



UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

**La narrativa de ruptura de Rafael Courtoisie en las
novelas *Santo remedio* y *Tajos***

Tesis de Maestría

Lilián Pérez

Tesis presentada ante la Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, como requisito para la obtención de grado de Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, dirigida por el Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano.

Montevideo, 01 de setiembre de 2020

La salud de algunas palabras juntas dura mucho más que el hombre que las reúne. La palabra es suprema y el hombre pequeño.

La palabra le sobra al hombre, como si tuviera una fruta muy grande en la boca.

Por eso debe escribir y, en ocasiones, acercarse al mal para mitigar la certeza de esa desproporción.

RAFAEL COURTOISIE, "La canción de los cerdos" (*Cadáveres exquisitos*)

Sres. integrantes de la Comisión Académica de Posgrado
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

De mi mayor consideración:

Por la presente, comunico a Uds. que procedo a dar el aval correspondiente para que la maestranda Lilián Pérez presente su tesis de Maestría en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, titulada *La narrativa de ruptura de Rafael Courtoisie en las novelas Santo remedio y Tajos*.

Dicha tesis, de la cual soy tutor, cumple con los requisitos necesarios respecto del proceso y nivel de investigación alcanzado y de su resultado final. Todo ello con arreglo a la selección del corpus, formulación y articulación teórica, establecimiento de la hipótesis, metodología de análisis y aspectos académicos de su redacción. En consecuencia, entiendo que la misma reúne las condiciones necesarias para ser presentada ante el tribunal de defensa correspondiente.

Sin más, les saluda cordialmente



Dr. Hebert Benítez Pezzolano

A mi familia

Agradecimientos:

A Hebert Benítez Pezzolano, por sus directivas durante la elaboración de la tesis y el incentivo para su concreción.

A Rafael Courtoisie, por el valioso aporte de material bibliográfico y su afectuosa colaboración en todo momento.

Índice

Introducción	1
1 Nación y narrativa en los tiempos posmodernos. La nación uruguaya posdictadura (2006). Identidad nacional posdictadura: ¿crisis o afirmación?	13
1.1 Joven narrativa uruguaya.....	23
2 La polifonía textual en <i>Santo remedio</i> y <i>Tajos</i>	44
2.1 Fundamentación teórica: Bajtín y la polifonía	45
2.2 Dialogismo y polifonía: revisión crítica y lectura de las novelas.....	48
2.3 Dialogismo en <i>Santo remedio: Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo y <i>El pozo</i> , de Juan Carlos Onetti	65
2.4 Dialogismo en <i>Tajos</i>	71
2.5 Dialogismo entre el cuento “La irrupción de poemas violentos”, en la novela <i>Tajos</i> , y la poesía de Quevedo	85
3 La interferencia de lo audiovisual y la tecnología en la novela contemporánea: <i>Santo remedio</i> y <i>Tajos</i> de Rafael Courtoisie	98
3.1 Narrativa massmediática	98
3.2 Videocultura en la narrativa uruguaya del siglo XXI	102
3.3 Espectacularización y massmedia en <i>Santo remedio</i> (2006) y <i>Tajos</i> (1999)	107
3.4 La televisidad en <i>Santo remedio</i> y <i>Tajos</i>	121
3.5 Massmediación e hibridez	127
4 La guetificación de la ciudad y la literatura: espacios residuales y la cultura hegemónica	133
4.1 Montevideo y la escritura de la ciudad.....	134
4.2 La construcción ficcional del espacio urbano: guetificación	147
4.3 Dialogismo de los personajes Pablo Green y Raúl con el consumismo en la narrativa de <i>Santo remedio</i> y <i>Tajos</i>	151
4.4 El discurso posmoderno desde la periferia.....	159

5 Conclusiones	164
Obras citadas	170
Bibliografía general.....	171
Capítulo anexo.....	180

Resumen

Esta tesis aborda la eficacia del funcionamiento de la escritura en la contemporaneidad y las rupturas de las formas genéricas teniendo en cuenta la pérdida de centralidad del discurso letrado tradicional frente a las formas agresivas de la cultura massmediática. Se han escogido las obras *Santo remedio* y *Tajos* de Rafael Courtoisie que ilustran claramente este cuestionamiento sobre la fragmentación en la narrativa, la discontinuidad y particularmente la intertextualidad, concepto dependiente del *dialogismo* formulado por Mijaíl Bajtin, a efectos de definir las relaciones dialógicas de los discursos, tanto en el nivel de los enunciados como en el de la enunciación. En cuanto a la metodología uno de los métodos que se utiliza para obtener los datos del análisis es la investigación de campo, por medio de una entrevista al autor; esta consiste en un cuestionario de preguntas abiertas que brinda al entrevistado que va a ser evaluado todas las alternativas relevantes para el contexto que deseamos conocer. Además, se apela a lecturas de ensayistas, filósofos y críticos literarios que conforman parte del canon de la crítica de la sociedad y de la cultura contemporánea. El análisis de la novela *Santo remedio* busca demostrar cuáles son las estrategias discursivas del escritor uruguayo para entretejer un imaginario nacional que toma por norma la fragmentación y la discontinuidad, en contraste con la narrativa canónica de Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti. A partir de la obra *Tajos*, se efectúa el análisis sobre la estructura de la poesía contemporánea respecto a la poesía canónica de Quevedo. En ambas novelas se puede constatar el uso de otros textos que componen la narrativa y describen la interacción con la tecnología, la televisión y la cultura de masas en la construcción de una subjetividad cortada o herida, de un vacío incomprensible de la vida posmoderna. Otro punto para ser demostrado es que la narrativa del retorno a la democracia deconstruye, debate y dialoga textualizando los diferentes contradiscursos que se instalan en esas zonas entrecruzadas por diferentes agentes sociales y esto se refleja a nivel temático, estructural, lingüístico y retórico. Se puede concluir que el autor problematiza los procesos literarios desde la óptica de las políticas editoriales y otras mediaciones

condicionadas por el mercado e inducen al cuestionamiento sobre la hibridez, fragmentación, espectacularización, desterritorización, capital y consumo.

Palabras clave: ruptura, narrativa, hibridez, fragmentación, discontinuidad.

Abstract

This thesis aims to investigate and address writing's effectiveness in contemporary times and the ruptures of the genre forms, taking into account the loss of centrality of the traditional literate discourse against aggressive forms of the massmedia culture. We have chosen the novels *Santo remedio* and *Tajos* by Rafael Courtoisie that clearly illustrate this matter by its use of fragmentation, discontinuity and particularly intertextuality in its narrative, concepts dependent on the dialogics formulated by Mikhail Bakhtin in order to define the dialogical relations of the discourses, both at the statements and enunciation level. The method used to obtain data for analysis consists of the field research method in which the author is interviewed through a questionnaire with opened questions, which gives the user all the alternatives that respond best to the situation we want to investigate. It also appeals to readings by essayists, philosophers and literary critics that make up part of the canon of criticism of contemporary society and culture. The analysis seeks to demonstrate which are the discourse strategies of the Uruguayan writer to weave a national imaginary that takes as a rule fragmentation and discontinuity in the novel *Santo remedio*, in respect to the canonical narrative of Juan Rulfo and Juan Carlos Onetti. In *Tajos*, the analysis is made upon the structure of contemporary poetry regarding the canonical poetry of Quevedo. In both novels, we can see the use of other texts composing the narrative which describe the interaction with technology, television and mass culture in the construction of a cut subjectivity or wound of an incomprehensible void of postmodern life. Another aspect to be proven is that the narratives after the democracy return deconstruct, debate and dialogue with the different counter discourses that are installed in crisscrossed zones by different social agents, which is reflected in a thematic, structural, linguistic and rhetorical levels. Concluding, the author problematizes literary processes from the perspective of editorial

policies and other factors conditioned by the market, which lead to questioning hybridity, fragmentation, spectacularization, deterritorialization, capital and consumption.

Key words: rupture, narrative, hybridity, fragmentation, discontinuity.

Introducción

Abordar la producción literaria del autor uruguayo Rafael Courtoisie implica un reto para el investigador debido a la proximidad espacio temporal y a la carencia de distancia histórica que se revela en esa práctica de observación. La dificultad de esta tarea depende de diversos factores; uno de los principales problemas es la dificultad para alcanzar un marco teórico capaz de dar cuenta de los hechos más relevantes que se van dando a lo largo de este complejo proceso que se llama *posmodernismo*. Se trata de una lectura de la realidad que rompe con esquemas que venían del positivismo, es decir: objeto conocido, sujeto que conoce, sujeto que construye el discurso y transgrede fronteras culturales, etapas históricas, estilos y lenguajes.

Los riesgos que se presentan al estudiar la obra de Courtoisie se incrementan cuando surge la posibilidad de entablar una conversación con el escritor ya que este transita entre los extremos de una entrevista formal y una charla informal que arroja una mirada lúdica del objeto. Lo lúdico, el juego, es el pasaje de una cosa a la otra sin respeto, entre otras cosas, por los géneros predeterminados, como lo afirma el propio autor en una de sus entrevistas. Y se profundiza aún más cuando revela su gran lucidez crítica y la precisión científica, graduado en Química y profesor en la Facultad de Matemáticas, de quien conoce en profundidad los materiales que conforman el universo. Los elementos explican al ser humano y a través de ellos conocemos nuestra realidad; estos conocimientos aparecen como huellas en su escritura en un entretejido de elementos oscuros que están en la realidad y surgen en la ficción despertando en el lector el placer por la lectura. Sin embargo, un investigador que intenta descifrar algunas claves de su obra se enfrenta a un lirismo hondo construido por imágenes punzantes e intensas que exigen ser analizadas en conjunto. Para el investigador resulta una tarea seductora y ardua a la vez encontrar el tono asertivo que el autor le impone a todas las frases ya que las mismas oscilan constantemente entre la creencia y la duda, el sometimiento a la palabra de autor y la independencia de su propio juicio, contaminado a su vez por el discurso crítico y la percepción académica.

Teniendo en cuenta los riesgos mencionados, intentaré focalizar en un aspecto determinante en la extensa obra de Rafael Courtoisie (1958), y es la desobediencia que operan sus textos, es decir, las rupturas¹ que revelan con respecto a las formas genéricas tradicionales. El autor es consciente del mundo primario o *realidad* y no se deja influir por ella, sino que, como un escultor, se limita a quitar lo que sobra yuxtaponiendo una pluralidad de tonos y registros que conviven en un mismo texto. Se pueden leer en su narrativa enunciados pertenecientes al lenguaje científico, periodístico, el cuento, el poema en prosa, la miscelánea, o la novela. Courtoisie es consciente de la importancia del lenguaje: lo tortura o sus frases torturan al lector, en un intento por transferir al papel su escucha inflexible sobre la realidad.

En relación con la recepción de su obra y a su difusión, Rafael Courtoisie se da a conocer tempranamente en poesía, con la que obtendrá un reconocimiento primero nacional y luego internacional de largo alcance. Parte de su obra está contenida en los siguientes volúmenes: *Contrabando de auroras* (1977), con la que se inició a los dieciocho años, *Tiro de Gracia* (1981), *Tarea* (1982), *Orden de cosas* (1986), *Cambio de estado* (1990), *Textura* (1994), *Estado sólido* (1996), *Umbría* (1999), *Fronteras de Umbría y Música para sordos* (2002) *Jaula abierta y Todo es poco* (2004) La producción narrativa de Rafael Courtoisie surge a

¹La ruptura es un proceso permanente en la literatura latinoamericana, en 1960 con la mayor difusión de la Revolución cubana, en 1940 con la crisis cultural motivada por la guerra española y la segunda guerra mundial y la ruptura de las vanguardias de los años veinte, la puesta al día de los *ismos* europeos y una liquidación de Modernismo (Darío fue la víctima de su popularidad).

La posición del intelectual y del escritor en América Latina es la posición de un crítico, cuestiona la realidad en la cual está inserto. Se cuestiona la escritura y el lenguaje. En cada una de las rupturas hay un corte brusco con la tradición anterior. La ruptura existe, pero algo continúa, cambia y se amplía. No todo en la vanguardia es rechazo del pasado inmediato. En este sentido la tradición es puesta en cuestión, revalorizada, reducida o aniquilada, en su lugar una nueva tradición entra en vigencia. En Courtoisie se rompe la estabilidad de los metaretratos. La lectura que hace Baudrillard a la estética del Simulacro sostiene la crítica a la estabilidad, del estatuto del modelo original. Hay en el simulacro, un componente paródico. Beben de la fuente de lo audiovisual que los impregna de diferentes maneras y se refieren a ello. En la obra de Courtoisie la falta de tratamiento serio y de creencia absoluta pone en crisis los modelos entre los cuales devienen la literatura. Pone en cuestionamiento los valores. Este valor de la estabilidad literaria está en relación con la inestabilidad de otros valores: sociales, políticos. Económicos. La consistencia de una estructuralidad generalizada puede relacionarse con una operación deconstructiva. Hay una serie de constantes, la continuidad literaria, la evidencia de la ficción y la no ficción. Según Rodríguez Monegal: “La posición del intelectual y del escritor en América Latina es la posición de un crítico del que no depone la facultad de cuestionar apasionadamente, la realidad en la cual está inserto”(Rodríguez Monegal, 1992:142).

principios de los años noventa con varios libros de cuentos: *Mar interior* (1990), *Mar Rojo* (1991), *Mar de la Tranquilidad* (1995), *Cadáveres exquisitos* (1995) y otras obras donde transgrede los límites de la narrativa, la poesía y el ensayo en la cual todos los géneros forman parte del mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997) ficciona pasajes de la historia a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, pero también con asesinados y desaparecidos en la dictadura uruguaya. La narración está compuesta de fragmentos líricos y violentos que caracterizan una mirada nítidamente posmoderna. Las novelas *Santo remedio* (2006), *Tajos* (1999) y *Goma de mascar* (2008) ilustran claramente el uso de estrategias adoptadas de la narración audiovisual y además confluyen en uno de los puntos capitales del cine contemporáneo: la violencia y su impacto en la juventud mediante las nuevas tecnologías de la información.

Tajos (1999). Las primeras cien páginas son una novela corta, compuesta por frases cortas en donde con una navaja, Raúl, el solitario protagonista, desangra todo lo que encuentra en el supermercado. La historia gira en torno a la soledad que vive el personaje que cuestiona por qué ha muerto su abuela. Raúl busca una respuesta, pero nadie puede responder. Indefenso e impotente ante el dolor que siente, vuelca su agresividad contra los objetos inanimados y situaciones injustas, raramente contra las personas. Expresa su obsesión con su navaja e instrumentos cortantes. La segunda parte llamada *Sodoma y Gomorra* se compone de diez cuentos cortos y la tercera, *Indios y cortaplumas*, doce cuentos. *Tajos* es una reflexión de la erosión de la realidad posmoderna y de las transformaciones de la identidad del individuo influenciada por lo poshumano y el consumismo. Según la afirmación de Andrew J. Brown en *Cyborg in Latin America*, (2010) “el tiempo poshumano hace referencia a una serie de metáforas que permiten comprenderlas identidades híbridas que emergen en la relación del ser humano con las máquinas” El personaje Raúl dialoga con la televisión recorriendo las palabras individuales y frases cortas que muestran el inmediatez entre Raúl, el control remoto y la televisión.

Por otro lado, *Caras extrañas* (2001) constituye una mirada pesimista del pasado, un cuestionamiento desde la perspectiva de un niño que vivió la realidad represiva de la dictadura relacionado a los años previos al golpe militar de 1973, con la toma de la ciudad de Pando en 1969 por los tupamaros y la posterior represión del ejército uruguayo. La novela transita entre la frontera de los géneros de la narrativa, la poesía y el ensayo jugando con los aspectos más grotescos que traducen en un humor negro que nos hace sonreír a pesar de la crueldad y la ironía con que narra ciertos hechos de un pasado histórico. La mirada de Courtoisie transforma la realidad mediante un efecto paródico y para ello hace referencias al mundo cinematográfico con la presencia de Robert Altman para filmar la segunda parte de la película *The Birds*, de Hitchcock durante el copamiento de Pando en 1969, hecho histórico transcurrido en Uruguay. Además, lo novelesco interviene cuando menciona la relación amorosa entre la hija del coronel, Pedro Saldías, jefe de interrogatorios, llamada Ana Saldías y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero del mismo nombre muerto durante ese incidente. La referencia que utiliza es literal ya que se refiere a Marcela Salinas, hija de Simón Salinas, militar operado de riñón en el día del copamiento, y Jorge, hijo del cirujano que lo operó y de una guerrillera. Los nombres de los personajes fueron cambiados pero no protegen a los inocentes... ni a los culpables. Otras publicaciones como *Vida y milagros* (2006) y las novelas *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008) constituyen sus creaciones narrativas quizás más relevantes entre otras y hasta el momento, es un autor considerado y valorado por la crítica destacándose en Brasil e Italia Colombia, Chile, entre otros. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos, francés, italiano, portugués y rumano.

La narrativa de Courtoisie se integra a las manifestaciones globales de la cultura contemporánea, comporta una nueva lexicografía que cuestiona no sólo la fragmentación del lenguaje descentrando la literatura canónica sino también permite plantearse cómo influyen la aceleración tecnológica, la territorialidad, la memoria, la producción audiovisual, el consumo, la cultura de mercado. En términos generales, su narrativa convoca al lector a reflexionar en torno a las frivolidades, las miserias humanas, la ternura de la mano de la violencia y las

explosiones poéticas que marcan su estilo y temática. Sin embargo, siendo un escritor premiado y reconocido, en su propio país y fuera de él, su obra no ha tenido aún una atención crítica sostenida, fuera de artículos en semanarios y revistas, por un lado, y prólogos a algunas ediciones de sus libros, por otro. Se encuentran algunos trabajos académicos como una tesis de Sandra Escamer sobre la poética de su obra y otros donde se analiza la narrativa de algunos autores uruguayos, entre ellos Courtoisie y la tesis de Edith Marsiglia: *La poesía es un crimen: La poética de Rafael Courtoisie*, realizada en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Università degli Studi di Bologna (2002).

Objetivo general

La crítica ha observado en este escritor provocador, no solo su temática y su realismo *sucio*, sino también su atentado constante a las reglas que definen los géneros. Partiendo de este principio, el foco de esta tesis es el análisis de algunas rupturas presentes en el discurso narrativo de Courtoisie tales como la fragmentación y discontinuidad en la cultura de masas como crítica al discurso letrado canónico. A través del derrumbe de lo político-ideológico el autor revela los cambios que acompañan el nuevo milenio: la modificación de imaginarios y de las formas de comunicación y los efectos de una sociedad de control, fenómenos que pueden constatarse en las dos novelas que estudio: *Santo remedio* (Ed. Lengua de Trapo, 2006) y *Tajos*, publicada en 1999, que funciona como dominio de referencia para *Santo remedio*. Cabe destacar que el escritor uruguayo realiza transformaciones significativas en la orientación estilística y temática mediante la integración del estilo de contenido moral, psicológico, histórico, estético y social como reflexión crítica de la contemporaneidad lo que deja traspasar problemas de la existencia del ser humano, el absurdo, la fragmentación, la soledad que caracteriza el nuevo milenio.

En esta investigación buscaré demostrar cuales son las estrategias discursivas del escritor uruguayo para entretejer un imaginario nacional que toma por norma la fragmentación y la discontinuidad en la novela *Santo remedio*,

respecto a la narrativa canónica² de Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti. Por otro lado, en *Tajos*, también se efectuará el mismo procedimiento de análisis sobre la estructura de la poesía contemporánea en relación con la canónica de Quevedo, para lo cual utilizaré algunos fragmentos del segundo autor. Al invocar a Quevedo en “Poemas violentos” el autor nos induce a reflexionar sobre la estructura de la poesía contemporánea a través del personaje Quique Gavilán que aparece parodiado, además, se centra en la crítica literaria y la academia literaria que es la que define el canon y la mercantilización de la literatura. En relación con Onetti y Rulfo, el autor uruguayo desacraliza a estos escritores cuestionando los valores de la estabilidad literaria que, a su vez, se relacionan con la inestabilidad de otros valores: sociales, políticos, económicos. Estas alusiones adquieren una importancia semejante porque se integran como componentes intertextuales en la narrativa de *Courtoisie*, y operan una crítica a la escritura, al canon y la mercantilización de la literatura. En ambas novelas se puede constatar el uso de otros textos que componen la narrativa y describen la interacción con la tecnología, la televisión y cultura de masas en la construcción de una subjetividad cortada o herida, de un vacío incomprensible de la vida posmoderna repleta de preguntas sin respuesta. Cabe destacar que las novelas se inscriben en las nuevas tramas de la narración posdictatorial uruguayo y, en este sentido, el autor responde al problema de la fisura cultural que se produjo en los últimos años y a las presencias que se fueron durante el período dictatorial pero siguen vigentes. Además, se integran a las manifestaciones globales de la cultura posmoderna.

² De acuerdo con Ana María García sobre la teoría del canon: de nuevo sobre Pozuelo Ivancos y Aradra Sánchez:

El concepto de canon ha entrado en crisis porque los estudios feministas, poscoloniales y étnico-literarios están promoviendo un cambio. Bloom sostiene que la extrañeza no asimilada de una obra que hace que dejemos de verla como extraña es motivo suficiente para que sea canónica. Según él, esta elección ha sido realizada por grupos sociales dominantes o instituciones educativas. Mignolo afirma que el canon literario refleja la necesidad del hombre de estabilizar el pasado para adaptarse al presente y ser capaz de proyectar el futuro. Harris afirma que el canon da modelos morales e ideales de inspiración, legitima una teoría y ofrece una perspectiva de las cambiantes visiones del mundo en diferentes épocas históricas según la consagración de determinados textos, o la de Guillory para quien el canon estético está relacionado con la formación institucional y escolar; los movimientos literarios, las generaciones, las antologías... colaboran en su movilidad, por lo que no hay un canon, sino cánones históricos.(García, Ana María,2017:349)

En cuanto a la hipótesis de trabajo, se busca demostrar, en las obras *Santo remedio* y *Tajos*, la eficacia del funcionamiento de la escritura en la contemporaneidad, teniendo en cuenta la pérdida de centralidad del discurso letrado tradicional frente a las formas agresivas de la cultura massmediática. El término “eficacia” hace referencia a la capacidad de persuasión de distintos lectores y es explicable en la relación entre intertexto, interdiscurso, el discurso televisivo, las formas audiovisuales como por ejemplo el video clips, la violencia cinematográfica, la manifestación de la violencia de las obras que no son de la alta cultura.

El autor reescribe los hechos históricos a partir de una gramática del video clip permitiéndole al lector una *mirada* de lo real a través del prisma del discurso televisivo y massmediático. En este procedimiento de escritura, Courtoisie reactiva los géneros como el *thriller*, la comedia, la sátira y la picaresca para traducir la sensibilidad de la sociedad montevideana a fines del siglo XX, en la cual, se genera un nuevo espacio urbano caracterizado por la guetificación. De este modo se forman nuevos grupos de excluidos, marginalizados por la dictadura económica.

García Canclini sostiene que “la ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de dos planos que las inventan y ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y televisión” (1997:109). Vivimos en una realidad artificial que se extiende a diversas áreas del conocimiento, es decir, la realidad no es estática, el ser humano ha venido mutando en el siglo XX y esto determina que vivamos en una cultura de superficie como lo afirma Alessandro Baricco en su obra *Los bárbaros*. De acuerdo con este pensamiento, cabe plantearse en qué medida la cultura pasa a ser un bien de consumo, tomando como referencia el pensamiento del sociólogo Zygmund Bauman, para entonces analizar cómo dialogan los personajes Pablo Green y Raúl con el consumismo en la narrativa de *Santo remedio* y *Tajos*.

De acuerdo al pensamiento de García Canclini, en relación con la territorialidad, la ciudad se presenta disgregada formando una verdadera

polarización social: por un lado el pueblo afectado en su calidad de vida, derechos y libertades civiles y por el otro, el gobierno respaldado por fuerzas militares valiéndose de toda clase de represión. De este modo, surge otro cuestionamiento relevante a ser observado y es que la obra de Courtoisie gira en torno a la imposibilidad del diálogo entre ambos polos, rasgo más destacado en la narrativa del escritor, a través de una serie de metáforas no exentas de humor e ironía.

Estructura de la tesis

En la primera parte de la tesis se debaten los conceptos de *Nación* y *narrativa* en los tiempos posmodernos, cómo la mediación electrónica y los efectos de la globalización respaldan la superación del Estado-nación y permiten pensar en *otras vidas posibles* vinculadas a criterios de identidad transnacional; para este análisis recurriré a los conceptos del teórico Arjun Appadurai.

Por otro lado, pensadores como Stuart Hall y Homi Bhabha (cuyas propuestas dialogan con el pensamiento de Jean-Francois Lyotard) hablan de la reformulación de acuerdo con las nuevas experiencias que trae consigo la posmodernidad, el capitalismo avanzado y la globalización.

En Uruguay, a partir del retorno de la democracia en (1985) y fundamentalmente en el transcurso de los noventa se ha realizado una relectura de la identidad nacional. Hugo Achugar se ha destacado en la labor de analizar la identidad nacional en función de la pasada dictadura, la integración al Mercosur y el fin del siglo. El crítico resalta la necesidad de ver la nación como un lugar de negociación donde participen los diferentes niveles sociales. Durante el período que caracteriza la dictadura-restauración, décadas del 70 al 80, han ocurrido cambios vinculados no sólo a la transformación tecnológica, sino también en el orden político, social y simbólico. Con esos cambios entraron en crisis los sujetos sociales y conceptos básicos de la democracia llamada *occidental*; por esa razón, se discute la eventual decadencia o crisis de los partidos políticos, de los sindicatos, de los movimientos populares. En este contexto, es necesario considerar el surgimiento de nuevos actores sociales: las mujeres, los gays, los agrupamientos étnicos y religiosos, la “tercera edad”, las movilizaciones de los

“sin techo” etc. Estas transformaciones habilitan a pensar que estamos viviendo un tiempo de “mutación civilizatoria”. Así mismo, surge la necesidad de una reformulación de lo nacional a partir de esa diversidad lo que implica repensar la categoría de nación como un lugar simbólico de un “nosotros” no uniforme y sí inclusivo y respetuoso de la diversidad.

Si bien es una idea democrática, presenta sus contradicciones pues, si el discurso de la nación está constituido por sujetos pertenecientes a múltiples discursos, una lectura global, homogénea y unitaria se vuelve cuestionable y cuestionada. Es posible considerar que la unidad o la globalidad sea un campo o un sistema de voces, de proyectos, de procesos, de escrituras, un lugar donde diferentes concepciones de la nación disputan y negocian entre sí; donde todos los sectores sociales puedan contar la historia sin proponer una homogeneización autoritaria. Por consiguiente, me propongo investigar cómo la narrativa del retorno a la democracia deconstruye, debate y dialoga textualizando los diferentes contradiscursos que se instalan en esas zonas entrecruzadas por diferentes agentes sociales, como señala Richard Terdiman.

La parte central se divide en dos capítulos. El primero se centra en el análisis de algunas rupturas de la narrativa de Courtoisie, particularmente en el enfoque de la intertextualidad, concepto dependiente del de *dialogismo*, tal como en su oportunidad lo formulara Mijaíl Bajtin, a efectos de definir las relaciones dialógicas de los discursos, tanto en el nivel de los enunciados como en el de la enunciación. En la obra *Santo remedio*, el autor, a través del personaje Pablo Green, dialoga con los difuntos Onetti (*El pozo*, 1939) y Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955) en un intento de “matar” a los grandes narradores de la literatura hispanoamericana valiéndose del tono irrespetuoso que predomina en la narración, para dejar en evidencia que nada le importa, desacralizando a dos escritores considerados intocables.

En uno de los cuentos de *Tajos*, “La irrupción de poemas violentos”, de la segunda parte “Sodoma y Gomorra”, se hará referencia a la estructura de la poesía contemporánea en relación con la canónica de Quevedo, ya que el poeta, Enrique Gavilán, había cambiado la métrica adjudicándole una multiplicidad de sentidos

que apelaban al humor y a la sagacidad del lector: “brindaba la posibilidad y una lectura ágil y disfrutable” (Courtoisie, 1999:140).

De acuerdo con este pensamiento, cabe examinar cómo la poética de Courtoisie se impone a lo narrativo tanto en el lenguaje como en la arquitectura compositiva: el fragmentarismo y su relación con lo poético, la receptividad a través del recurso de paralelismo y la metáfora como figura de composición. *Tajos* es un ejemplo de frases “tajantes, sacudidas y trepidantes, con un cuidado intenso de la palabra a la manera de mensajes telegráficos cargados de lirismo” (Barros, 2010:318). La novela retrata una especie de potencia abrumadora del objeto y violentamiento poético como respuesta y apertura. El movimiento poético se da en la pura destrucción.

Por otro lado en la narrativa de *Santo remedio* el escritor transita entre la incredulidad, la apatía y la falta de compromiso de una juventud que contempla con ironía y sarcasmo los proyectos de mudanza social elaborados por la izquierda, los cuales considera agotados, y que se leen en su narrativa como expresión de intertextualidad; en este punto, recurriré a los conceptos de Brunner para analizar la acumulación cultural como producto de transferencias, citas, apropiaciones a partir de medios precarios y grandes mediaciones.

En este sentido, Courtoisie construye su narrativa superponiendo discursos como el de las instituciones médicas, religiosas y sanitarias, el de las empresas que se inmiscuyen en la comunidad de los vecinos o el de los charlatanes en la caza de inocentes. Todas ellas aparecen en la obra como voces que dialogan con el protagonista Pablo Green. Este se convierte en víctima y verdugo en la medida en que se siente asediado por el *imperio* de la medicina y negocios de terapias alternativas, además de la decisión de matar a su madre. Green interpreta e imparte de modo peculiar la justicia social como una forma de defensa de lo que considera hostil. Por otra parte, el filósofo Gilles Lipovesky sostiene que la medicina se ha abierto a caminos poco ortodoxos de acuerdo con esta tradición: “la acupuntura, la visualización, la herbología, el biofeedback” (Lipovetsky, 1986:21).

La creación del personaje Pablo Green define el interés de explorar el cuestionamiento social desde una periferia que está al margen de la distribución desigual mundial del capital, el conocimiento y las tecnologías. En este aspecto las estrategias discursivas utilizadas por Courtoisie “se refuncionalizan a nivel literario y a nivel crítico para poder dar cuenta de las nuevas agendas y necesidades expresivas de los sectores marginalizados” (Moraña, 2002:15).

Estos productos culturales heterogéneos revelan las interconexiones entre varios sistemas culturales, reivindican la hibridez cultural. Vale resaltar que la narrativa de *Santo remedio* y *Tajos* es una escritura que cuestiona lo dogmático tradicional a través del humor y la ironía; además cuestiona el lenguaje, lo violenta para mostrarnos el proceso que lleva a la aniquilación de quien perturba, como lo evidencia la novela.

En el segundo capítulo se focaliza la discontinuidad de la narrativa representada por los medios audiovisuales: la televisión y el cine hollywoodiano y las relaciones dialógicas que establece el protagonista Pablo Green con los medios de comunicación, es decir, la relación entre sujeto y objeto en la sociedad de consumo, que es un tema recurrente en la obra del escritor uruguayo. En *Tajos* el protagonista Raúl muestra *aquello que no se ve* en la racionalidad del consumo actual; su destrucción indiscriminada funciona como un motor de reproducción capitalista. En consecuencia, cabe plantearse cómo influye la aceleración tecnológica, la producción audiovisual, el consumo y la cultura de mercado ya que la cultura de la imagen impone un paradigma tecnológico que se refleja en la narrativa a nivel temático, estructural, lingüístico y retórico. Se trata de un estilo cuya característica fundamental es la propensión a la fractalidad y al formato breve en capítulos como lo es el lenguaje televisivo que se compone de una “estética seriada de un sistema sencillo de rasgos cuya condición es el borramiento de los matices” (Sarlo, 2008:70).

Por otro lado, Umberto Eco señala que la televisión “aparece como fenómeno sociológico precisamente, capaz de instituir gustos y tendencias, de crear necesidades, esquemas de reacción y modalidades de apreciación” (Eco,

1968:311) que resultan en determinantes de la evolución cultural, incluso en el campo estético.

Jean Baudrillard observa el drama de la sociedad de la comunicación como el *simulacro* y lo define como un fingimiento: “fingir que se tiene todo lo que uno no tiene” [...], “lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard, 1993:12). De modo que la interacción de los medios de comunicación y la cultura visual determinan otra realidad: un simulacro de lo real. Para el filósofo, el exceso de información imposibilita el conocimiento real de los hechos transformándose en imágenes de tiempo real.

Además del lenguaje televisivo en *Santo remedio y Tajos*, las referencias al mundo cinematográfico dialogan con el estilo hollywoodiano como una novela de consumo, que contiene valores artísticos originales y que, a través de la ejemplificación de la cultura de masas o una cultura “media”, los lectores pueden acudir a estas formas de entretenimiento sin experimentar la sensación de envilecerse.

En la última parte de la tesis, se estudiará un aspecto particular en la narrativa de Courtoisie: la función intelectual en diversos contextos de América Latina en relación con los cambios sociales de las últimas décadas (posdictaduras y redemocratización, institucionalización de la izquierda, resurgimiento del populismo). Se crea, de este modo, la mercantilización cultural que García Canclini (1995) define como una forma de “ciudadanía” en el sistema global nacional (Moraña, 2009:247). La función intelectual se ve amenazada por la dispersión de las redes globales y la fragmentación que producen las imágenes massmediáticas en la nación y la ciudadanía. En este panorama, se agudiza la mercantilización educativa, se intensifica la competencia profesional y se monopolizan los canales de producción y divulgación de los materiales literarios, audiovisuales, etc. En efecto, cabe cuestionarse cómo se procesan y asimilan los modelos tradicionales frente a la imposibilidad de que germinen textos orgánicos como los de Onetti y Rulfo o la poesía de Quevedo en un entorno bombardeado por la información y la publicidad.

1 Nación y narrativa en los tiempos posmodernos. La nación uruguaya posdictadura (2006). Identidad nacional posdictadura: ¿crisis o afirmación?

En el presente capítulo esbozo una línea de investigación que busca debatir los conceptos de *nación* y *narrativa* en los tiempos posmodernos, cómo la mediación electrónica y los efectos de globalización respaldan la superación del Estado-nación y permiten pensar en otras vidas posibles vinculadas a criterios de identidad transnacional. A partir de los años noventa, ha irrumpido una nueva generación literaria proponiendo romper con los clisés sobre el escritor del subcontinente y acabar con los prejuicios nacionalistas en literatura. De este modo, intentaré analizar algunos rasgos capitales de la narrativa posdictadura uruguaya en la obra de Rafael Courtoisie: la universalidad de sus textos, la identidad del individuo asediado por el consumismo y lo poshumano. Cómo la influencia de la TV y la cultura de masas actúan como elementos aculturadores, configurando realidades yuxtapuestas e intercambiables.

Uno de los temas que más se ha discutido a fines del siglo XX y comienzos del nuevo milenio es el concepto de *nación*. En otros momentos, el Estado fue emisor de un discurso nacionalista y ha perdido su poder de representación al incrementarse la especulación de capitales que trascienden las fronteras nacionales, el flujo comunicacional, la desterritorialización y fenómenos migratorios. Todo esto ha suscitado el cuestionamiento acerca de la vigencia o el agotamiento de la nación en los términos en los que se ha discutido hasta ahora. Varios pensadores han debatido sobre este punto y sus respuestas han sido variadas. Por un lado, el teórico hindú Arjun Appharudai, director del Proyecto Globalización de la ciudad de Chicago, ha señalado una ruptura entre la tradición y la modernidad: los efectos de la globalización, tales como la mediación electrónica y las migraciones diaspóricas han transformado el campo de los medios masivos de comunicación, los medios de expresión y comunicación

tradicionales. Esta teoría de ruptura que plantea el crítico explora los efectos en el *trabajo de la imaginación* que constituye el principio fundamental de la subjetividad. Estos medios ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la identidad y la imagen personal. Así como la prensa y la literatura colaboraron en la consolidación del Estado-nación, los nuevos tipos de mediación y la variedad de esferas públicas diaspóricas señalan un nuevo orden posnacional. Según el teórico:

Esto es así porque permiten que los guiones de las historias de vida posibles se intersecten y coincidan con el encanto de las estrellas de cine y con las tramas fantásticas de las películas sin quedar necesariamente disociados del mundo plausible de los noticieros, los documentales, los periódicos y otras formas de proyección en blanco y negro. (Apparudai, 2001:19).

La multiplicidad de formas que adoptan el cine, la televisión, los teléfonos y las computadoras y el avance veloz con que se instalan en la vida cotidiana, determinan la construcción de una imagen del yo, un proyecto social cotidiano.

En la narrativa puede volverse un ejercicio de la interpretación del nuevo papel que juega la imaginación en la vida social actual dentro de un mundo desterritorializado. Esto se debe a la multiplicidad de usos que rodea a las palabras *significado*, *discurso* y *texto*, que deberían ser suficientes para indicar que no estamos ante un desdibujamiento de géneros, como lo había planteado Geertz (1980), sino que significaría, de acuerdo con el pensamiento de Apparudai, un pos desdibujamiento que ha dado lugar a aguzados debates acerca de la palabra, el mundo y la relación entre ambos. En un sentido más amplio, la palabra puede abarcar todas las formas posibles de expresión textualizada y mundo puede significar desde los medios de producción y organización de los mundos de la vida, hasta las relaciones de reproducción cultural globalizadas.

Cabe señalar que el término *desterritorialización*, citado anteriormente, no se aplica sólo a las corporaciones transnacionales y a los mercados de capitales, sino también a los grupos étnicos, a los movimientos sectarios y a las formaciones políticas que cada día funcionan de tal forma que trascienden las fronteras territoriales específicas y las identidades. Además, afecta a los espacios

geográficos y culturales más pequeños dentro de una nación. Asimismo, se forma un sistema cultural global denominado *culturalismo*, que generalmente viene acompañado de prefijos como *bi-*, *multi-*, *inter-*, para designar una característica de los movimientos sociales que exhiben procesos conscientes de construcción de su identidad. Estos movimientos sociales se dan en cualquier lugar y por lo general se dirigen a los Estados-nación modernos, que distribuyen y administran una serie de derechos y sanciones, así como designan determinadas categorías culturales de acuerdo con su diversidad étnica.

Por otro lado, el teórico Homi Bhabha en *The location of culture* (1994), además de resaltar la superación del Estado-nación, descarta toda visión “historicista” de la nación y reivindica una dimensión “temporal” que reconoce las variaciones que se han dado en el transcurso del tiempo. Más importante aún es que hace hincapié en los discursos contradictorios y complementarios que proceden de las diferentes categorías desde donde puede ser leída una nación: género, clase social, etnia, cultura, edad, etc. De hecho, es precisamente en esos espacios intersticiales donde las diferencias se superponen o excluyen, que se negocia la experiencia colectiva de la nación. Bhabha sostiene que:

El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contrariedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría”. El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación (Bhabha, 1994:19).

Según el teórico, la adquisición del poder político y la ampliación de la causa multiculturalista provienen de una propuesta de solidaridad y comunidad desde una perspectiva intersticial, un espacio entre-medio de las designaciones de identidad, de un tejido conectivo que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre el negro y el blanco, por ejemplo. Este pasaje intersticial abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía impuesta. Estar “más allá” es, entonces, habitar un espacio intermedio, ser parte de un tiempo revisionista que reconsidera hechos del pasado y los transforma, constituido mediante un regreso al presente para describir nuestra

contemporaneidad cultural. Así el espacio intermedio se vuelve un espacio de intervención en el aquí y el ahora. Asimismo, la frontera de la cultura exige un encuentro con lo “nuevo”, que no es parte del *continuum* de pasado y presente. El arte no se limita a recordar el pasado como causa social o en tanto precedente estético, sino que renueva el pasado, lo reconfigura como un espacio “entre-medio” que innova e interrumpe la performance del presente. El pasado-presente no significa, entonces, la nostalgia de vivir, sino que se vuelve parte de la necesidad.

En la literatura mundial podríamos afirmar que el centro de estudio ya no serían las tradiciones nacionales de antaño, sino que el tema mayor deriva de las historias transnacionales de los migrantes, colonizados, refugiados políticos y de todas las condiciones fronterizas que se conjuran usando el medio de la incertidumbre psíquica, el distanciamiento estético o los signos oscuros del mundo del espíritu, lo sublime y lo subliminal. Las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la “otredad”, es decir que el centro de atención se instala en los anómalos desplazamientos sociales y culturales. Por consiguiente, escribir el mundo es un acto que intenta comprender la acción humana y el mundo social como una instancia en que algo que está más allá del control. De acuerdo con el pensamiento de Bhabha, el crítico debe ocuparse de comprender, haciéndose responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan en el presente histórico. La novela de Courtoisie rescata pasajes de la historia ficcionalizándolos y planteando una mirada descreída hacia el pasado, cuestionamiento que luego desarrollaremos en el trabajo.

Bhabha cita a Levinas, quien afirma que “la “magia artística” de la novela contemporánea reside en su modo de ver “la interioridad desde afuera”, y es este posicionamiento ético-estético el que nos devuelve, finalmente, a la comunidad de lo extraño” [...](Bhabha, 1994:33). Para el crítico, describir un mundo histórico, implica la compulsión contemporánea de pasar más allá, de convertir el presente en “post”, instalándose en una cultura intersticial. En tal sentido, la imagen del mundo extraño, las ambivalencias y ambigüedades realizadas en la ficción es también un profundo deseo de solidaridad social que busca la unión.

Otro punto que resalta Bhabha es acerca de la escritura política. Mediante ello apunta la “intervención ideológica”, que es el nombre con el cual Stuart Hall designa al papel de la “imaginación” o representación en la práctica de la política. Para Hall, la noción de hegemonía implica una *identificación* de lo imaginario. Este espacio discursivo no se encuentra en la historia de la derecha o de la izquierda sino que existe un *entre-medio* de estas polaridades políticas y divisiones corrientes de teoría y práctica política. En otras palabras, existe una aproximación, un movimiento que se da en el “reconocimiento” de la relación entre la política y la teoría determinada por la regla de la repetitividad. De este modo el enunciado de una institución puede transcribirse en otra y cualquier alteración en su campo de experiencia puede conducir a un nuevo enunciado. Surge de esta teoría el cuestionamiento acerca de la metafóricidad y el discurso retórico de la escritura que defina lo “social”. Bhabha cita el ensayo *Sobre la Libertad*, de Stuart Mill:

Sobre la Libertad de Pensamiento y Expresión es un intento por definir el juicio político como el problema de encontrar una forma de *retórica pública* capaz de representar “contenidos” políticos diferentes y opuestos no como principios preconstituidos a priori sino un intercambio discursivo dialógico; una negociación de términos en un presente continuo de la enunciación de la proposición política (Bhabha, 1994:43).

Se puede entonces observar que el crítico deja en evidencia que la alteridad y la otredad son las condiciones discursivas para el reconocimiento de un sujeto politizado y una verdad pública. Si bien existe una contradicción que hay que enfrentar y derrotar, debe generarse un sentimiento de completa verdad y ese debate se instala en una zona neutra irreal de la Tercera Persona que representa al “pueblo”, que presencia el debate desde una “distancia epistemológica” y saca las conclusiones razonables. Describir lo político como forma de debate y diálogo es adentrarse en la ambivalencia, a través de una interpelación textual que abre sitios y objetivos de lucha. Cabe destacar que la negociación a la que Bhabha hace referencia, es para transmitir la idea de temporalidad que hace posible la articulación de elementos antagónicos y contradictorios. En esa temporalidad

discursiva el advenimiento de la teoría se vuelve una *negociación* entre ambos elementos: posibilita sitios y objetivos híbridos de lucha que destruyen las polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, entre la teoría y la razón práctico-política.

Por otro lado, el teórico señala que la necesidad de pensar el límite de la cultura como un problema de la enunciación de la diferencia cultural es sometida a la renegación. En este aspecto la diferencia cultural se concentra en la ambivalencia de la autoridad cultural: que intenta dominar en nombre de la supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la diferenciación y esta misma autoridad de la cultura como conocimiento de la verdad referencial está en juego en el concepto y en el momento de *enunciación*. Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación y demuestra que el sentido y los símbolos de la cultura no son fijos, sino que pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer. El pueblo es quien construye su cultura a partir de formas modernas de tecnología, de información, lenguaje, indumentaria. De este modo se instalan todas las instancias de lo “subalterno” en la escritura. Asimismo, al cuestionarse acerca de dónde trazar la frontera entre lenguajes, entre culturas, entre disciplinas, entre pueblos, Bhabha diseña una frontera política subversiva en ciertas poéticas de la “invisibilidad”, un concepto derridiano y cercano a Gramsci: “(un grupo no simplemente oprimido) sino carente de autonomía, sujeto a la influencia o hegemonía de otro grupo social, que no posee su propia posición hegemónica” (Bhabha, 1994:81). El crítico sostiene que la idea de autonomía y dominación dentro de lo hegemónico debería ser repensada, sin embargo, lo que está implícito en estos conceptos es la ambivalencia en la estructura de identificación en el *inter-medio* elíptico donde la sombra del otro cae sobre el yo. De esta sombra deviene la diferencia cultural como una categoría *enunciativa* opuesta a la diversidad cultural. Este espacio es el “entre” donde se instala la diferencia cultural, según Barthes es “la violación del límite del espacio significativo, que permite, al nivel mismo del discurso, una contradivisión de objetos, usos, sentidos, espacios y propiedades” (Bhabha, 1994:82).

Según el teórico, sólo podemos comprender los poderes del lenguaje colocando la violencia del signo poético dentro de la amenaza de la violación política. De estas tensiones, tanto psíquicas como políticas, emerge una estrategia de la subversión, es un modo de negación que busca manipular su representación.

Otro rasgo importante del discurso colonial es la dependencia del concepto de *fijeza* en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza como signo de diferencia cultural, histórica, racial, connota rigidez por un lado y desorden, degeneración y repetición por otro. Del mismo modo el estereotipo, que es su mayor estrategia discursiva, vacila ente lo que siempre está “en su lugar” ya conocido y algo que debe ser repetido constantemente.

Bhabha lo define con la impronta derridiana:

[...] es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probalística y predicibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en exceso de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente (Bhabha, 1994:90).

El lenguaje secular de la interpretación debe ir más allá de la mirada crítica horizontal si queremos darle su apropiada autoridad narrativa a la memoria histórica y subjetividad vivida. Es necesario otro tipo de *escritura* que pueda inscribir las intersecciones ambivalentes que se dan y el entrecruzamiento de tiempo que constituyen la experiencia “moderna” occidental.

En términos narrativos, Benjamin sostiene que aflora una ambivalencia en la narración de la sociedad moderna que repite, desorientada e inconsolable. De acuerdo con su pensamiento:

El novelista se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo solitario, que ya no es capaz de expresarse dando ejemplos de sus intereses más importantes, está desorientado y no puede aconsejar a otros. Escribir una novela significa llevar lo inconmensurable al extremo en la representación de la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esta

plenitud, la novela da pruebas de la profunda perplejidad de la vida” (Bhabha apud Benjamin, 1970:87).

Es desde lo inconmensurable, en medio de lo cotidiano, el lugar donde la nación dice su relato disyuntivo. Desde las márgenes de la modernidad, en los extremos insuperables del relatar, encontramos la diferencia cultural. Esta presenta una serie de contradicciones y antagonismos sociales que tienen que ser negociados, más que negados superadoramente. Cabe plantearse no solo lo que es dicho sino desde dónde es dicho; no meramente la lógica de la articulación sino los *topos* de la enunciación. En consecuencia, el objetivo de la diferencia cultural es rearticular la suma de conocimientos desde una posición de significante de la minoría que resiste a la totalización. En este sentido, la repetición, que no retornará como lo mismo que resulta en estrategias políticas y discursivas, sirve para producir otros espacios de significación subalterna. El sujeto del discurso de la diferencia cultural es dialógico y transferencial y está constituido mediante el *locus* del Otro en un proceso de sustitución, desplazamiento o proyección. De esta manera se interpelan formas de identidad “incompletas” o abiertas a la traducción cultural, es decir, formas de actividad que son a la vez nuestras y ajenas.

Cabe señalar que el término *dialogismo* mencionado anteriormente hace referencia a las teorías de Mijail Bajtín sobre el dialogismo, en la cual el género hablado resulta en un doble movimiento en la cadena de emisión: el objeto de emisión es contiguo a la asimilación del habla del otro, pero la alusión a la emisión del otro produce un giro dialógico, un momento de indeterminación que da origen a reacciones de respuesta no mediadas. El género hablado llega a reconocer lo específico como un límite significante, una frontera discursiva. Bajtín afirma que hay momentos en la tensa duplicación, en la que penetran en la emisión, palabras ocultadas a medias o por completo de los otros con diversos grados de extranjería:

La emisión parece estar surcada por ecos distantes y apenas audibles de cambios de sujetos del habla e insinuaciones dialógicas, fronteras de emisión muy debilitadas que son completamente penetrables por la expresión del autor.

La emisión prueba ser un fenómeno muy complejo y multiplanar si es considerado no en su aislamiento y con respecto a su autor [...] sino como un eslabón en la cadena de la comunicación hablada y con respecto a otras emisiones relacionadas [...](Bajtín, 1986: 90-5).

De acuerdo con el pensamiento bajtiniano, en el campo social del discurso brotan los ecos y fronteras ambivalentes en las que el autor aparece distanciado. Se trata de una invención que surge de la perplejidad mental y no corresponde a ninguna experiencia real. Es el distanciamiento de lo significado, el simulacro de la angustia (en el lugar del autor) lo que indica el carácter político de la historia.

Por otro lado Bhabha cita el ensayo de Frederic Jameson, “Elaboraciones secundarias”, en su volumen recopilatorio *Posmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Según Bhabha, Jameson percibe una nueva cultura internacional en el pasaje de la modernidad a la posmodernidad:

Tomo las peculiaridades espaciales como síntomas y expresiones de un dilema nuevo e históricamente original, que implica nuestra inserción como sujetos individuales en una serie multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos marcos van desde los espacios todavía sobrevivientes de la vida privada burguesa hasta el descentramiento inimaginable del capital global mismo [...], la así llamada muerte del sujeto [...], el descentramiento fragmentado y esquizofrénico (del Yo) (*Self*)[...], la crisis del internacionalismo socialista y las enormes dificultades tácticas de coordinar las acciones políticas locales con las nacionales e internacionales, esos urgentes dilemas políticos son todos inmediatamente funciones del nuevo espacio internacional en cuestión (Bhabha, 1994: 413).

De acuerdo con Jameson se revela una situación de dificultad en unir lo global y lo local, en proyectar un espacio internacional sobre la huella de un sujeto descentrado y fragmentado. La globalidad cultural figura en los espacios inter-medios (*in between*), en un sujeto descentrado en la temporalidad de lo transicional emergente del “presente”. El discurso se manifiesta en una narrativa del desarrollo de los encuentros del capitalismo tardío con la máscara de lo posmoderno fragmentado. La discontinuidad que existe entre la vida privada burguesa y el descentramiento del capital global no encuentra su esquema de

representación, creándose así mismo, un nuevo espacio internacional de realidades históricas discontinuas. Es esa disyunción del presente, lo que hace posible dar cuenta del alcance global de la cultura. Y paradójicamente, es a través de esta estructura de escisión y desplazamiento, donde emerge un nuevo sujeto histórico.

Stuart Hall confirma esta idea señalando que la historia del los Estados-nación de Occidente no ha sido étnicamente pura sino una cultura híbrida, producto de conquistas, absorciones de uno de los pueblos por el otro:

It has been the main function of national cultures which, as we argued, are systems of representation, to represent what is in fact the ethnic hotch-potch of modern nationality as the primordial unity of 'one people'; and of their invented traditions to project the ruptures and conquests, which are their real history, backwards in an apparently seamless and unbroken continuity towards pure, mythic time. (Hall, 1993:356).

Esta hibridez del Estado-nación moderno en la actual fase de globalización se genera con la constante migración masiva forzada y no forzada en los últimos tiempos. Siendo así, los Estados-nación occidentales se están convirtiendo en multiculturales, mezclados en términos étnicos, religiosos, culturales, lingüísticos, etc. De esa manera han surgido, también, nuevos nacionalismos, sobre la base de dudosos mitos de origen para producir un “popular” purificado en una especie de “limpieza étnica”.

En relación con América Latina, es posible preguntarse junto a Roberto Schwarz: “La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?” (Ludmer, 1994:9). Este era precisamente el título de su ponencia en el Coloquio de Yale (abril de 1994) cuando, convocados por Josefina Ludmer, una serie de latinoamericanistas se reunió para discutir la forma de construir una “máquina de leer fin de siglo”. En dicho encuentro se generó una multiplicidad de tópicos polémicos que iban de la discusión modernidad/posmodernidad a la existencia de la literatura en la era de la información visual (*Las culturas de fin de siglo*). Schwarz analiza el caso de Brasil y concluye que la referencia a la nación “entera” llega hasta la modernización desarrollista de los sesenta y cae definitivamente en los ochenta,

produciéndose una progresiva borradura, “no solamente de la idea: del imaginario, de la referencia, de la política de nación” (Ludmer, 1994:9).

Estas reflexiones nos llevan a considerar que caen las fronteras nacionales y este desplazamiento no ocurre solamente en el espacio real sino también en el espacio cibernético y psicológico. Emerge de ello, un vocabulario diferente, una máquina de leer diferente: flujo, velocidad, intersecciones, cruces, márgenes, exceso y caos.

Por consiguiente, es la propia literatura la que registra esta desintegración y los fragmentos del espacio unificante de la “nación”, surgiendo de esta crisis en el espacio público, otros intelectuales, otros territorios, otras naciones y subjetividades que obligan a pensar otra vez la identidad y ciudadanía. La identidad no se fija en un territorio y en una lengua, sino que se construye en el flujo, en otras subjetividades alternativas, móviles y migrantes.

1.1 Joven narrativa uruguaya

Partiendo de los conceptos de los teóricos mencionados anteriormente, es posible analizar lo que ocurre en Uruguay a partir del retorno de la democracia, en 1985, y fundamentalmente en el transcurso de los noventa. Se ha realizado una relectura de la identidad nacional en función de la pasada dictadura, la integración al Mercosur y el fin del siglo. Hoy es posible advertir que la dictadura fue apenas un instrumento en el proceso de reconversión del país a las coordenadas del capitalismo multinacional. Una vez recuperado el “estado de derecho” se efectuó este proyecto que vino enmarcado por una violenta aculturación, individualismo, consumismo y *yuppismo* cultural. Luego la vieja *intelligentsia* procuró recuperar su papel rector de la cultura nacional y establecer su hegemonía ideológica. No obstante, queda en evidencia su fracaso en la implantación de un sistema alternativo ya que estaba completamente desintonizada con la situación real del país. A todo esto, los jóvenes respondieron en forma turbulenta, fragmentaria, inopinada, exigiendo la práctica de la democratización de la cultura. Según el pensamiento de Abril Trigo en su obra *Caudillo, estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay* (1990):

Esta democratización ha resultado en la multiplicación de voces: heteroglosia³ que ha roto con el monopolio letrado de las letras, el privilegio artístico del arte, el coto intelectual del intelecto; heteroglosia que desempolva el *canon* y resquebraja la modosa “línea áurea” de la “buena literatura”, celosamente resguardada por nuestra fatigada *intelligentsia*, convertida en *establishment* cultural (Abril Trigo, 1991:87).

Esta “narrativa joven”⁴ revela una producción poética marcada por el sentimiento de alienación, orfandad, marginación; violencia (y autoviolencia); quiebra de los ideomitos⁵ del Uruguay demoliberal (el paraíso de la ley, el asistencialismo arbitral del Estado, el consenso social, la culturosidad, la uruguayidad). Le sigue la crisis mundial de los marxismos, la bancarrota de los proyectos nacionales de izquierda, el modelo neoliberal deficiente generando angustia, desolación y nihilismo. Por tanto, en los textos siguientes predomina la con-fusión ficción/realidad; la reescritura de textos culturales, así como de aquellos que dan lugar a lo fantástico así como a distintas prácticas de humor negro.

³Término utilizado por Bajtín para describir la coexistencia de distintas variedades dentro de un “único código lingüístico. En griego hetero= diferente+glossa = lengua, idioma. Bajtín sostiene que el poder de la novela se origina en la coexistencia, en los diferentes tipos de discurso: el discurso de los personajes, el discurso de los narradores e incluso el discurso del autor. Él define la heteroglosia como “el que habla en el idioma del otro, que sirve para expresar las intenciones del autor, pero de una manera refractada” Bajtín identifica la narración directa del autor, en lugar de diálogo entre los personajes, como la ubicación principal de este conflicto.(Diccionario RAE)

⁴Se manejan indistintamente, términos como “narrativa joven”, “narrativa reciente”, “novela posdictatorial”, “generación de la dictadura”, “narrativa de los últimos años” que se interceptan pero no son sinónimos. La narrativa joven es hija de la contracultura estadounidense, el realismo sucio y la Onda mexicana. Cuenta en nuestros días con una legión de seguidores que leen con pasión Charles Bukowski, Barry Gifford, Brett Easton, Ellis, Joyce, Carol Oates o Ray Loriga que admiran la estética cinematográfica de Quentin Tarantino. Se caracteriza por su fuerte referencialidad, reivindica las estructuras simples y recurre a un lenguaje despojado de ornamentos, en bastantes ocasiones soez para contar los recorridos urbanos de un narrador solitario, apático y esclavo de la sociedad de consumo, que interpreta los acontecimientos vividos para los lectores y es incapaz de enfrentarse a su violenta realidad.

Narrativa reciente representa a autores procedentes de épocas anteriores (Noguerol, 2010:10).

⁵Son conglomerados simbólicos que sincretizan los difusos componentes de los imaginemas matrices, a los cuales potencian y proyectan en el discurso nacional de superficie con el cual generalmente se identifican las ideologías. Su índole simbólica y su anclaje al imaginario les confiere una mayor resistencia al desgaste histórico, no obstante lo cual admiten la elaboración de divergentes versiones que pueden asumir un carácter contradictorio, de acuerdo al punto de vista de clase que las determine. De este modo, los ideomitos pueden sustraerse al cambio histórico, afirmarse en su ahistoricidad y confirmar, petrificándose, el *statu quo*, pero pueden también construir el origen de un proyecto de subversión del mismo [...] (Abril Trigo, 27)

La TV y la cultura de masas actúan como elementos aculturantes así como también como puentes de realidades yuxtapuestas, intercambiables. El texto-bricolaje se construye con desechos y expropiaciones desde dentro de la cultura hegemónica. Se establece una estética del consumidor expropiando el valor de uso de la cultura hegemónica. De este modo, serán atravesados por el humor negro, lo grotesco, la ironía, los comics, las telenovelas, los videos, la presencia de la muerte y la inminencia apocalíptica. Después de la utopía sólo parece quedar un futuro incierto, una idea de derrumbe y resignación, el fin de una historia que trajo aniquilación y miedo. En esa dirección, Hebert Benítez Pezzolano observa lo siguiente:

No obstante, cuando se aprecia que todo un sector de estos jóvenes se formó sin mayores referencias, cabe pensar que su “movida contracultural” fue también una suerte de expresión de la impotencia y la despolitización que la dictadura había operado sobre ellos. Su desazón obedecía a un desgaste cultural, que procedía en un sentido del desmantelamiento militar y en otro sentido de cierto anquilosamiento de la izquierda hegemónica. Sin embargo, esta desilusión de quienes por motivos de edad y en algunos casos de distancia ideológica o de otras opciones que los alejaron de la resistencia activa a la dictadura, traía algo de prestado de una cultura contestataria que, salvo excepciones, abrevaba más en las contraculturas de los ochenta de los países metropolitanos que en una asimilación crítica local capaz de articular con la contraculturalidad precedente, sea en el rock, en la creación literaria y teatral y en otras múltiples expresiones. Muchas veces, el desencanto de una zona de los jóvenes posdictadura (generalmente nacidos después de 1966) tuvo más de exhibición nihilista que de intensidad dramática en lo político, social y cultural (Benítez Pezzolano, nota en correo electrónico, 03/09/19).

Según la opinión de varios pensadores, estos textos podrían ser enmarcados dentro del término posmoderno. Sin embargo, si entendemos el concepto de posmodernidad como crisis de la modernidad, en América Latina resulta precisamente crítico definirlo, ya que arrastra malformaciones y contradicciones de nuestra modernidad periférica. Se trata de una escritura que se nutre sobre la crisis de la modernidad y la implementación del modelo neoliberal sobre la “utopía del progreso” y el curso emancipador de la historia. No obstante,

sabemos que nunca tuvimos una propia porque siempre hemos sido sinónimo de marginalidad con respecto al mundo, un *otro* desmembrado por múltiples *otredades*.

Vale resaltar que esta narrativa se encuadra en el período posdictatorial. De acuerdo con el pensamiento de Mabel Moraña:

[...] la producción literaria revelará, ya sea a nivel explícito (temático), ya sea de manera subyacente (en la concepción implícita del hecho poético) u oblicuamente (ya por ciertos usos normativizados del lenguaje, fórmulas de designación, clisés, ya por la apelación a coloquialismos, cultismos, formas herméticas o fragmentarias, etc.), la influencia ideológica del contexto político-social correspondiente, operando en ese sentido, como reproductora de esa ideología, ya que el mismo efecto de dominación ejercido por ésta impone sus “valores” como pretendidamente universales, reduciendo al mínimo toda posible manifestación adversa a éstos (Moraña, 1988:28).

Sin embargo, este efecto reproductor de la ideología dominante deberá ser verificado en cada caso: en algunos poetas la relación con el destinatario lírico, recae sobre la descripción de experiencias fallidas o evocaciones nostálgicas o dolorosas que, sin sujetarse a la tradición léxica, disposición sintáctica, estrófica o rimas verificables, se mantienen aún dentro de la norma lingüístico-literaria consagrada para esa temática. En otros, la manifestación del sujeto lírico se realiza por medio de la tematización de experiencias interiores diversificadas como se puede observar en la poesía de Rafael Courtoisie, Loreley Lazo, Brian René Peralta, Hugo Fontana, en otras están presentes elementos religiosos como el caso de Dora Posternak Marynés Casal Muñoz, etc. y así podemos observar una diversidad de temas que evoca el sujeto lírico. Me detendré específicamente en la poética y en la narrativa de Rafael Courtoisie (1958) que constituye el objetivo de esta tesis.

Las diferentes construcciones poéticas citadas tienen en común el intento de pensar lo real y transmitir versiones más o menos abstraídas del referente social al que remiten. En este aspecto, el referente social concreto aparece de forma distanciada y busca aprehender por sucesivas metaforizaciones, muchas veces, textos de clima surrealista.

Dentro de la producción de Rafael Courtoisie también puede observarse en el nivel del trabajo poético-narrativo una tendencia a la utilización del léxico ciudadano popular y a la inserción de formas coloquiales que desacralizan la modalidad lírica tradicional. Su procedimiento es traslúcido: selecciona un fragmento de la realidad, a menudo insignificante, y lo despoja de sus atributos fenomenológicos, para describirlo conforme a los procedimientos de la ciencia, pero sin desgajarlo de la modalidad lírica como ocurre en la obra *Estado Sólido* (1996). Sobre esta obra, Hebert Benítez Pezzolano escribe una reseña, *La solidez del abismo* (1997), y afirma:

La prosa tensa la línea y el verso amenaza con un retorno que no ocurre en estos textos de Courtoisie. Por ella circulan ritmos cuadros que simulan relatos, juegos inferenciales de la reflexión y arrebatos de la lógica, aperturas temáticas de aspectos metafísicos, configuraciones heterogéneas del devenir de la poesía impulsada a la conquista de un espacio nuevo que parece nombrarse en el título del libro (Benítez Pezzolano, 1997:237).

Hacer poesía para Courtoisie, es hacer con que las cosas renazcan, que las veamos por primera vez, de nuevo; el escritor observa el mundo y recrea estéticamente lo contemplado en un constante quiebre del lenguaje, pues modifica las estructuras, cambia los sentidos, engaña, oculta. Proliferan las formas producidas artificialmente “un desfasaje entre la forma y el fondo” (Courtoisie, 1996:44). En este proceso de desfasaje, los contenidos conducen a un exceso de imágenes virtuales cuya profundidad es nítidamente simulada. El vínculo que se establece entre ambos es regido por una lógica que tiende a ser autónoma y generada en el interior del universo virtual. Sin embargo, esto no implica que la forma sea vaciada de contenido, sino que “siempre hay una pregunta sin respuesta” (Courtoisie, 1996:44).

Por otro lado, Mabel Moraña señala: “La experimentación sobre el espacio poético y el espacio real, el trabajo del nivel prosódico (disposición de los blancos, uso de variantes tipográficas, etc.), promueve una movilización total de la estructura poética inicial, realizada según el planteamiento poético tradicional”. (Moraña, 1988:59).

Se trata de una experiencia de intertextualización en la cual cada uno de los componentes remite a los demás y a su vez se autonomiza de ellos lo que permite una lectura interpretativa e integradora. En muchos casos esta escritura experimental, llevada a extremos del despojamiento lingüístico, resulta en una ruptura violenta con el sistema de comunicación poética normativizado. Esto ocurre en tanto esta escritura presenta una serie de características como la ausencia del sujeto lírico sistemático, el quiebre del nivel sintagmático y el diálogo de la escritura con el blanco se imponen frente a las normas tradicionales de la expresión poética, caracterizada por una estructura estática y el yo hipertrofiado que hace de la experiencia poética un acto de sublimación individual.

Si por un lado se trata de alteraciones de la norma que abandona los recursos poéticos tradicionales, por el otro, este texto generador de sentidos, se vuelve portador de una retórica fragmentada y hermética. Sin embargo, lo importante aquí no es el hermetismo ni el idealismo intrínseco sino la “redefinición” del acto literario. Se concibe el lenguaje como una actividad lúdica, sujeta a ciertas reglas convencionalizadas en relación al uso y significados pero con una autonomía, un movimiento propio. Moraña señala que:

Tanto la adherencia a las formas expresivas ya canonizadas como la ruptura de los modelos tradicionales y su sustitución por un modelo crítico, demuestran, por diferentes vías, una tensión notoria del sujeto lírico con respecto a la realidad en la que se gesta la experiencia artística. La producción lírica se sitúa así como un espacio específico y conflictual en el que se produce el encuentro entre la ideología que representa al sistema dominante y una formación ideológica dependiente: la de la resistencia a las imposiciones de aquella pero canalizada de manera tácita, dentro de los únicos moldes expresivos posibles que el sistema imperante admite y controla” (Moraña, 1988:63).

En virtud de ello se puede afirmar que el discurso de la lírica uruguaya correspondiente al período 1973-78 se define y se detiene en el mismo como un sujeto ahistórico inclinado a una temática interior o formalizado en estructuras fragmentarias distorsionadas en sí mismas como una solución expresiva.

Ya en el período de 1979 a 1984 la poesía uruguaya revela una mirada reflexiva del hablante lírico. La ciudad, la cotidianidad, los valores individuales y sociales, la vivencia personal o colectiva de la historia aludida, la reflexión e intentos de definición de la poesía y el quehacer poético son las temáticas que caracterizan esta época. Sin embargo, el problema de comunicación aparece como una constante en este discurso entrelazado con las vivencias del medio urbano. Esta frustración comunicativa se vincula con la opresión del entorno y, por consiguiente, la historia se vuelve una experiencia inmediata, fracturada, una necesidad de traducir la precariedad de lo real. Rafael Courtoisie es uno de los poetas más destacados en este período que conciben la poesía como la esperanza de interconexión entre el individuo y el mundo. La práctica poética se vuelve un intento de recuperar la realidad que parece haber perdido su objetividad y en otros casos se plantea a través de asociaciones surrealistas. Como puede verse, este período está caracterizado por la fragmentación interior del individuo, la autocontención y la resistencia; estos aparecen reflejados en un discurso lírico que adopta la formalización y la inhibición. El hablante poético se ve afectado por una serie de sentimientos como el miedo, el amor, la angustia, la soledad, además, condicionado en las relaciones sociales. Asimismo, se manifiesta como un ser imaginario que tematiza los conflictos sociales, las tensiones y restricciones impuestas por el autoritarismo reinante de este período.

En consecuencia, el desarrollo cultural, principalmente la literatura, se ve afectado por las tensiones existentes entre la cultura hegemónica y una cultura subalterna de discurso liberal, generándose un proceso de intercambio sutil y contradictorio de acuerdo con el desenvolvimiento de las tensiones sociales y las alternativas que se presentan.

Rafael Courtoisie define este período como la “generación del receso o del silencio” y afirma:

Efectivamente, somos una generación huérfana, sin padres. En la literatura, concretamente, Uds., (se refiere a la generación anterior, M. M.) tenían figuras al lado muy válidas y muy vivas, que formaban una barrera involuntaria. Como nosotros hubo una fractura, esas presencias desaparecieron pero siguen manteniendo su

vigencia dentro de mucha gente que está escribiendo en este momento [...]. Creo que mi inquietud responde de alguna manera al problema de la fisura cultural de los últimos años y a las presencias que se fueron pero siguen vigentes (Moraña, 1988:114).

La producción poética de Courtoisie en este período surge en una situación anómala, posterior a un corte social, político y cultural donde se destacan los vínculos con el pasado cultural del país y esto se puede observar en la escritura de los años noventa; su producción narrativa se manifiesta con varios libros de cuentos: *Mar interior* (1990), *Mar Rojo* (1991), *Mar de la Tranquilidad* (1995), *Cadáveres exquisitos* (1995).

Luego publica una novela en las que se muestra partidario de transgredir los límites entre narrativa, poesía y ensayo, haciendo que todos los géneros formen parte del mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997) rescata pasajes de la historia y construye su ficción a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, además de asesinados y desaparecidos en Uruguay. Se trata de una narración compuesta por fragmentos cargados de violencia y lirismo en la misma intensidad, que permiten reflexionar mediante una razón poética diferente, basada en la asociación de ideas e ironías.

Courtoisie plantea de diferentes modos una experiencia posmoderna de la nueva percepción de la realidad y la historia mediada por imágenes audiovisuales. La temática de su narrativa tiene que ver con el modo en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual con la mirada sobre lo real de los hechos históricos, tal como lo ilustra *Tajos* (1999), novela corta que da título a un libro compuesto de varios relatos. El personaje central de la novela es un adolescente abúlico, violento, perverso y paranoico, que en sus delirios plantea asesinar al ratón Mickey y se pregunta insistentemente sobre la muerte de su abuela. *Tajos* es la reflexión sobre la vida posmoderna y las transformaciones en la identidad del individuo influido por el consumismo y lo poshumano⁶. En *Sabores del país*, un

⁶En un revelador artículo J. Andrew Brown analiza cómo se articula en *Tajos* la identidad consumista constantemente mediada por la tecnología y la cultura de masas en la figura de Raúl (Brown, 2006), su protagonista, un psicociller adolescente, armado con una navaja con la que hiere objetos, seres humanos y realidades imaginarias. Los tajos, físicos y psicológicos, acaban

nuevo libro de relatos, las ficciones acontecen en diferentes lugares del mundo y permiten verificar una red de sentidos y, a su vez, reflexionar empleando el concepto de *glocalización*, empleado por Ronald Robertson (2000) para redefinir lo local desde lo global y cómo lo global se localiza como “glocal”, en la medida en que lo local sería, más que nada, un aspecto de la globalización, y las fuerzas globales estarían siempre presentes en la formación local. El sociólogo estadounidense señala que estos términos estarían interconectados y consecuentemente no existiría una cultura local, sea esta un pueblo, una región o una nación, concepto que coincide con el pensamiento de los teóricos Appadurai, Bhabha y Hall, mencionados anteriormente.

Otros libros de relatos, como *Vida y milagros* (2006) o novelas como *Santo remedio* (2006), *Goma de mascar* (2008) constituyen la obra más relevante de un autor que continúa publicando poesía y ensayo simultáneamente a su ficción como parte del mismo proyecto literario y, recientemente, su última publicación, *La novela del cuerpo* (2015).

Moraña señala en un artículo reciente sobre *La novela del cuerpo*, que las narrativas de la posdictadura apelaron al cuerpo como grupo prominente de representación debido a la represión, la tortura, la “desaparición” de personas, la privación del derecho a la libertad, a la integridad física y a la práctica del libre albedrío. De acuerdo con su pensamiento: “El cuerpo sirvió para representar, entre otras cosas, el espacio plural de la nación, es decir, el organismo social colocado en el límite mismo que une y separa la vida y la muerte” (Moraña, 2015:4).

Tal es así que la obra que nos presenta Courtoisie aparece distanciada de una literatura edificada en el análisis histórico y en el dramatismo alegórico. Esta novela se vincula con otros textos que exploran la extrañeza de la posmodernidad y devalúan lo que se solía identificar como la esencia del ser humano. Además, Moraña afirma que esta literatura:

conformando la metáfora central en la novela, el metal de la navaja, acaba siendo una extensión del cuerpo, único modo de expresión y comunicación para el protagonista esquizoide.” (Montoya, 2008: 257)

Cae en esta categoría la llamada literatura cyborg, y en general todas las variantes que incorporan elementos de robotización, hibridación orgánica y alteraciones sustanciales de los fundamentos identitarios vigentes en la modernidad, inscribiéndose dentro de lo que ampliamente se reconoce como el dominio *biocultural*⁷ donde la iconicidad corporal es el codificador principal. (Moraña, 2015:4).

El término *biocultural* coincide con el concepto de Apparudai utilizado anteriormente para resaltar cómo los grupos étnicos, los movimientos sectarios y las formaciones políticas trascienden fronteras territoriales específicas que, mediados por el consumismo y la tecnología, determinan la formación de nuevas identidades.

En relación con la llamada *literatura cyborg*, Andrew Brown sostiene que en *Tajos* y en *Caras extrañas* Courtoisie:

[...] develops realities where technology, televisión, consumerism, and dictatorship intersect and interact in the construction of corporeal identity. If *Tajos* tackles this technologically and televisually mediated reality on a individual level, *Caras extrañas* contextualizes in within the postdictatorial aftermath of political violence. (Brown, 2010:80).

El crítico señala que esta literatura refleja una nueva construcción en la identidad corporal mediada por la tecnología, la televisión, el consumismo y referencias de la posdictadura. En las escenas iniciales de la novela *Tajos*, el personaje Raúl ataca al supermercado desarrollando la idea de lo poshumano donde sus cortes de cuchillo literales se acompañan de fusiones de significado y erosión de los límites. La descripción de las verduras mutiladas representa imágenes en las cuales se combinan el ser humano con los materiales que lo rodean:

⁷Indica al respecto Valenzuela Arce: “Defino a la biocultura como la centralidad corporal en la definición de relaciones, significados y disputas sociales. La biocultura refiere a la significación del cuerpo, su incorporación dentro de las estrategias de la política y la disputa por su control, pero también su participación como elemento de resistencia cultural, como expresión artística o como referente de significación identitaria”. (169)

Entro al supermercado.
 Tajeo las bolsas de azúcar. Me alejo. Viene un supervisor. No se
 explica el desastre. Voy impertérrito. Parezco manso.
 El peso del contenido empuja los labios del tajo. Salta el azúcar sólido,
 la hemorragia blanca en el piso.
 Sigo immaculado. Como un doctor. Sigo con la navaja.
 La clavo.
 Clavo la navaja otra vez.
 Sigo sin prisa.
 Los tomates sangran.
 Malogré un racimo, castré una sandía. Apuñalé tubérculos,
 perforé huevos(Courtoisie, 1999:11-12).

La sandía castrada, el azúcar en los labios y los tomates sangrientos se combinan para crear un espacio literario donde las cualidades únicas de lo humano se expanden para incluir el alimento que nutre ese cuerpo. El efecto que se produce en el sistema metafórico es la desestabilización de los límites del ser humano. Courtoisie sitúa esta creación en el espacio donde lo vegetal y lo humano se funden en una hibridez semiótica.

En este contexto, el teórico McLuhan busca separar el medio de su contenido para llegar a afirmar que el contenido, es precisamente, el medio mismo u otro medio:

“[...] el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (McLuhan, 1996: 29).

El crítico apunta que a partir de la máquina, la “tecnología de la automatización” busca la integración y centralización en la configuración de las relaciones humanas. McLuhan ejemplifica esta teoría con el uso de la luz eléctrica afirmando que es imposible separar la percepción humana de los órganos sensoriales implicados en la misma. El contenido de un medio es en realidad otro medio: el contenido de la escritura impresa es el discurso, el de la imprenta es la

palabra escrita. De este modo, los efectos de los medios son independientes de las motivaciones de sus usuarios o para qué se los use.

En estas escrituras se borran las identidades literarias, formalmente y en la realidad, y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy. De acuerdo con Josefina Ludmer, “estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]” Ludmer (2006). En tal sentido, la categoría de realidad es reformulada ya que no se la puede leer como mero “realismo” en relaciones referenciales o verosimilizantes. Estas escrituras pueden tomar la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo o la etnografía muchas veces con algún género literario injertado en su interior como un policial o ciencia ficción.

Ludmer afirma que: “Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (Ludmer, 2006).

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista sino que es una realidad producida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Está compuesta por un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. Este tipo de escrituras se denominan posautónomas pues representan el fin del ciclo de la autonomía literaria, atraviesan la frontera de la literatura y también la ficción, quedan afuera - adentro, en las dos fronteras).

Un ejemplo que ilustra este pensamiento es la obra *Santo remedio* de Courtoisie en la cual el autor hace referencia a Onetti y Rulfo como personajes de la novela y son insertados en el presente. La idea de referirlos, afirma el escritor, tiene que ver con la introducción de los mismos en el relato con la finalidad de “cuestionar la tradición, abrir, liberar, aquello que estaba obliterado o fosilizado” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 185).

En estas literaturas posautónomas, la “realidad cotidiana” expone como un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Construye la ficción o las ficciones del presente absorbiendo y fusionando toda la mimesis del pasado. Una ficción es la “realidad”, una realidad desdiferenciadora formada por la fusión de los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos que se distancia de la ficción clásica y moderna y no revela oposición entre el sujeto y la realidad histórica, entre la literatura y la historia, entre la ficción y la realidad.

De acuerdo con Ludmer:

[...] las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño). Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente ‘literatura’ (Ludmer, 2006).

La literatura autónoma de los siglos XIX y XX se caracterizaba por tener una relación específica entre la historia y “la literatura”. La idea y la experiencia de una realidad cotidiana absorben todos los realismos del pasado y cambia la noción de los clásicos latinoamericanos de esos siglos. La narración clásica canónica, o del boom (*Cien años de soledad*, por ejemplo) trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como “real” y lo “literario” como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad y producía tensión entre los dos: la ficción resultaba de esa tensión. Ludmer señala que en este tipo de literatura:

[...] la ficción era la realidad histórica (política y social) pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O, simplemente, trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica (como *Cien años de soledad* [1967], en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos [1974] o en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa [1984], *El mandato*

de José Pablo Feinmann [2000], y en las novelas históricas de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno*[1995]) (Ludmer, 2006).

Ya en las literaturas posautónomas, todo depende de cómo se lea la literatura hoy en día pues se la puede considerar “basura”, y desde qué lugar se lea como fue señalado al principio con la teoría de Homi Bhabha. O se considera el cambio en el estatuto de la literatura o se lo niega; entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala o buena literatura.

Ludmer señala que estas literaturas posautónomas saldrían de la “literatura autónoma”, atravesarían las fronteras y entrarían en un medio real-virtual penetrando en todo lo que se produce: social y privado y público y “real”. Entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social (la realidad cotidiana) donde no hay “índice de realidad” o de ficción. Serían una fábrica de presente, que es la imaginación pública, para contar las experiencias de la migración y del “subsuelo” de ciertos sujetos que se definen adentro y afuera de ciertos territorios. Se leen desde la imaginación pública como si fuera una noticia, por ejemplo.

Por otro lado, en su artículo “Autonomía y posautonomía Literaria, Crítica de un malentendido” Hebert Benítez Pezzolano refuta el concepto de “literaturas posautónomas” planteado por la ensayista argentina Josefina Ludmer, y señala otra perspectiva para la cuestión del valor literario:

Ciertamente, el valor literario surge de una instancia relacional (histórica, ideológica, institucional, etc.) con horizontes de los lectores, pero también señala la faz compositiva de los textos, la fuerza de unas creaciones que resultan precisamente valoradas gracias al movimiento autorreflexivo de la espectacularidad de la palabra. Esto significa que la esfera de la evaluación y la de la autonomía relativa de los fenómenos literarios, no pueden separarse puesto que constituyen una existencia profundamente co-referencial (Benítez Pezzolano, 2017:342).

Benítez pone en tela de juicio la evidencia del valor literario en las tradiciones y el advenimiento crítico de discursos minoritarios que cuestionan las ideologías de dicha centralidad. Siguiendo la teoría de Theodor Adorno, señala: “en los valores no se comprende nada estéticamente y viceversa” (Adorno, 2004:347 apud Benítez Pezzolano). En tal sentido, el ensayista resalta el valor de

una obra artística como algo innegociable. Por otro lado, señala que el contracanon ha venido marcándose como “una seña de identidad contestataria” destituyendo la presencia de la literatura dando lugar a una dicotomía: la expulsión de la autorreferencialidad literaria un repliegue y despliegue, un *feedback* continuo a cambio de la heterorreferencialidad y la espectacularidad de los textos literarios.

El concepto de *literaturas posautónomas* se refiere al hecho de que estas obras no admiten lecturas literarias ya que son productoras de “presente”, y a la vez que en las mismas se da la imposibilidad de distinguir realidad y ficción, se produce la evaporación de la figura del autor y en su lugar impera la imaginación pública constituida por los medios, en que toda la esfera cultural se rige por una estética de mercancía. En este contexto, Benítez se pregunta si la presunta posautonomía del muestrario global de la web no sería una falsa superación de la autonomía que reclama el trabajo sobre el valor de una obra literaria en lugar de su ocultamiento.

Siguiendo estos conceptos, es posible cuestionarse si las dos obras de Courtoisie, *Tajos* y *Santo remedio*, se inscriben en la teoría de Ludmer ya que el presente se construye mediante la interacción del lector con la pluralidad de voces que se instalan en los espacios intersticiales. De hecho, si podemos considerar que vivimos en una cultura de superficie en la que se producen drásticas operaciones de vaciamiento, de pronto podría pensarse que las referidas novelas en las que esa cultura está profundamente inserta en sus historias, no significa que el sentido quede sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, sin potencia creativa: novelas como *Tajos* y *Santo remedio* no se convierten en el equivalente desintensificado del vacío que de un modo u otro denuncian.

En relación con esta cultura de superficie, hablar de su narrativa Courtoisie sostiene que “siguiendo a Gadamer, uno interpreta o realiza una aproximación, una hermenéutica de ciertos fenómenos históricos desde el cruce de tradiciones de donde proviene, consciente o inconscientemente” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 182).

La narrativa posdictadura de Courtoisie se enmarca en un proceso de aculturación y desterritorialización, lo que determina la formación de nuevos grupos sectarios y formación política que trascienden fronteras territoriales específicas y nuevas identidades. En este proceso, es necesario considerar el fenómeno de lo global y lo glocal, señala Courtoisie:

Por un lado, “la narrativa urbana latinoamericana evidencia muestras de haber sido sometida a la presión de la globalización, y al mismo tiempo, en cada país, en ciertas zonas de América en particular, aparecen como contrapunto las marcas de lo local en medio de esa aculturación” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 184).

Inicialmente había señalado el pensamiento de Appadurai, sosteniendo que la multiplicidad de usos que rodea a las palabras *significado*, *discurso* y *texto* en este tipo de literatura deberían ser suficientes para indicar que no estamos ante un desdibujamiento de géneros, como lo había planteado Geertz (1980), sino que significaría, de acuerdo a su teoría, un posdesdibujamiento. En este aspecto, Courtoisie afirma que “no hay un desdibujamiento en su escritura sino una resignificación, una hibridación que amplía las posibilidades creativas” (ver capítulo anexo, 182).

Si hablamos hibridación en el contexto uruguayo, coincidimos con la idea de que la narrativa del retorno a la democracia deconstruye mediante la relectura de la identidad y la nación. No se trata de instaurar en su lugar un proyecto homogéneo alternativo, sino de adentrarse en esas zonas de penumbra donde se entrecruzan diferentes agentes sociales y textualizar sus múltiples contradiscursos. La idea no es jerarquizar las diferentes lecturas comunitarias, sino situarlas en un contexto de debate, contradicción o complementación.

Al hablar de contradiscursos me refiero a los lenguajes que coexistirán con ese discurso hegemónico y apuntarán a reconstruirlo. En el contexto uruguayo del retorno a la democracia ya no se puede hablar de una nación única, que, de manera uniforme, dé cuenta del conglomerado social; es preciso hablar de variados constructos discursivos que, de forma paralela e independiente, emergen de diferentes ámbitos. Hugo Achugar plantea que es necesario precisar el lugar

desde donde se habla, y esto no se relaciona exclusivamente con una determinación geográfico-cultural. De acuerdo con este crítico, “es posible encontrar grupos hegemónicos y subalternos en el centro; es posible encontrar en el centro relaciones de centro-periferia” (Achugar, 1994:27). Esto implica la idea de que el centro a nivel simbólico y discursivo está atravesado hoy en día por categorías de género, de raza, de orientación sexual, además de las económicas y sociales. Este pensamiento coincide con la teoría de Homi Bhabha al destacar que estos discursos contradictorios y complementarios proceden de las diferentes categorías y es desde este espacio intersticial donde las diferencias se superponen o se excluyen, que se negocia la experiencia colectiva de la nación.

Al hablar de su narración, Courtoisie señala que no es posible definir el concepto de *nación* y sí procurar un esbozo porque esto significaría lanzar una hipótesis como “autor real” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 183).

Por otro lado Achugar afirma:

Nosotros el *Otro* somos plurales, heterogéneos y, en cierto sentido, estamos atravesados por conflictos similares aunque no idénticos a los del centro. También es cierto que se ha propuesto que “nuestras identidades (latinoamericanas) en sus múltiples espacios y tiempos sean varias identidades, hasta el punto que nos sea posible encontrar en nosotros varios ‘yo’ profundos” (Achugar, 1994: 27).

Postular una identidad universal aboliendo las diferencias culturales, nacionales, de género, etnia, etc., puede ser una forma de homogeneización típica del discurso central. Sin embargo, deben considerarse y conocerse los problemas que se discuten en el primer mundo. Ello conlleva a rebatir lo sostenido desde el centro o a elaborar un contradiscurso alternativo al hegemónico; se aspira a discutir y a reflexionar de igual a igual, periferia y centro. La representación del *Otro* ya sea como biografía, la historia, la novela y el ensayo, como “ficción” o “realidad” ha servido en Occidente como una forma de romper la univocidad del discurso hegemónico; sin embargo, la perspectiva del *Otro* no siempre supone la perspectiva desde el *Otro*.

En relación con el discurso del *Otro*, Courtoisie afirma: “Siempre se procura hablar y descubrir el punto de enunciación del otro o de los otros. Y desde

una obra de poesía, *Estado Sólido*, eludir por completo la aparición de un “yo” y en lo posible de algunas de sus proyecciones” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 183).

Por otro lado, la propuesta de Abril Trigo (1997) hace hincapié en la necesidad de explorar los márgenes o espacios residuales ya que es allí donde residen numerosos contra-discursos que se resisten a la consagración de una “cultura oficial” y, por consiguiente, a la consolidación de un imaginario único y autoritario acerca de la comunidad nacional. En esos bordes “linyeras” de los que habla Trigo, habitan grupos sociales tradicionalmente marginalizados de la producción de discursos identitarios y nacionales⁸ (mujeres, inmigrantes, afro-uruguayos, jóvenes, etc.).

En este aspecto, las estrategias discursivas y políticas en la narrativa de Courtoisie producen espacios de significación subalterna. El escritor afirma: “Creo que sí. Sobre todo porque esas estrategias son varias y están desarrolladas para que el producto narrativo forme parte o aliente un discurso reflexivo que interaccione con el lector en términos de producción de ‘otros sentidos’” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 184).

Entendemos que ese discurso productor de sentidos resulta, de acuerdo con el escritor uruguayo, hablar y descubrir el punto de enunciación del otro o de los otros y la deconstrucción de este generando una multiplicación de puntos de vista,

⁸“Mates, tortas fritas y choripanes, murga y candombe, bagayo legalizado y lumpen poesía, grafitis y rock, son todos los desplazamientos culturales que carnavalizan la ciudad, la llenan de olores, de colores, de música, de pautas de conducta quizás más cordiales, a veces violentas, pero sin dudas más desinhibidas, y haciendo públicos los hábitos confinados a la privacidad, politizan lo cotidiano y festejan la política. Después de todo, “para escribir en el baño de política, hay que pensar que la política es algo más que mierda” reflexiona la grafitera en el retrete (Blanqué 179). Todas estas prácticas contaminan el aire de la Cultura Uruguaya hasta hacerla irrespirable, tanto para los aún aferrados a las hilachas del imaginario de la República Modelo, como para los yuppies criollos, hinchas de la neomodernización a todo trapo. [...] Los segundos se embriagan en una subcultura de la neomodernización, dinámica y feroz, que acantonada en sus enclaves posmodernos (¿qué son los “shopping centers” sino simulacros de simulacros?) y liderada por una “nueva derecha intelectual”, se entrega ardientemente al consumo de la macrocultura trasnacional” [...] “los grupos marginales, portadores de las subculturas desatadas por la crisis, se convierten en radicales agentes de cambio. A las estrategias hegemónicas contraponen sus tácticas del débil; a la maquinaria institucional, sus incursiones nómades; a las macropolíticas culturales, la cultura de la antipolítica” (Abril Trigo, 1997:20-21).

“porque es la forma de dar cuenta de un entorno signado por una ‘modernidad líquida’, feble, compleja” (Courtoisie, ver capítulo anexo, 183)

Por otro lado, con referencia a lo sublime, Hugo Achugar sostiene:

De las varias modernidades, es posible que la del universo narrativo de Juan Carlos Onetti sea, quizás, y en su contradictoria formulación, unos de los ejemplos más logrados de esa imagen de lo sublime, desde una periferia que se presenta universal.

El cultivo de la frase, del ritmo en la frase; el denso lirismo conjugando humedades, recuerdos ácidos y mariposas; la estructura de sentencia con que a veces cierra los párrafos; todo es parte de esa prosa seductora con que Onetti tensiona sus relatos, pule su paloma, perfecciona su belleza” [...] “Un esteticismo paradójal que, en una combinación de Arlt, Céline y surrealismo valida como materiales artísticos no sólo objetos y seres desgraciados, marginales y “feos” sino palabras – sobre todo palabras – desprovistas de prestigio junto con los otros más tradicionales o “prestigiosos” (Achugar, 1994: 33).

El crítico afirma que la noción de belleza que domina la estética de la modernidad (Onetti incluido) no se relaciona con lo masificado, sino que se trata de lo singular, de lo preciso y absoluto. La noción de belleza en ese período de la modernidad occidental, que en la periferia llegó hasta los casi sesenta, se asocia a lo sucio, lo polucionado, lo sórdido de Onetti, pero que posee una “armonía interna”. Ya la estética contemporánea se apoya en lo masificado, en la reiteración, en otra noción de belleza muy diferente a la de Onetti, una belleza agresiva, paródica, híbrida y heterogénea que ataca al centro de lo armónico de la modernidad ya que el arte posmoderno ex-pone, des-centra, des-monta, des-materializa lo sublime de la modernidad. La posmodernidad, tanto en el centro como en la periferia abre las puertas a la mezcla, la contaminación, a la desjerarquización de lo múltiple y de lo heterogéneo. La televisión, con su oferta selectiva de discursos, su sintaxis entrecortada y fragmentaria, juega un papel preponderante en la crisis de las macrounidades o unicidades.

En Uruguay, el gran diálogo que la literatura de la posdictadura emprende es con el proyecto onettiano, que marca un antes y un después de las letras y la cultura del país. Onetti enlaza la temática de la escritura y la invención de un

mundo que es *Santa María* con la preocupación por la idea de nación e identidad. De esta idea surgen los siguientes cuestionamientos. La búsqueda de una nueva forma de hablar de la nación, ¿necesita una nueva narrativa posonettiana? ¿Cómo se da ese diálogo con Onetti teniendo en cuenta que en la novela *Santo remedio*, de Courtoisie, lo cita como uno de sus personajes?

Courtoisie sostiene que:

Onetti personaje de *Santo remedio* es una figura fantasmática y paródica que permite a la vez el homenaje y la profanación. La idea de referir a Onetti y a Rulfo como personajes tiene relación con la idea de introducir en el relato una posible línea de lectura crítica, de inserción en el presente y de cuestionamiento pro activo, asertivo, de la tradición (Courtoisie, ver capítulo anexo, 185).

Para concluir, la discusión de la modernidad y la posmodernidad en la periferia latinoamericana no es nueva, pues ha estado mucho tiempo entre nosotros. Como ha observado Gayatri Spivak (1988), las voces silenciadas⁹ por el sujeto central tienen otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la hegemónica y de los centros metropolitanos. El espacio discursivo en la esfera pública, a nivel mundial o del primer mundo o de la periferia, se ha vuelto un espacio compartido en el cual se intenta buscar o construir una identidad nueva, una identidad heterogénea más democrática que respete las identidades *Otras* y que dé cuenta de esa multiplicidad de verdades¹⁰ como lo han evidenciado los autores mencionados.

Este Courtoisie novelista necesita hablarnos del sujeto, inserto en su tiempo, y de sus conflictos y por ello dialoga con la tradición. Es irreverente en la medida de que su estilo es un devenir de la lengua, una descomposición de la

⁹Al respecto, ver el trabajo de Gayatri Spivak sobre el caso de la India y la condición de la mujer durante la sociedad colonial, “*Can the Subaltern Speak?*”, en *Marxism and the Interpretation of Culture* (University of Illinois Press, 1988).

¹⁰Courtoisie afirma en una de sus entrevistas: “La posmodernidad tiene que ver más 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 que 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, 2007b:910)

lengua materna dogmática para dar lugar a la invención de una nueva lengua mediante la alteración de la sintaxis con elementos grotescos, la parodia, la ironía, la sátira y la exageración, además del diálogo con otros lenguajes como el cine, los medios de prensa, la política, la medicina, la propia literatura y, de esta manera, remarcarla y cuestionarla. Afirma Courtoisie:

Esa narrativa implica la polifonía y la pluralidad: es un concierto, no un solo de tenor. Es un concierto de voces narrativas entrecruzadas, un efecto puzle que sin embargo debe armonizarse para ser susceptible de ser disfrutado, asimilado, en términos estéticos.

El retorno a la democracia implica fragmentación de discurso, hipertrofia, aparición de figuras esperpénticas como personajes y aparición de simultaneidad de voces (Courtoisie, ver capítulo anexo, 184).

En otras palabras, es posible afirmar que en la escritura de Courtoisie el texto se instala en el borde del género, en el límite, que permite desmontarlo y ver cuál es su funcionamiento. Intentaremos analizar específicamente algunas relaciones dialógicas, la intertextualidad de los discursos, la coexistencia de lo universal y lo local, lo local que deviene universal, y viceversa, de la narrativa del autor.

2 La polifonía textual en *Santo remedio* y *Tajos*

[...] puedo querer decir lo que digo, pero indirectamente, en un segundo paso, en palabras que tomo y devuelvo a la comunidad de acuerdo con las reglas que ella establece. Mi voz puede significar, pero sólo con otras (...) mis palabras siempre llegan ya envueltas, en estratos contextuales sedimentados por muchos interlenguajes, variados dialectos sociales, la suma de los cuales constituye el lenguaje de mi sistema cultural (Holquist, 1983:3).

Las novelas que analizaré en este capítulo, *Santo remedio* (2006) y *Tajos* (1999), se integran a ese heteróclito panorama de la narrativa posdictatorial en el que convergen distintos temas y estéticas, principalmente una estética del consumidor expropiando el valor de uso de la cultura hegemónica. Anteriormente, fue señalado el pensamiento de algunos críticos que resaltan la hibridez cultural y la formación de una identidad transnacional, entre ellos, Hommy Bhabha. Este, afirma que el sujeto del discurso de la diferencia cultural es dialógico y transferencial y está constituido mediante el *locus* del Otro en un proceso de sustitución, desplazamiento o proyección. El término *dialogismo* hace referencia a las teorías de Mijail Bajtín para definir las relaciones dialógicas de los discursos, tanto a nivel de los enunciados como de la enunciación. De acuerdo al crítico, la alusión a la emisión del otro produce un giro dialógico, un momento de indeterminación que da origen a reacciones de respuesta no mediadas. Teniendo en cuenta este concepto, analizaré en este capítulo, una de las rupturas de la narrativa de Courtoisie: la intertextualidad en las dos novelas citadas con el objetivo de verificar la heterogeneidad, la multiplicidad de voces que se insertan en su narrativa y que Bajtín problematiza en lo que entiende por *novela polifónica*. En *Santo remedio* percibimos la presencia efectiva del trabajo de Rulfo y Onetti transfigurado, crítica y creativamente en la obra de Courtoisie. El escritor uruguayo se vale no sólo de informaciones de los escritores como también de algunas técnicas narrativas utilizadas por él. Courtoisie, no obstante, construye una narrativa original en la cual hechos históricos son mezclados con elementos del imaginario uruguayo superponiendo discursos como el de las instituciones médicas, religiosas y sanitarias, las terapias alternativas que se suman a los

medios audiovisuales como la televisión y el cine en una pluralidad de voces narrativas entrecruzadas que mantienen una armonía en términos estéticos. Por otro lado, en la novela *Tajos* hace referencia a la estructura de la poesía contemporánea en relación a la canónica de Quevedo. La poética de Courtoisie se impone a lo narrativo tanto en el lenguaje como en la arquitectura compositiva: el fragmentarismo y su relación con lo poético, la receptividad a través del recurso de paralelismo y la metáfora como figura de composición. *Tajos* retrata una especie de potencia abrumadora del objeto y violentamiento poético como respuesta y apertura, movimiento poético se da en la pura destrucción. Estos productos culturales heterogéneos revelan las interconexiones entre varios sistemas culturales, reivindican la hibridez cultural. Se trata de una escritura donde predomina la fragmentación y la discontinuidad que cuestiona lo dogmático tradicional y el lenguaje a través del humor y la ironía.

2.1 Fundamentación teórica: Bajtín y la polifonía

Analizar la obra de Courtoisie conlleva también seguir los principios de Mijaíl Bajtín para dar cuenta de la multiplicidad de voces que se insertan en su narrativa. El propio escritor afirma en una entrevista que:

[...] su narrativa implica la polifonía y la pluralidad: es un concierto, no un solo de tenor. Es un concierto de voces narrativas entrecruzadas, un efecto puzle que sin embargo debe armonizarse para ser susceptible de ser disfrutado, asimilado, en términos estéticos. El retorno a la democracia implica fragmentación de discurso, hipertrofia, aparición de figuras esperpénticas como personajes y aparición de simultaneidad de voces (Courtoisie. Cap. Anexo, 175).

Esta afirmación de Courtoisie coincide con la idea expuesta en el capítulo anterior sobre la experiencia de la intertextualización, en la cual cada uno de los componentes remite a los demás y a su vez se autonomiza de ellos produciendo una lectura interpretativa e integradora mediante la ruptura violenta con el sistema de comunicación poética normativizado. Rafael Courtoisie rompe, en su obra, cualquier limitación del género abordando con igual naturalidad la poesía, el

cuento, el poema en prosa, la miscelánea o la novela. El escritor, abandona los recursos poéticos tradicionales para crear un texto generador de sentidos que se vuelve portador de una retórica fragmentada y hermética y resiste a los convencionalismos de forma lúdica, sin embargo, conserva su propia autonomía como es posible observar en la novela polifónica. En la obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (1988) Mijail Bajtín estudia como la voz del otro se inmiscuye a la voz del sujeto de la enunciación, es decir, que es *dialógica* y no monológica como la mayoría de las novelas europeas; la enunciación que la produce prevé ineludiblemente la respuesta del *otro* cuya figura está siempre contenida en el acto de enunciar, en el llamado “lenguaje interior”. Bajtín entiende que “(...) detrás de cada texto está el sistema de la lengua (...) Pero al mismo tiempo cada texto (visto como enunciado) es algo individual, único e irrepetible, en lo cual consiste todo su sentido (su proyecto, aquello para lo que se había creado el texto” (Bajtín, 2011: 293).

La historicidad del texto de carácter polifónico no se estructura como una totalidad de una conciencia que abarque a otras, sino como la interacción de varias que conservan su individualidad sin que entre ellas una llegue a ser objeto de la otra. El diálogo se produce ente las tensiones de la historicidad del sujeto que enuncia y las de aquel otro que lee y escucha. Esta relación enunciación/enunciado considerados en su realidad dialógica, se vinculan a la polifonía estudiada por Bajtín en la obra *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1988).

El pensador ruso define el concepto de Polifonía como “la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico, se acercaría por completo a la clave artística de sus novelas: la polifonía” (Bajtín, 1988:31). La unión de elementos heterogéneos e incompatibles que se distribuyen en varios mundos y varias conciencias se combinan en una unidad suprema. Bajtín lo define en los siguientes términos:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del

autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.

Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo [Cursivas en el original] (Bajtín, 1988: 16-17).

Bajtín afirma que la polifonía remite a una pluralidad de voces independientes que se combinan en una unidad de un orden superior sin que en ellas se produzca una disolución de su autonomía. Sin embargo, la continuidad de las mismas no desaparece tras la palabra autoral, sino que el diálogo continúa.

El concepto *dialogismo o intertextualidad* es un principio unificador en la obra de Mijail Bajtín tal como lo define Patrice Pavis en el *Diccionario de teatro* (2008):

A teoria da intertextualidade (Kristeva, 1969; Barthes, 1973 a) postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no. Da mesma maneira, o *texto dramático e o espetacular* situam-se no interior de uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos. Certos encenadores não hesitam em inserir no tecido da obra representada textos estranhos cujo único vínculo com a peça é temático, paródico ou explicativo (Vites, Planchon, Mesguich). Opera-se assim um diálogo da obra citada e do texto de origem (Vitez cita Aragon em *Andromaque*). Esta técnica deve ser distinta da simples *contextualização* social ou política das inúmeras encenações: a busca de um intertexto original tanto no plano dos significados quanto dos significantes; ela faz explodir a *fábula* linear e a ilusão teatral, confronta dois ritmos e duas escrituras, muitas vezes opostas, põe o texto original à distancia insistindo na materialidade" (Pavis, 2008:213).

De acuerdo con la definición de Patrice Pavis, el teórico ruso lo examina en sus diferentes ángulos y estudia detenidamente sus diferentes manifestaciones. La lengua, en su totalidad concreta, viva, en su uso real, tiene la propiedad de ser dialógica en su forma composicional en la cual ocurre. Ya en los enunciados, para construir un discurso el enunciador toma en cuenta el discurso del otro que está

presente en el suyo. Por esta razón, todo discurso está inevitablemente ocupado, atravesado por el discurso ajeno. El dialogismo se forma de las relaciones de sentido que se establecen entre dos enunciados. Tal como lo afirma el crítico brasileño José Luis Fiorin:

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se perpassado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras. (Fiorin, 2006: 19).

El crítico resalta que el discurso dialógico es aquel donde no solamente se orienta hacia otras personas sino que se relaciona con otros enunciados. En esta medida, el diálogo es siempre una sucesión de enunciados a cargo de distintos sujetos. La emisión de un enunciado está siempre vinculada con otros anteriores y posteriores y a veces lejanos. En efecto, los enunciados ajenos suelen introducirse en el propio en forma más o menos explícita y pueden desarrollarse desde una cita textual hasta lo sobreentendido. La dialogicidad del lenguaje se produce ante la mínima alusión de un enunciado ajeno ya que supone una respuesta inmediata hacia el enunciado del otro pudiendo expresar: concordancia, desacuerdo, indignación, burla.

2.2 Dialogismo y polifonía: revisión crítica y lectura de las novelas

De acuerdo a estos principios bajtinianos es posible realizar una lectura de las novelas de Courtoisie basada en su teoría acerca de la novela polifónica.

Santo remedio es una irreverente comedia negra de trasfondo existencial y político que desestabiliza los espacios institucionalizados y causa incomodidad. La fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, desdoblamiento y simulacro. Protagonizada por Pablo Green, un peculiar personaje convertido en narrador que todo lo ve desde una perspectiva oscilante

entre la extrema lucidez y la más absoluta paranoia. El violento personaje, hastiado ante la realidad, se libera de su angustia mediante la destrucción de algunas partes de un mundo incomprensible, de todos los ambientes a los que tiene o puede tener acceso. Pasa de “asesino por compasión”, cuya carta de presentación son las palabras “acabo de matar a mi madre” (Courtoisie, 9), luego de haberle practicado la eutanasia a su madre enferma, a un “asesino en serie”, en una disparatada trama donde siempre hay lugar para la novedad y donde afloran risas entre la brutalidad y la ironía. Muchas escenas de *Santo remedio* son comparables a la cinematografía de Quentin Tarantino, Takashi Miike o un maestro de ambos, Sam Peckinpah o a un *video - game* que se leen como intertextualidades cinematográficas muy presentes en toda su obra ya que «las referencias al mundo de lo cinematográfico y lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de personajes como Robert Altman durante el copamiento (refiriéndose a la novela *Caras extrañas*), para rodar la segunda parte de *The Birds* de Hitchcock» (Montoya, 2007: 893).

Escrita con un dominio absoluto del lenguaje en el cual combina referencias de la alta cultura, el discurso científico, el habla popular, la cultura de masas y otros ámbitos de la experiencia social y narrada de forma no lineal, la trama se compone de pequeños fragmentos numerados, casi píldoras, donde el lector tiene que ir poco a poco encajando el complejo puzzle literario compuesto por Courtoisie. En las primeras noventa páginas *Santo remedio* parece una novela que sólo apela la superficialidad y el mero entretenimiento y presenta caracteres posmodernos como: el abuso de oraciones cortas, guiños anglosajones, referencias a la cultura de masas, zapping literario, las repeticiones, las frases dichas sin continuidad que son lógicas en un espacio infinito como es posible advertir en el ejemplo siguiente:

- Buen día - dice la vecina.
 No le contesto
 ¿Cómo está su mamá?
 No le contesto

¿Sigue enferma?
 No le contesto
 Le dije que se tenía que cuidar...
 No le contesto
 ¡Lo que tiene es delicado!
 No le contesto
 No se cura con aspirina
 No le contesto
 Tiene que cuidarse
 No le contesto (Courtoisie, 2006:23)

Además de una extremada fragmentación estructural –252 secciones que se asemejan a secuencias fílmicas en 190 páginas-, el texto ofrece una prosa muy entrecortada, ausente de oraciones subordinadas, apenas presenta el párrafo como unidad estructural compuesto de menos de 10 palabras. De acuerdo al pensamiento de Bajtín, el crítico sostiene que la novela polifónica de Dostoievski es “pluriestilística o carente de estilo; desde el de la comprensión monológica posee una *pluralidad de acentos* y es contradictoria valorativamente, los acentos opuestos se cruzan en cada palabra de sus creaciones” (Bajtín 1979:30) (Cursivas en el original.)

Así, Rafael Courtoisie construye la irreverente novela que transparenta un juego de fondo y forma que da sentido a su alteración sintáctica y estructural. Cabe resaltar que el autor realiza transformaciones significativas en la orientación estilística y temática mediante la integración del estilo del contenido moral, psicológico, histórico, estético y social como reflexión crítica de la contemporaneidad lo que deja traspasar problemas de la existencia del ser humano, el absurdo, la fragmentación, la soledad que caracteriza el nuevo milenio. Francisca Nogueroles en su artículo “Barroco frío” señala:

De este modo, se entiende que la escritura contemporánea se asocia al *slipstream* descrito en un artículo homónimo por Bruce Sterling, quien supo dar idea de una nueva categoría literaria definida por el irrespetuoso revoltijo de géneros, estilos y estímulos; la voluntaria confusión de fantasía y realidad; el privilegio de la instantaneidad, el tiempo presente y la entropía; y, todo ello, sin renunciar a la

especulación a partir de textos tomados indistintamente de la ciencia, la filosofía, la historia o el periodismo (Sterling 1989). (Noguerol, 2012).

En *Santo remedio* se advierte la mezcla de diversos discursos superpuestos, como recetas de cocina: “Me quito los lentes. Entro a un cibercafé. Busco en internet. “papas”, en Google. Hay millones de páginas que hablan de papas. Puré de papas. Papas al roquefort. Papas al plomo. Soufflé de papas....(..)” (Courtoisie, 2006:28). El autor enumera una gran variedad de significados atribuidos al tubérculo que funcionan como un conjunto de elementos sémicos en el diálogo o como un conjunto de elementos ambivalentes, desde una simple receta de cocina a la época precolombina a la pintura de Van Gogh, escritores como Manuel Rivas, Coetzee, Julio Cortázar, Edmundo de Amicis, Edmund Wilson, James Joyce, el Tercer Reich, la agricultura del nuevo milenio, receta para quitarse las ojeras, afrodisíaco, la cura de la lepra, el Papa, el secreto de las papas. En este aspecto, los principios bajtinianos sostienen que la lógica que implica el dialogismo es “una lógica de distancia y relación entre los diferentes términos de la frase o la estructura narrativa que indique un devenir” (Kristeva, 1981:199), los que carecen de unidad monológica. La estructura de la novela polifónica se construye en la relación con el sujeto–destinatario, es decir, el interlocutor del escritor es pues el propio escritor y a su vez lector de otro texto. En virtud de ello, el que escribe es el mismo que el que lee. “Siendo su interlocutor un texto, él no es más que un texto que se relee reescribiéndose.” (Kristeva 1981, 221) y en esta estructura dialógica de un texto en relación a otro trae a luz la ambivalencia. Este concepto remite a un espacio novelesco donde se produce una tensión con la gramaticalidad del lenguaje verbal. De acuerdo al crítico Luis Brandão, se trata de

[...] textos que exploram exatamente o que há de insólito, estranho, instável no universo das palavras, exacerbando ambigüidades, delineando um espaço onde a noção de comunicação torna-se indissociável de seu questionamento. Não se trata apenas de experimentações no plano fonológico, semântico, morfológico ou sintático. Trata-se da tentativa de exercitar, de dentro do discurso, outra lógica, uma lógica não discursiva. Uma textualidade que problematiza o próprio conceito de texto. Um gerador de sentidos que,

de outro modo mais ou menos explícito, indaga a forma como os sentidos se produzem. (Brandão & Pereira, 1999:101).

El crítico brasileño reflexiona sobre la escritura, expresando que en este tipo de texto el pensamiento se abre a una posibilidad de alternativas que no convergen pero se ramifican. La voz se hace oír a medida que se desdobra en la resonancia de otras voces. Este pensamiento se sostiene en el vaivén de interrogativas y se constituye en la superficie. En la cultura contemporánea la superficialidad de estas voces es una constante y esto sucede debido a la proliferación de formas producidas artificialmente, en su mayoría, que deben obedecer a un contenido estable. De esta forma se produce un desfase entre la forma y el fondo. De acuerdo a estos principios es posible afirmar que en obra de Courtoisie, la superficialidad de las voces que atraviesan su narrativa no implica en la subordinación a las formas vacías de contenido sino que el escritor explora la idea de que siempre hay una pregunta sin respuesta.

Otro aspecto que conforma la novela polifónica, como ha señalado Nogueroles anteriormente, es el “revoltijo” o borramiento de las fronteras genéricas en la obra de Courtoisie, pero no desde una perspectiva simplista y negadora del género, sino como una manifestación de la interrelación lingüística que complejiza y enriquece la representación de su narrativa. Concordamos con el pensamiento de Appuradai expuesto en el capítulo anterior, al plantear que no estamos ante un desdibujamiento de géneros, como lo había afirmado Geertz, sino ante un posdesdibujamiento. En tal sentido la novela se mueve en la frontera entre los géneros, desde la poesía al ensayo, del ensayo a la reflexión poética y a lo narrativo. Según el crítico Jesús Montoya,

[...] juega con los aspectos más grotescos desdibujando una caricatura que nos hace sonreír en sus golpes de humor negro” Lo “fractal” define el modo de expresión narrativa de Courtoisie: el desorden, lo fragmentario, la disolución de las fronteras entre géneros configura un “modo poético” de razonar en su narrativa, calificado por el propio escritor como característico de la posmodernidad (Montoya, 2007: 893).

De acuerdo al crítico, el contexto posmoderno es un espacio propicio para la reinención de la identidad latinoamericana influenciada por las tecnologías de la información y la comunicación en sus diversas realizaciones: lo melodramático televisivo, el *videoclip*, las computadoras como extensiones del cuerpo humano, el grotesco tecnológico del cómic o los dibujos animados, la disolución de las fronteras entre lo real y lo virtual, la digitalización fotográfica, el ciberespacio o los *videogames* representan elementos clave en la narrativa de Courtoisie que se suman al discurso científico, notas periodísticas planteado desde el humor, la ironía, el sarcasmo y algunas veces lo dramático. El propio escritor define su estilo:

Trato de trabajar esas líneas de asociación connotativas a través de lo lúdico. Es más, en ese sentido, con independencia del género, creo más en la abducción, no tanto en la inducción ni en la deducción. No creo en un trabajo formal de tipo inductivo o deductivo, creo más en la aproximación de realidades, tanto en narrativa, como en poesía o ensayo, y que de alguna manera esa aproximación ilumine zonas de la realidad que estaban veladas. (Montoya, 2007:908).

Hay que tener en cuenta que en la entrevista que consta como capítulo anexo el escritor uruguayo destaca que no se trata de un desdibujamiento de géneros sino una “resignificación”, y que en términos de *mass media* habría una hibridación de medios en lo escritural y lo audiovisual, que expande el horizonte de los géneros y las posibilidades creativas. Además, provee otra perspectiva a la discusión tomando en cuenta algunas realidades examinadas por McLuhan, Beatriz Sarlo y García Canclini en la producción literaria marcada por un ambiente profundamente tecnologizado. Las referencias a lo audiovisual en la narrativa de Courtoisie serán analizadas en el próximo capítulo. Por otro lado, en *Santo remedio* se observa el discurso de las instituciones religiosas:

La casa es horrible. Está llena de velas y pequeñas figuras de yeso./Huele a incienso./ - Ésa es Yemanjá – dice la mujer. Señala la pequeña estatua de una virgen con manto celeste y blanco, rodeada de una circunferencia de estrellas y olas marinas albas encrespadas.-... Y esa de allá. Pomba Gira. Es una figura de grandes senos y labios carnosos, coloreada de rojo. Estridente [...] (Courtoisie, 15).

La descripción de Pomba Gira perteneciente a la religión umbanda que representa la femineidad en su aspecto más festivo ya que es la entidad sensual, amante de los placeres, los perfumes, las comidas, el baile, la alegría, la mujer de los siete maridos pero al igual que Exú, es una figura peligrosa si no se la trata como es debido, la energía puede volverse contra de quien la invoca. Sin embargo, más allá de la connotación religiosa, se puede afirmar, teniendo en cuenta el pensamiento de Kristeva, que estas características en la novela polifónica de Courtoisie también son heredadas de la estructura carnavalesca menipea. De acuerdo a la crítica, “es también la lucha de la historia contra el cristianismo y su representación, es decir una exploración del lenguaje (del sexo, de la muerte, una consagración de la ambivalencia, del “vicio” (Kristeva, 1981:210). En la sociedad moderna se traduce como una parodia cómica y trágica al mismo tiempo. Estas características corresponden a la descripción de los personajes femeninos con los cuales el protagonista Pablo Green se relaciona en términos amorosos, como Manuela, de quien describe la voluptuosidad de sus senos:

Le siento los pechos. Enormes. Calientes. Sí. Están calientes. Hierven. (133)/ Mientras me insulta, la mujer que viaja a su lado abre la boca en O. / La mujer detrás de él se abre el escote. (31) En la tapa de *Gente* hay un inmenso para de tetas entre letras blancas y rojas. Detrás de las tetas, aparece una mujer. (123) En la vidriera hay un maniquí cubierto con un body fucsia. (...) Los breteles del *soutien* son delgadísimos, y las copas no pueden contener esas inmensas tetas de plástico. (129). Dios santísimo! – grita Manuela y se presigna desde la frente hasta las tetas inmensas. (169). Y después a uno lo acusan de misógino (173).

En una entrevista a Courtoisie sobre la figura de la mujer, que muchas veces se manifiesta en prostituta, adúltera, malvada, o a veces como un componente sexual de su narrativa, el escritor afirma:

No es una narrativa misógina, para nada. Pero en todo caso sí hay marcas de género que aparecen allí como reflejos de la realidad. Tanto en *Caras extrañas* como en algunos cuentos de *Cadáveres exquisitos* aparece el hombre codicioso, ávido, inoportuno, desmedido, pusilánime, autoritario. Y aparece referido con cierta ironía y

crítica. Y así como aparece el hombre ambicioso, pusilánime, aparece la mujer en algunos otros aspectos, positivos y negativos, y eventualmente en esos mismos. (...) [H]ay simplemente un rasgo descarnado, irónico de mi narrativa, que nunca trata de ser condescendiente, de escribir para “un público” o “nicho de mercado”, de plantearse *a priori* llegar a una clase media que necesita caricias. [...] Trato de pintar a mis personajes dentro del constructo de la ficción, exagerando algunas cosas, empleando un método análogo a la caricatura (Montoya, 2007: 909).

El escritor uruguayo afirma que no hay una visión única de la mujer sino una variedad de visiones, una heterodoxia, fenómeno observable en los personajes femeninos de sus novelas. En *Santo remedio* el personaje Pablo Green se relaciona con mujeres de diferentes perfiles: su madre que sufría de cáncer, la mujer de la santería de pelo negro, “la mujer desnuda recuerda a la noche” (Courtoisie, 19); la vecina de las papas, “Manuela” la mujer del portero, la pedicura, las hermanas de María, la numeróloga “Madame Louise”, la secretaria de Candém, “Severa” la hija de Candém de quien se enamora...

Por otro lado, es interesante observar que al ser interrogado por Rosario Peyrou sobre la fusión del distanciamiento científico y la pasión, el escritor uruguayo afirma que esa frialdad en su poesía y narración es una “pasión controlada” (Peyrou, 1996:2) que reivindica antes que nada el principio del placer “No hay lectura posible sin placer. La cuestión es cómo lograr placer al lector a partir de elementos que están en la realidad y comparecen en la ficción.” (Noguerol, 2005: 474) Y esto puede observarse claramente en su novela *Tajos* en el cuento "Sodoma y Gomorra" cuando postula que el pecado de Sodoma fue evitar el placer. El texto termina con una frase que define esta clave fundamental de su escritura: “En los atardeceres del mundo se escucha todavía el lamento, la eterna queja por no haber disfrutado" (Courtoisie, 1999:122).

En consecuencia, la idea del placer en la narrativa de Courtoisie parece derivar de la cultura de la imagen, al respecto el escritor afirma:

[...] pertenezco a una generación que creció con los medios audiovisuales y se formó en su cultura, una cultura que tiene que ver con la inmediatez de la imagen y que

impuso una diferente percepción de la realidad, y como consecuencia otro ritmo, otra velocidad en la expresión creativa. (Noguerol, 2005: 474).

Uno de los rasgos más relevantes en las novelas de Courtoisie, si no el principal, de toda su literatura, es la imbricación de la palabra y la imagen, acontecimiento que se origina precisamente en su poesía. Hebert Benítez Pezzolano (1977) ha explicado que Courtoisie ya desde sus primeros poemarios, desde *Contrabando de auroras* (1977) hasta *Cambio de estado* (1990), plantea, especialmente en *Estado sólido* (1996):

[...] la fuerza estética de una experiencia ligada con lo fundante, es decir, con el deseo de que la poesía levante un mito y el papel analógico de metáforas y comparaciones termine por subordinarse al vértigo cognitivo, mediante enunciados que hacen crecer explicaciones desconocidas de lo que parecía conocerse, el tono racional y las regencias científicas se apropian del misterio e implantan sus sentencias (Benítez, 1997:237-238).

De acuerdo con este pensamiento, la escritura de Courtoisie nombra al mundo nuevamente y deja ver su trazo exploratorio del saber científico transformándolo en una metáfora más, en un relato compuesto de un lenguaje preciso y poético. Se habla de *alegría* como una sustancia gaseosa y de la *tristeza* como algo líquido; los conceptos de soledad y derrota son descriptos como *piedras*. Otras cosas de la materialidad como los metales son analizados desde la ciencia física pero también el escritor les descubre lo humano; esconden, además, una ironía secreta, ya lo demuestra e la solidez del título.

Retomando el concepto de placer en la obra de Courtoisie cabe destacar el pensamiento de Lipovetski en relación al placer y la imagen: “La publicidad exalta permanentemente el placer; por todas partes, la sociedad de consumo exhibe los símbolos del placer, del erotismo, de las vacaciones, del gasto frívolo. (Lipovetski, 2008: 2).

En este sentido, coincidimos con la idea del sociólogo al identificar una sociedad de consumo de masas, sinónimo de democratización, de generalización de productos de consumo en todos los grupos sociales. De este modo se empieza a

comprar todo aquello que da placer y no solamente lo que es necesario. Por consiguiente, la dimensión de la elección, las motivaciones individuales y los factores psicológicos comienzan a ejercer una influencia cada vez más determinante. Courtoisie se muestra atento a estos fenómenos sociales de la sociedad globalizada y examina la interacción humana y el carácter manipulativo de ciertas estrategias discursivas y mecanismos de jerarquización social. De esta forma construye su narrativa que oculta ciertas verdades socialmente incómodas, es decir, un encubrimiento de datos históricos impuesto por un poder controlador.

Diversas alusiones a la dictadura militar se atisban como trasfondo de la novela que el autor desvela mediante el recurso de la parodia:

¿No se enteró? ¡Dieron un golpe de Estado! Ahora los militares tienen de nuevo el poder. (...) Pasa un camión militar. (...) (27). La patrulla acribilla a un muchacho de unos catorce años. Saltan los sesos. El cuerpo mancha la calle. (28). Los anarquistas decapitaron la estatua ecuestre del Procer. Decapitaron a ambos. Prócer y caballo (56).

La dictadura militar es un tema recurrente en la obra de Courtoisie desde la creación de su novela *Caras Extrañas* (2001). En una de sus entrevistas el escritor revela su desafío al abordar hechos históricos que eran tema tabú para la sociedad uruguaya y para buena parte de la sociedad latinoamericana:

Me di cuenta de lo que quería referir era una historia privada, a la vez que tocaba un hecho público tabú, y que la única manera de controlarla era dejar de lado ese cúmulo de informaciones y trabajar el tema desde la ficción, planteando un punto de vista humorístico. Irónico, sarcástico, y a veces dramático. (Montoya, 2007: 906).

El escritor uruguayo, que vivió la primera parte de la dictadura en su adolescencia, una edad en la cual no era un niño y tampoco un adulto, retoma hechos históricos para reactualizarlos y darle voz a los olvidados como lo han hecho otros autores del Cono Sur como Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán. Según el crítico Jesús Montoya: “la novela tampoco pretende explicitar “una” verdad, sino más bien brindar un ejercicio narrativo de apreciación de las diferencias”, según el propio autor (Montoya, 2007: 908). De

modo que su técnica narrativa se asocia al multiperspectivismo, mediante “juegos, malabarismos, parodias, ambigüedades que no ocultan la visión del horror del mundo. Lo que No existe es el lugar desde donde se juzga. No es posible excluirse y señalar al otro” (Becerra, 2002:72). El propio escritor afirma en la entrevista que los que aparecen en la ficción como Tapurí, corresponden en parte a los Tupamaros pero su narración evita mostrarlos como un fenómeno negativo demonizándolos o como fenómeno positivo idealizado.

También es posible verificar el discurso de las instituciones católicas como ilustra el ejemplo:

—Vengo a cobrar la cuota.

—¿La cuota de qué?

—De las Hermanas de María.

—Mamá no tiene hermanas. Es hija única —miento [...]

—Se trata de una congregación religiosa. Las Hermanas de María. Su mamá colabora con doscientos cincuenta pesos [...] (Courtoisie, 45).

Se observan en la novela otras alusiones religiosas al catolicismo, como: la Virgen de las Magnolias (21); Santa Cecilia, la patrona de los enfermos y ancianos (41) o a la adivinación. Componen la trama de la novela la numeróloga Madame Louise, que lee las cartas del tarot, la borra del té, los buzios que al abrirlos invoca a la Biblia y a Jesús. Courtoisie nos presenta “la segunda categoría de las palabras ambivalentes” (Kristeva, 1981:202), en la cual aparece el espécimen de la parodia constante y latente en cada voz dialógica que interactúa con Pablo Green. Por medio de estas voces el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del otro. Sin embargo, en una novela repleta de diálogo, el protagonista mantiene un intercambio comunicativo superficial y funcional con los demás personajes, no hay profundidad en ninguno de los mismos. En efecto, Courtoisie utiliza la estética del montaje cinematográfico, del “video clip”, en la cual el hablante poético resulta espectador, es “el que mira”. De ese modo es posible preguntarse si se trata de una

incapacidad para sociabilizar por parte del personaje o se trata de la incredulidad, la apatía y la falta de compromiso de una juventud que contempla con ironía y sarcasmo los proyectos de mudanza social, los cuales considera agotados y que se leen en su narrativa como expresión de intertextualidad. Pablo Green parece justificar su conducta: “Me aburro. / Me canso. / Me hartó. / Me asusto.” (61). Su desdicha proviene de una sociedad extremadamente fragmentada, de esta forma se mezclan las peripecias que sufre el personaje con el momento político convulsivo de un país de América Latina donde reside un golpe de estado encabezado por un antepasado “héroe” de la patria. A través de la sátira y el exagero Courtoisie nos muestra, sobre una matriz de realismo sucio yanqui, los efectos secundarios de un fenómeno actual: nadie tiene escrúpulos, vivimos en una anarquía donde lo único que impera es el beneficio propio sin medir medios para conseguirlo.

En esta instancia, cabe destacar otra voz dialógica relevante en *Santo remedio*, y es el discurso de las instituciones médicas y sanitarias que corrobora la idea anterior:

—Lo mismo, no —afirma, rotundo, Candem—. La diferencia está en este frasquito.

—¿Por qué?

—Aquí está el principio activo de la cura. Es un procedimiento exclusivo desarrollado por nuestra clínica. Un fármaco revolucionario capaz de hacer remitir cualquier lesión oncológica, aun en estado terminal.

—¿Cómo se llama?

—Candemex.

Agua destilada.

Suero fisiológico.

Patrañas (Courtoisie, 2006:114).

Pablo Green se convierte en víctima y verdugo, se siente asediado por el “imperio” de la medicina y negocios de terapias alternativas centrándose en el tema de la eutanasia que lo aborda con la ligereza de un flash. Predomina en la escritura, la estrategia visual del “parpadeo” o del “videoclip” como clave de la narrativa de Courtoisie. De este modo, constatamos que los grandes temas de la novela: la religión, la política, la estética, las supersticiones, la enfermedad como

negocio no son tratados de frente, aparecen desde una posición más opaca, llamando a la puerta o al teléfono de Pablo Green. Uno de los personajes que llama desde Santa María es Onetti, quien dialoga con el narrador:

¿Por qué no seguís la trama de Pablito, de su desesperación, de su inmadurez, de su madre muerta? ¿Por qué no desarrollás mejor el tema de la eutanasia, de la vida, de la muerte? (182). Y usted, Onetti, por qué no se mete donde no lo llaman? Las cosas son como son” (Courtoisie, *Santo remedio* 182).

Sobre este tema Courtoisie afirma en una de sus entrevistas:

Sabores del país es una ironía que tiene que ver con esta aldea global en que vivimos, a la vez hiper comunicada y balcanizada. Mis novelas plantean universos diferentes. Se dice que la novela es el horizonte de la absoluta libertad narrativa. En “Santo remedio” mi última novela publicada el año pasado en España, exploro la cuestión de la eutanasia y la desolación de un joven en este universo virtualizado y mediático. El protagonista, Pablo Green, se ve obligado a matar a su madre que sufre una enfermedad terminal, irreversible, pero a partir de allí se convierte en una especie de psycokiller, sigue matando por incomprensión y en cierto modo por “necesidad”, hay mucho humor negro, mucha velocidad, y también se plantea una parodia del cine de ciertos trillers” (Courtoisie, 2008).

Pablo Green interpreta e imparte de modo peculiar la justicia social como una forma de defensa de lo considera hostil. En *Santo remedio*, siendo su título irónico, pues representa una “salida” para la situación que él vive con la enfermedad de su madre y que desencadena una serie de muertes absurdas, no sólo hace referencia al carácter violento sino que alude a las fuerzas ocultas, al inconsciente al instinto, a la magia, las terapias alternativas, la corrupción y la posibilidad de la existencia de una vida mejor en el más allá. Con todo la influencia de la televisión y de los serial killers en el mundo del joven protagonista representa una crítica al comportamiento y el vacío existencial contemporáneo.

De acuerdo al filósofo Gilles Lipovesky “la medicina, una de las tradiciones más científicas del mundo occidental, se ha abierto a caminos poco

ortodoxos de acuerdo a esta tradición: la acupuntura, la visualización, la herbología, el biofeedback” (Lipovetsky, 1986:21)

El filósofo francés destaca que vivimos en *la era del vacío*, obra que lo conduce al reconocimiento internacional, en la expone claramente la transformación de los valores de la sociedad actual en la cual prevalece la idea de lo individual y la realización personal. Si bien la modernidad se caracterizaba por la producción y la revolución, en la posmodernidad predomina la información y la expresión, el encanto de la imagen: estos movimientos afectan a todas las esferas y rincones de la sociedad. De modo que los medios masivos de comunicación son los que construyen el mundo. En la era del *self* estamos bajo un bombardeo de diversas alternativas para resolver nuestra autoestima: la bioenergía, las terapias de grupo, la gestalt terapia, la terapia reichiniana, la obsesión por la salud, por la línea, por la higiene, rituales de control y de mantenimiento, cultos solares y terapéuticos, superconsumo de productos farmacéuticos. Nuestro cuerpo es nuestra identidad profunda, nuestro *self* corporal.

Por otro lado Moraña en su artículo sobre *La novela del cuerpo*, última obra publicada del escritor uruguayo, señala:

Haciendo parte del *paraíso de la mercancía*, sujetas a la oferta y la demanda, las partes del cuerpo se cotizan como elementos fútiles de un tráfico incesante que se presta al humor, la ironía y la sátira. Así carnavalizado, sometido al pastiche, convertido en boceto de lo que podría, eventualmente, llegar a ser, el cuerpo es un caleidoscopio que entrega infinitas variaciones, imágenes provisionales de un objeto quebrado, fútil y precario (Moraña, 2015:5).

En otras palabras, la obra más reciente de Courtoisie se relaciona con otros textos que exploran la extrañeza de la posmodernidad y lo anómalo en determinadas prácticas del ser humano contemporáneo, lo que antes se consideraba esencial en la actualidad se ha convertido en moneda corriente. De modo que el escritor uruguayo nos muestra la sociedad como una caricatura que provoca risa mediante un lenguaje parodiado y la estructura ambivalente y donde se oculta el aspecto dramático, características que también están presentes en *Santo remedio* y *Tajos*. Según Kristeva al exponer el pensamiento de Bajtín señala

que “La risa del carnaval no es solamente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*” (Kristeva, 211).

Por otra parte, Moraña destaca además, que esta categoría se denomina literatura cyborg que incorpora elementos de robotización, hibridación orgánica y alteraciones en los fundamentos identitarios vigentes en la modernidad inscribiéndose en lo *biocultural* como fue señalado en el capítulo anterior con el pensamiento de Apparudai.

Otros discursos participan en la narrativa, la intervención de la policía, el discurso de las empresas que se inmiscuyen en la comunidad de los vecinos o el de los charlatanes a la casa de inocentes y aparecen en la obra como voces que dialogan con el protagonista Pablo Green y que es posible observar como una de las características de la novela polifónica. Noguero advierte una “voluntaria asunción de las más diversas fuentes intertextuales en una clara aceptación del concepto de “vida en citas”, lo que explica la importancia concedida al concepto *homo samplery* a la traducción” constituye uno de los rasgos fundamentales de la narrativa escrita en español reflejada en la obra del escritor uruguayo Rafael Courtoisie, quien, en *Desafíos de la Ficción* recalca la nueva visión poética: “Todos estos procedimientos quizás estén relacionados con la idea de caos y/o exaltación de los sentidos no necesariamente anárquica, no necesariamente racional, sino tributaria de una razón poética diferente” (Courtoisie, 2001:71).

Concordamos con una de las conocidas afirmaciones de Julia Kristeva a propósito del pensamiento de Bajtín. En efecto, para la psicoanalista rumana “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble” (Kristeva, 1981:190), es decir, la novela polifónica se construye en la ambivalencia y se estudia como inserción del carnaval que transgrede las reglas del código lingüístico, así como la de la moral social adoptando una lógica de sueño y esta trasgresión se manifiesta mediante la “burla”. En este sentido, la

ambivalencia resulta ser la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambigua, la de la negación como afirmación.

Courtoisie incorpora en su trama la parodia¹¹, la sátira y la ironía, que Linda Hutcheon define:

[...] no como un fenómeno *intratextual* sino como las formas *intertextuales* tales como la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y así sucesivamente. La parodia efectúa una sobreposición de textos pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa al mismo tiempo la desviación de una norma *literaria* y la inclusión de esta norma como material interiorizado. (Hutcheon, 1981:1).

En el nivel de su estructura formal, la parodia incorpora el texto parodiado en un texto parodiante, un engarce del texto viejo en el nuevo con el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo, denigrante. Hutcheon afirma que las competencias del lector, así como la interpretación de la intención entran en juego respecto al tropo y los géneros como la ironía y la sátira. Estas constituyen, según el pensamiento de Carlos Bousoño, “una de las rupturas del sistema lógico cuyo desgarrón debe conducir a uno de los dos caminos: el humor, (el chiste o el absurdo) o la poesía” (Bousoño, 1976: 283-298), características presentes en la novela posmoderna. Kristeva al analizar la obra de Bajtín afirma que -“la ruptura no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica” (Kristeva, 198)- cuando se plantea el diálogo intertextual. Vale resaltar que estos fragmentos

¹¹ Mijaíl Bajtín en Dostoievsky (1929) definió el concepto de parodia. Según el autor la parodia deriva del género “serio-cómico” antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco – de allí su mezcla de alegría y tradición – y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. Sustrato y fundamento de este género – cuyos grandes momentos han sido el diálogo socrático y la sátira menipea -, el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético que reina en lo “anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es la coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el Satiricón, Boecio, los Misterios, Rabelais, por supuesto, pero sobre todo el Quijote: éstos son los mejores ejemplos de esa *carnavalización* de la literatura que el barroco latinoamericano reciente – no por azar notemos la importancia del carnaval entre nosotros – ha heredado. La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. (...) “En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro – carta en un relato, diálogo en esas cartas, etc. – es decir, como apuntaba Bajtín, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura” (Sarduy, 1972: 175).

en la obra de Courtoisie, transmiten no sólo el entorno en que acontecen los hechos sino también el trasfondo social que los consume. La novela alude a hechos históricos de la dictadura uruguaya y a la repercusión en la sociedad actual mediada por una cultura de masas y los medios de comunicación que se insertan como voces y que permite la reflexión acerca de las relaciones dialógicas que se establecen y se revelan en la escritura.

Rafael Courtoisie fija sus raíces literarias en la metaficción, sustancia ideal para la fragmentación narrativa. Según el pensamiento de la crítica Francisca Noguero, su literatura ha sido considerada como «fractal» (Noguero, 2005); la intertextualidad, la variedad de puntos de vista y el uso de las técnicas cinematográficas que van asociadas a su forma narrativa: la velocidad visual, la descripción mediante planos detalle, el montaje paralelo y el fuera de campo. Como señala Mercado-Harvey acerca de un relato de *Cádameres exquisitos* (1995), obra que integra el mismo proyecto narrativo que *Santo remedio*:

Este autor incorpora efectivamente la fragmentación tanto del cuerpo, en que no está ausente la mutilación física (“Goldfinger”) y narrativa (“Algo feroz”, “Cero a cinco”, “Aventuras de la mujer barbuda”). Un aspecto llamativo de este libro es la extremada creatividad, la variedad de ángulos y la constante irrupción de la cultura popular, particularmente a través de la televisión, elemento central en el cuento “Aventuras de la mujer barbuda”, donde la violencia intrafamiliar es narrada entre medio de la obsesiva actitud del niño por ver el inverosímil dibujo animado “Aventuras de la mujer barbuda” que a la vez sirve de intratexto (Mercado Harvey, 2008: 115-116).

Esta colección de relatos en *Caras extrañas* de Courtoisie, es un ejemplo clave en el realismo posvanguardista “plurisimbolista” de la narrativa uruguaya por los temas que aborda: la temática de la muerte, metafórica o real vista desde varias perspectivas. En *Santo remedio*, los personajes que asedian al protagonista, representan los grandes males de la sociedad que Pablo Green aniquila: asesina a la adivina, al maltratador, al médico estafador, al médium como una forma de remediar lo que considera hostil. En consecuencia, el planteamiento de la novela deja en evidencia que la violencia ejercida por los poderes del Estado se combate con más violencia y estas formas de violencia derivan de los medios de

comunicación. Courtoisie afirma que “existe la apropiación de determinados elementos del discurso narrativo audiovisual” (Montoya, 2007:912). Por otro lado, concepto de *intratextualidad* ha sido definido por el crítico Severo Sarduy como:

La agrupación de textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos - citas y reminiscencias sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje – de tatuaje- en que consiste toda escritura, participan del acto mismo de creación. Gramas que se deslizan o que el escritor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre escritura. (Sarduy apud Fernández Moreno, 1972:178).

La novela *Santo remedio* mantiene un ritmo sincopado donde el protagonista se desliza a través de un mundo plagado de signos exteriores, caóticos crueles y violentos que parecen contagiar el lenguaje como si se tratara de mensajes de SMS sobre un teléfono móvil. En este aspecto, la escritura de Courtoisie no se encierra en un molde sino que se abre a los desafíos transgenéricos y a una parodiada transtextualidad. El propio autor confirma que se trata de una literatura construida desde una perspectiva oblicua.

2.3 Dialogismo en *Santo remedio*: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y *El pozo*, de Juan Carlos Onetti

La estructura de *Santo remedio* parece ser análoga al desmesurado comportamiento de Pablo Green que combina sus acciones con conversaciones con Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo entre insultos y blasfemias que el personaje pronuncia en inglés. La presencia de los narradores latinoamericanos en la obra de Courtoisie, delimita la frontera entre la novela moderna y la posmoderna. Si bien en la novela moderna los temas abordados darían pie a una reflexión profunda sobre la psique de los personajes, la obligación de salvar a los *hijos* o lo paradójico del ser humano ya para el escritor posmoderno, representa una incomodidad. En *Santo Remedio*, el escritor a través del personaje Pablo Green, dialoga con los difuntos Onetti (*El pozo*, 1939) y Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955). Su intención es "matar" a los grandes narradores de la literatura

hispanoamericana, valiéndose del tono irrespetuoso que predomina en la narración: para dejar en evidencia que nada le importa, como estrategia discursiva desacraliza los escritores considerados intocables. De este modo, concordamos con el pensamiento de Jaques Derrida en su crítica “La ley del género” cuando sostiene que en la literatura o en el arte, si se intenta clasificar, hay que referirse a un conjunto de rasgos identificables y codificables para afirmar si un texto pertenece a un conjunto, género o clase en tanto que marque ese rasgo distintivo. Según el filósofo:

La marca de pertenencia no pasa necesariamente por la conciencia del autor o del lector, aunque lo haga a menudo. Puede también contradecir esta conciencia o mentir la mención explícita, volverla falsa, inadecuada o irónica, según toda clases de figuras sobredeterminantes. (Derrida, 1980:10).

De acuerdo a lo que ha sido cuestionado anteriormente en relación a la novela polifónica, caracterizada por las más diversas fuentes intertextuales de “vida en citas” y “revoltijo de géneros” citado anteriormente por Noguero, es posible afirmar, teniendo en cuenta el pensamiento de Derrida, que estas fuentes intertextuales que componen la narrativa de Courtoisie, remarcan determinados trazos lingüísticos, históricos, sociales que tienen que ver con la novela moderna, representados en *Santo remedio* por los narradores Onetti y Rulfo. En una entrevista realizada a Courtoisie sobre su novela *Caras extrañas* (2001), la elección de un narrador niño que rememora un hecho tabú para la sociedad uruguaya como lo es la dictadura militar, brindaba varias posibilidades. Afirma el escritor uruguayo:

Entre otras cosas, recuperar lo autobiográfico, pero además dar una mirada que saliera de toda pretensión de inscripción o filiación ideológica *a priori*. Esa decisión supone un riesgo en la América Latina de hoy, un riesgo que a uno lo tachen de desacralizador. Parecería que estos temas deberían ser sagrados, intocables. 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 y los horrores que tuvieron que ver con eso. (Montoya, 2007: 905-917).

En efecto, estas estrategias discursivas utilizadas por Courtoisie, también se pueden verificar en *Santo remedio*, como por ejemplo en las alusiones a la dictadura militar: esa constante, tal como venimos sosteniendo, en la obra del autor uruguayo. En su narrativa, el escritor, deja de lado las informaciones concretas y trabaja el tema desde la ficción planteando un punto de vista humorístico, irónico, sarcástico, y a veces dramático, dejando traspasar hechos históricos. Por otro lado, dialoga con los autores modernos, no con la intención de desacralizarlos, sino que aparecen en su novela con la idea de reformular el concepto de nación, como es el caso de Onetti en la obra *El pozo* así como también el cuento “Justo el treintaiuno”, en el que se puede advertir la simbología del *hijo* en la modernidad.

En el comienzo de este trabajo fue señalado el pensamiento de Apparudai respecto de la ruptura entre la tradición y la modernidad; los efectos de la globalización tales como la mediación electrónica y las migraciones diaspóricas construyen nuevas identidades e imágenes personales. Se crea, de este modo, una narrativa en un mundo desterritorializado, una hibridación cultural. El propio Courtoisie lo señaló en una de sus entrevistas: “Es necesario romper con Onetti para recuperar a Onetti, que es pre-dictatorial. Pero la narrativa post dictatorial dialoga con Onetti como una de las tantas alternativas que permiten abrir, liberar, aquello que estaba obliterado o fosilizado” (Courtoisie, capítulo anexo, 176).

Al respecto, Elizabeth Rivero afirma:

La centralidad de Onetti en este asedio de los escritores posdictatoriales no es casual. Desde la primera manifestación de su arte poética, tal como puede ser entendida *El pozo* (le seguirán *La vida breve* y el cuento “El álbum”), Onetti enlaza la temática de la escritura con la preocupación, con la idea de nación e identidad. Por otra parte, se trata de una figura paradigmática que vivió personalmente experiencias que marcaron la historia del país a finales del siglo XX: la cárcel y el exilio (Rivero, 2005:191).

Cabe destacar que los trabajos de Onetti aportan cambios significativos en la novela hispanoamericana, ya no se ocupa de cuestiones sociales o la descripción convencional de una realidad americana típica, sino que se inserta en una narrativa universal. En *El pozo* (1939) transgrede los medios expresivos

poniendo de manifiesto nuevos enfoques como la experiencia subjetiva y la objetiva, la realidad psicológica y la social, la simultaneidad y superposición de planos narrativos, dislocaciones cronológicas, un modo narrativo que se acerca a la lírica y una invención de la creación verbal. Sin embargo, existe una barrera que permanece incuestionable en la narrativa de Onetti en lo que respecta a los géneros.

En el capítulo anterior destacamos la posición de Hugo Achugar respecto de una noción de belleza que domina la estética de la modernidad (Onetti incluido), que no se relaciona con lo masificado, sino que se trata de lo singular, de lo preciso y absoluto. Además se asocia a lo polucionado, lo sórdido pero manteniendo su armonía interna. En cambio, la estética contemporánea se apoya en lo masificado, en la reiteración, en una belleza agresiva, paródica, híbrida y heterogénea que ataca al centro de lo armónico de la modernidad ya que el arte posmoderno ex-pone, des-centra, des-monta, des-materializa lo sublime de la modernidad. La posmodernidad, tanto en el centro como en la periferia abre las puertas a la mezcla, a la hibridación.

Según el crítico Hugo Verani:

El pozo aporta cambios significativos en la novela hispanoamericana ya que integra temas y técnicas en perfecta interrelación. Onetti ya no se ocupa de cuestiones sociales o de subsistencia de descripciones convencionales de una realidad americana típica, a las que se adhiere la novela que le precede en Hispanoamérica (Verani, 1990:10).

Su narrativa se inserta en una narrativa universal, se aparta de sus predecesores hispanoamericanos y trae con *El pozo* una interiorización del mundo novelesco, es un intento de captar la existencia profunda de una conciencia individual, una situación nueva que exige, inevitablemente, la renovación de los medios expresivos.

En *El pozo* se ponen de manifiesto nuevos enfoques para abordar su material narrativo: montajes basados en asociaciones de memoria y de la imaginación, la simultaneidad y superposición de planos narrativos, dislocaciones

cronológicas, un modo narrativo que se acerca a la lírica y en particular, la continua invención por creación verbal. Esto se repetirá en su novela posterior.

Por otra parte, José Joaquín Brunner analiza los fenómenos de desarrollo, difusión y recepción de la modernidad dentro de la dialéctica centro/periferia. Replantea el debate de la modernidad en la cultura de América Latina y examina las diversas y contradictorias visiones que se han formulado. El crítico sostiene que “Los procesos de adopción/adaptación de la modernidad en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas, mezcla de elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tiene lugar” (Brunner, 2001:248). De este modo, la narrativa posmoderna se compone de la contaminación, de la desjerarquización de lo múltiple y de lo heterogéneo. La televisión, con su oferta selectiva de discursos, su sintaxis entrecortada y fragmentaria juega un papel preponderante en la crisis de las macrounidades o unicidades. De acuerdo a esta teoría formulada por Brunner es posible afirmar que la obra de Courtoisie, se sitúa en una posmodernidad que no plantea una lógica de la modernidad a partir de un vector ideológico único sino que reivindica una diversidad de verdades contradictorias, una nueva relación con la realidad latinoamericana modificada por la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías.

Al igual que Onetti, aparece en *Santo remedio* la obra de Juan Rulfo: “Habla Rulfo de Comala” (Courtoisie, 2006:159). Rulfo se apoya en Onetti para realizar ciertas mudanzas en la trama. La propuesta de Courtoisie de colocar estos personajes como fantasmas que atienden el teléfono y acuden a la invocación del médium judío se relaciona con “la idea de introducir en el relato una posible línea de lectura crítica, de inserción en el presente y de cuestionamiento pro activo, asertivo, de la tradición” (Courtoisie, capítulo anexo, 176).

Para Hugo Achugar, el interés de su compatriota por romper el orden y lograr una nueva realidad lo coloca entre los mutantes, término con el que define a la hornada de poetas latinoamericanos que han desarrollado su trabajo a partir de los años ochenta del siglo XX:

Mutantes, rompen con el pasado. Mutantes inauguran el futuro. Pero mutantes además en otro sentido: el mutante es el que cambia, el que se mueve, el que inventa inventándose (...) El cambio, la mudanza, la mutación y la invención como signo de vértigo de estos tiempos: eso vive real y simbólicamente, el poeta de la generación. (Achugar, 1994:22).

Courtoisie novelista, necesita hablarnos del sujeto, inserto en su tiempo, y de sus conflictos, y por ello dialoga con la tradición y transgrede el código. La ruptura que opera en *El pozo* (1939) de Carlos Onetti, así como *La vida breve* (1950) donde rompe los límites de la ficción, todo eso no le niega a Onetti un lugar en el canon, pero la ruptura está en el origen de una canonización posterior que puede darse o no, pero que en Onetti se ha dado. La ruptura está ligada con un gesto de cuño vanguardista típicamente moderno, típico de la tradición y en Courtoisie eso habilita un corte con estéticas de la modernidad. Courtoisie escribe contra la biblioteca, reivindica, desarma lo esencial que antecedió, interroga acerca de la diferencia socavando el código establecido. En tal sentido, la función del autor rompe la fábula desarmando la transparencia del lenguaje y la ley del género; muestra lo que excede y ese movimiento se da en la sintaxis, de ahí la desobediencia de sus textos. Hugo Achugar sostiene que en toda biblioteca se introducen las voces del “conocimiento subyugado/reprimido” (Foucault)¹² que ponen de manifiesto el carácter de la biblioteca como institución legitimadora del poder hegemónico; el subyugado/reprimido existe porque el emperador existe (Achugar, 1994:20).

El autor uruguayo rompe con el pasado mediante una solución estética que consiste en invocar a los maestros Onetti y Rulfo en *Santo remedio*. Ante ello cabe la pregunta: ¿sería una declaración de principios, en estos tiempos en los que

¹²Detrás de esta argumentación se puede y se debe tener en cuenta además de lo sostenido por Michael Foucault en *Power and Knowledge* lo desarrollado por Michel Pêcheux con relación a la presencia en todo discurso de una suerte de “subdiscurso” o “discurso subterráneo” que erosiona el discurso principal o hegemónico. Cfr. Pêcheux, *Análisis automático del discurso* (Madrid: Gredos, 1975).

la mejor literatura goza de tan poco prestigio entre quienes manejan el mercado del libro?

Otro punto que interesa en esta narrativa es la territorialidad, pues Courtoisie deslinda su escritura de terrenos míticos como Santa María y Comala, a los que parodia en tanto inventa un nuevo territorio, *Santo remedio*, que parece ser esta Montevideo de neuróticos, psicofármacos y jóvenes desorientados. Cabe afirmar que el escritor pertenece a una generación de escritores uruguayos iniciados en el contexto de la dictadura y la entrada de la nueva sociedad de consumo, donde predomina el “sinsentido”, la fragmentación y la descomposición de las cosas que abre a una reflexión crítica acerca de lo retórico y los códigos establecidos por el dogma.

2.4 Dialogismo en *Tajos*

Tajos, a diferencia de *Santo remedio*, es una obra de ficción que contiene a su vez tres libros aparentemente independientes: la novela homónima y otras dos secciones, “Sodoma y Gomorra” e “Indios y cortaplumas”, que buscan respuestas en culturas que asignan al espíritu un espacio primordial. De estos tres libros, se tomará como eje a la *nouvelle* “Tajos”, y en la segunda sección uno de los diez relatos de “Sodoma y Gomorra”, que expone con crudeza antivalores, contradicciones y dudas de los que no somos meros espectadores: En el cuento “La Irrupción de poemas violentos” se efectuará, además, la comparación con algunos poemas de la obra de Francisco Quevedo que representan el canon literario frente a la poesía parodiada del personaje de Quique Gavilán.

La historia de esta novela corta se centra en un personaje adolescente marginal, inocente y perverso, que reacciona con violencia frente al mundo que lo rodea luego de perder a su abuela. El joven, que ha sido *herido* por la muerte de un ser querido (metafóricamente), necesita *herir* todo lo que encuentra en su camino (literalmente). *Tajos* es un ejemplo de frases “tajantes, sacudidas y trepidantes, con un cuidado intenso de la palabra a la manera de mensajes telegráficos cargados de lirismo” (Barros, 2010:318). La narrativa se compone de un lenguaje ágil y reflexivo, profundo y bello que atrapa al lector en su sencillez

sorprendente. Una de las características más relevantes en la obra de Courtoisie es precisamente su economía textual en la cual el escritor hace uso sistemático de párrafos escuetos, silencios y frases tajantes que incursionan entre el límite de lo lírico y lo narrativo. El relato lleno de tajos y hendeduras resalta una realidad percibida como un doloroso vacío y confronta al lector con sus estremecedores fantasmas cotidianos: la soledad, la indiferencia, la frustración, la culpa, la violencia y hasta la muerte. Retrata una especie de potencia abrumadora del objeto y violentamiento poético como respuesta y apertura. El movimiento poético se da en la pura destrucción.

El título es una metáfora, desde el punto de vista temático (Raúl y su navaja) y además retórico (novela fragmentada, novela *tajeada*). Vale reparar, además, en los intertítulos (tres de ellos, sustantivos sin artículos, igual que el título). En las cuatro partes, estos nos señalan el trazado doloroso que el autor representa en una explosión figurativa: Raúl entra al supermercado y comienza a tajar todo lo que encuentra en su camino como lo ejemplifica el texto siguiente:

En el supermercado todo sangraba. Había pinchado las botellas de plástico de los refrescos. La cocaola 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 (12).

Es interesante observar que en *Tajos* el autor pasa de lo denotativo a lo connotativo, y viceversa creando un matiz entre lo lúdico y lo fantástico, evocando la realidad no de una forma mimética o figurativa, sino provocando asociaciones entre los seres y las cosas. Estas relaciones están siempre “orientadas hacia el otro, hacia un oyente incluso cuando este no existe como persona real” (Silvestri y Blanck, 1993:245). Según los críticos mencionados toda enunciación se compone de una orientación social y contiene un significado determinado, un contenido. El sentido general de toda enunciación depende de la situación inmediata que ha generado directamente la enunciación, así como también de todas las causas y condiciones generales más remotas que dicho intercambio ha generado.

El personaje alienado sustituye constantemente las personas por las cosas, está cosificado por el mundo comercial del supermercado: “[...] ¿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 [...]” (25). Las botellas, los vegetales pertenecen al mundo de las mercancías; sin embargo, todo debe ser destruido y para ello es necesario atribuirle vida. Así, las zanahorias tienen cabellera verde, las naranjas tienen nalgas, las calabazas tienen cabezas:

Parecían cabezas sueltas, sin dueño, cabezas solas de una masacre”. (17). Los objetos se personifican y degradan constantemente, para este personaje todo debe ser aniquilado, lo humano constituye un objeto indeseable: “[...] La realidad estaba ensangrentada. La salsa de tomate parece humana [...]”/ “[...] Las zanahorias parecían dedos dispersos fuera del atado [...]”(17-18).

Desde el punto de vista de la intertextualidad, uno de los sentidos que se le puede atribuir a la novela *Tajos* de Rafael Courtoisie es el diálogo con el consumo: la vitrina, el escaparate o incluso la góndola del supermercado, es posible observar una cierta relación que se crea entre el sujeto y el objeto en la cual se aumentan los mecanismos del deseo: la adquisición del objeto, su apropiación y su destrucción reproductiva.

La primera parte de la novela, “Huevos de ángel”, muestra una especie de mímica del consumo que explota, por un lado, su lado destructivo y, por otro, la distancia estética que se genera entre consumidor y la mercancía y a su vez moviliza y piensa la misma indistinción entre estética del consumo y práctica artística. Se trata de una literatura “desarticulada” como señala Fernando Aínsa, un tipo de ficción que “se ha instalado en la fragilidad de las zonas intermedias, donde se gesta tanto el impulso de creación como su púdico repliegue” (Aínsa, 2002:37) y cuyas principales características son la desestabilización de los géneros, el humor y la producción de “alegorías y mitos degradados” (Aínsa, 2002:39).

De acuerdo con la crítica, la narrativa de Courtoisie está fuertemente influida por la tecnología y los medios en las actuales sociedades de consumo.

Así, la relación entre sujeto y objeto en la sociedad de consumo es un tema recurrente en la obra de Rafael Courtoisie, como es el caso de *Tajos* es posible advertir la objetualidad de la mercancía, la imagen y la experiencia misma. Se trata de una escritura que ahonda el sinsentido, fragmenta y estría la realidad y explora la mirada irreal o surreal en que se descompone el orden de las cosas establecido.

Tajos cuenta algunos episodios de la vida de Raúl, un joven bastante alienado, algo paranoico una especie de ser-en-el-mercado o como expresa Jesús Montoya, 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” (Montoya, 2007-2008: 739).

La muerte de su abuela ha provocado un vacío melancólico en el personaje desde el cual proviene su carácter y su violencia que se proyecta a lo largo de la obra hacia la objetualidad que Raúl encuentra en su camino:

El plato donde comía mi abuela. El plato sobrevive. ¿Por qué los platos no mueren?/ voy al cementerio y dejo los utensilios a un costado de la tumba, dentro de una bolsa de nailon; cuchillos, tenedores y cucharas./ Me alejo pero vuelvo. Abro la bolsa y deposito los cubiertos en un florero de cemento, sobre la tumba. Flores de acero inoxidable brillan en el silencio./ Abro el ramo y echo agua sobre los tallos para que vivan un poco más las espinas de los tenedores, las hojas y el filo de los cuchillos./ Mi abuela ha muerto (28-29).

Se puede entonces argumentar que en este texto la relación que se establece entre el objeto y el sujeto es violenta pero a su vez es transformadora porque al mismo tiempo que se cosifica, se abren nuevas posibilidades de experiencia. En la novela, el objeto es el resultado de la reificación y la mercantilización y además la ruina y el espacio de apertura del estado de las cosas. Raúl entra a un supermercado, tajea todos los objetos que encuentra ante él generando un caos total dentro del establecimiento al punto de llegar un equipo antiterrorista que acude a neutralizar el ataque. En esta escena se hace visible el carácter del objeto como mercancía y la relación ideológica entre el sujeto/objeto

en una especie de intercambio mercantil. Zavala & Bubnova, en Bajtín y sus Apócrifos, señalan:

[...] todo signo emite valores, está cargado de intención y es expresión material de una axiología, es decir, de una ideología (1983:5-29). La conciencia sería, así, una construcción ideológica y no un fenómeno psicológico, si bien su expresión, nos aclara, es el discurso interior. (Zavala y Bubnova, 1996:167).

La dialogicidad del lenguaje, según Bajtín, resulta constitutiva en la esfera de una conciencia “individual” pero en realidad es social en su génesis y en su funcionamiento ya que los signos en su carácter externo son instrumentos objetivos en la relación con los otros. Al volverse interiores se convierten en subjetivos, es decir, ya no estoy “dialogando” con otro sino conmigo mismo, pero lo dialógico que surge de una trama interior subjetiva no deja de manifestarse a partir de la dialogicidad intrínseca del lenguaje. De este modo es posible observar que la actitud del protagonista es la de un consumidor dócil y automatizado ya que expresa: “Me gustan las navajas/ -¿Cuánto vale esta?- Cien/-La llevo”, su navaja se convierte en un instrumento de virilidad, masculinidad. Sin embargo, comienza a tajar cada producto destruyéndolo, provocando el caos: “Tajeo las bolsas de azúcar. Me alejo. Viene un supervisor. No se explica el desastre. Voy impertérrito. Parezco manso” (11). Consumir significa también destruir, descartar a medida que consumimos, las cosas dejan de existir, literal o espiritualmente. No obstante, la acción del personaje no es igual a la de un consumidor trivial sino que la violencia que destruye el objeto representa la rotura de una serie de valores de cambio y uso y es en esta destrucción que se produce el movimiento poético, pues los objetos son humanizados y ellos responden al acto violento: “Malogré un racimo, castré una sandía. Apuñalé tubérculos, perforé huevos. Las llamas amarillas de las yemas me conmovieron un instante. Pero en seguida me alejé del crepúsculo... En el supermercado todo sangraba” (12).

Los estudiosos Silvestri y Blanck han afirmado que “cada enunciación se compone en cierto sentido de dos partes, una *verbal* y una *extraverbal*” (Silvestri y Blanck, 1993:259). Partiendo de este concepto es posible verificar que en el

texto de la novela citado anteriormente, la acción del personaje representa la rotura misma: “Malogré un racimo, castré una sandía”, y a su vez la enunciación de la rotura, la parte extraverbal o la rotura poética. La segunda intervención está sustituida por la reacción orgánica del interlocutor: “Las llamas amarillas de las yemas me conmovieron un instante”. Estos trechos de *Tajos* ejemplifican que el autor trabaja desde dos discursos: el de la violencia y el de la emoción en el acto de humanizar y destruir los objetos. De acuerdo con el pensamiento de Silvestri y Blanck la parte verbal está dada por la enunciación del narrador “malogré un racimo, castré una sandía” y a su vez lo extraverbal está sustituido por la reacción orgánica de los objetos: “En el supermercado todo sangraba” (12).

La novela se teje con la enunciación de la enunciación y en cada acción de destruir, de asesinar al objeto éste se recrea; no termina, sino que se expande y se transforma. En el acto enunciativo de Raúl es posible observar, por un lado, la destrucción del objeto como una fuga del valor de cambio y uso. Por otro, la nominación poética que representa rescatar al objeto de la circulación capitalista otorgándole su condición cualitativa. Es posible, además, reflexionar sobre el carácter estético de la mercancía y su movilización hacia lo poético. Dicho de otro modo, en el tajo de Raúl lo que se ve en el fondo es el mercado donde los objetos pasan a configurarse como una unidad. Si bien en la sociedad de consumo se anula la cualidad del objeto tendiendo a la reproducción del capital, lo que hace el pensamiento artístico es devolverle su cualidad, rescatar el objeto de su circulación y manipulación utilitaria mediante el proceso de desautomatización formulado por el formalista ruso Viktor Sklövski en 1917, por más que su perspectiva no guardara relación con un concepto de mercancía devenido de la lógica del capital, como el que traemos aquí. De acuerdo con su teoría en su conocido artículo “El arte como artificio” muestra la percepción del mundo y del lenguaje que se encuentra “desvanecida y automatizada” (Pozuelo Yvancos, 1994:38) es necesario establecer una distancia para lograr la verdadera percepción, el concepto de “extrañamiento”. El teórico ruso afirma:

La automatización devora las obras, la ropa, los muebles, la esposa de uno y el miedo a la guerra. “Si la compleja vida de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es

como si esa vida nunca hubiera sucedido”. Y el arte existe para poder recobrar la sensación de la vida; existe para hacer sentir las cosas, para hacer de la piedra piedra. La finalidad del arte es la de dar la sensación de las cosas tal como estas son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es desfamiliarizar los objetos, hacer la forma difícil, incrementar la dificultad y la duración de la percepción, porque la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una forma de experimentar la artificialidad del objeto, el objeto no es importante (Sklovski, 1991:4).

El planteamiento de Sklovski resalta la propiedad automatizada del sujeto en relación con el mundo y esto determina que todo sea intercambiable. Sin embargo, el lenguaje poético se construye aumentando la percepción, es decir, el objeto no es lo importante sino su percepción estética. El escritor se vale de artificios verbales con los cuales singulariza los objetos y pone en relieve la forma de la palabra a fin de que la percepción llegue al máximo esplendor y durabilidad. Desautomatizar el objeto significa desmercantilizarlo para otorgarle un valor puramente estético. Entonces el tajo de Raúl determina una nueva distancia desautomatizada de los objetos tajeados donde el lector y el personaje experimentan la posibilidad de ver los objetos como si fuera por primera vez. Es decir, yendo más allá de Sklovski, como si Raúl apuntara, sin hacerlo consciente, a una desfetichización de la mercancía. La relación objeto-cuerpo se da en la fragmentación, en la mutilación del objeto, nunca como unidad sino que siempre son las partes de un todo ausente. Por todo esto creemos que Courtoisie utiliza la metáfora en su narrativa como un camino que nos conecta con una realidad desconocida que causa sorpresa y es, a través del humor, la ironía, el sarcasmo, la burla, la parodia que el autor desautomatiza una realidad anestesiada de las cosas del mundo por el capital. El goce estético es incomprensible se produce en conjunción con esta orientación crítica de la ficción.

Es interesante observar que el discurso narrativo de la novela *Tajos* se acerca al texto lírico ya que presenta características del artificio de la poesía: la fragmentación, el uso significativo de blancos, el paralelismo. Además, su estructura se construye sobre la metáfora que se lee desde el título de la obra y se

extiende a lo largo de la novela en la cual es posible reparar en más de un sentido. De este modo el lector se mueve en un espacio escritural ausente de referencialidad.

La crítica ha resaltado que la obra de Courtoisie presenta una variedad de tonos en su narrativa, como su actitud científica por su formación en Química, y su tono racional, además, el uso de expresiones coloquiales, frases cortas, un lenguaje violento cargados de lirismo basados en la metáfora como figura de estilo y composición del relato. Ya lo afirmó Neruda en los versos finales de su arte poética residenciaría “Y un golpe de objetos que llama sin ser respondidos/hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso” (13). Esto sucede con el protagonista de *Tajos*:

Reflexiono. Considero mis actos recientes: soy un monstruo, un *psychokiller*” (53), un “serial killer” del supermercado que deja vivo al pan por la verdad que encierra su materia: “Sólo el pan quedó quieto. El pan honesto. No hice nada con el pan. No pude. Tal vez la navaja estaba cansada. Tal vez mi mente se enfrentó al silencio del pan y quedó muda. El pan tiene significado. En la blancura del pan debe haber una verdad (13).

Con su navaja (un actante, un símbolo), Raúl recorre las calles, reconoce el mundo en el acto de cortar los objetos y estos reaccionan. Sin embargo, el único que no ha sido destruido es el pan que es “honesto”, está “quieto, silencioso, mudo”, el único objeto que sería capaz de revelar la verdad por su blancura y pureza. En este sentido, el signo “pan” adquiere valoraciones distintas que responden a motivos ideológicos.

En la tercera parte de la novela *Zurcidos*, el costurero de la abuela adquiere un gran valor simbólico ya que el personaje que lo expresa así: “El costurero abandonado de la abuela muerta yace intacto, como un sarcófago de mimbre trenzado, solitario, en un rincón de la casa” (63). Este objeto representa la presencia femenina ausente de su abuela. Es posible asociar los conceptos de

¹³Pablo Neruda, *Residencia en la tierra I. Obras completas I*. Hernán Loyola ed., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 274.

muerte, abandono y soledad con la angustia que vive el personaje y crece en forma progresiva a lo largo del relato. El costurero es comparado con un sarcófago de mimbre trenzado. Si bien alude a la muerte, al frío y a la ausencia, por otro lado, el mimbre se asocia a la calidez del hogar, al calor de la estufa a leña a los pies de la “tejedora incesante” (65). El mimbre también está asociado a la cuna 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”(63). La muerte y la vida, el pasado y el presente coexisten en el costurero de la abuela; lo antiguo, lo irreparable, lo silencioso, sin el murmullo de las palabras encendidas. Sin embargo, en el costurero: “Algo brilla bajo la luz eléctrica, surge violento, inaudito en la soledad del mundo” (63). Son las tijeras, las agujas, los dedales y los hilos que adquieren vida: “Hilos, hilos y más hilos. /Puntadas sin nudo” (64).

Observamos aquí la metáfora del hilo cuya simbología se vincula a los estados de existencia, como el plano espiritual, biológico, social, etc., al acto de hilar que significa crear y mantener la vida. En la antigüedad se creía que el destino del hombre estaba determinado desde su nacimiento por una o varias diosas maternas y que cuando la vida terminaba, ellas cortaban una cuerda o un hilo. Pero el hilo que puede replegarse en sí mismo y formar nudos que mantiene al ser en el estado de que se trata y el acto de atarlo entraña a la muerte de ese estado, a su vez, es una simbología ambivalente porque también significa lo que une, al apego del ser a su estado. De este modo es posible reparar que la abuela de Raúl era una gran hilandera que daba puntadas con sentido pero ahora no son “puntadas sin nudo” (el autor transforma la expresión coloquial puntada sin hilo) ahora son “hilvanes que no sujetan nada” (64). Los hilos de la vida ya no sujetan ni la trama del mundo, ni los botones.

Otras imágenes simbólicas componen la trama del relato encadenada por una serie de metáforas: “Ojos de agujas, órbitas metálicas, anillos sin dedos de tijeras cerradas. Dedales de metal que parecen vasos de vino ausente para enanos muertos”. (64).

Vemos la vida representada por los ojos de las agujas que brillan en el costurero ya ves lo que está ausente “anillos sin dedos de las tijeras cerradas”. Podemos asociar el dedal con un vaso de un enano, sin embargo, es un “vino ausente”. En este sentido se trata de una metáfora donde el sustantivo “dedal” y la frase adjetiva “vaso de enano” comparten el mismo sema: la pérdida.

En otras palabras, la relación entre el objeto y el cuerpo se da en la fragmentación, es decir, en las partes de un todo ausente representado por las partes del cuerpo, los enanos y, por último, la muerte. Se observa una narrativa cargada de un gran impulso lírico donde muchas veces las metáforas abarcan varios párrafos y son generadoras de otros textos. La trama de la vida se construye con las puntadas sin hilo, los hilvanes que se transforman en palabras, como la bufanda “larga y tersa” (65) de la abuela que teje frente al calor de la estufa a leña. De acuerdo con el pensamiento bajtiniano, al abordar el dialogismo del discurso, el autor nos abre una fisura donde es posible reconocer que nuestra conciencia parece dividirse en dos voces independientes y contradictorias: “Y una de estas voces siempre, independientemente de nuestra voluntad o conciencia, se funde con el punto de vista, las opiniones y valoraciones de la clase a la que pertenecemos” (Zavala y Bubnova, 1996:119). En este aspecto es posible observar que en los intersticios del lenguaje literario se vislumbra un sujeto lleno de contradicciones:

Quisiera (...) una historia edificante, llena de hermosas metáforas y retruécanos divertidos, en la que ganaran los buenos y los malos se fueran por fin, al fondo del infierno. Quisiera escribir un relato que fuera leído en las escuelas a los niños de cinco años, de túnica y moña, de guardapolvo y pantalones cortos. (...) que los escolares pudieran escucharlos con la boca abierta, admirados, asombrados, llenos de tranquilo goce, de serenidad y buenas ideas. (...) Pero no es así. Las cosas que cuento no son eso. Son pozos de sal. De sal negra. Pozos a la intemperie (83-84).

En el texto se percibe la presencia del desajuste entre el individuo y los valores sociales que se expresan con el empleo de un yo en el que está anclado el enigma, es decir, un yo humano (en su carácter irrepetible) y sus complejas relaciones con la palabra ajena en todas las esferas de la cultura. El personaje está

atrapado en procesos simbólicos, afectivos, emocionales y no exclusivamente racionales. Escribe un relato de tramos agujereados, como un “cirujano borracho” de “perforaciones hondas”, de heridas que no cierran.

En la última parte, “Cicatrices”, el protagonista relata el tramo final de su relato: entra en la escuela de sastrería para aprender “el valor de las telas, la exactitud de los cortes, el impulso regulador de las puntadas. No doy puntada sin nudo. No doy puntada sin hilo” (87).

Aquí la metáfora aparece en casi todo el relato para mostrarnos que el personaje recurre al aprendizaje de costura como forma de recomponer su vida herida por la pérdida de su abuela, simbólicamente una compensación: “Enhebro. Alto. Hilvano. Me acuerdo de mi abuela.” Empuño la aguja” (87), como si ésta fuera un arma, como un “anzuelo recto”, “el hilo firme”, “el hilo oscuro como una voz sin cuerpo, sin sonido” en el tejido quieto. Aquí vemos nuevamente la presencia de la vida y la muerte, las tijeras le parecen vivas, son como un demonio que corta, como un arma en las manos de su maestro que llama “asesino de telas”, criminal confeso”(91) y “la camisa está muerta”.

Raúl graba con la tijera su nombre en la pared del patio, con las “letras clavadas” (96). El joven empuña el arma que ahora es sustituida por la tijera. Ésta se puede tomar como un símbolo de oposición y ambivalencia, es decir: la vida y la muerte, la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte. Kristeva señala que “el espacio interior del texto así como el espacio de los *textos* es un “doble” (Kristeva, 1981:196). La noción del doble permite al escritor profesar una moral ambivalente, la de la negación como afirmación.

El personaje escribe su nombre, que es el signo de identidad e impone su masculinidad en ese gesto agresivo: “Así quedó mi nombre en el patio, bien hundido, obscuro, para el que lo quiera ver” (97), ese signo también es un objeto fálico y al mismo tiempo que impone su masculinidad necesita rectificarse. Las letras del nombre “Raúl” tienen un sonido y un significado:

La “L” final un poco torcida hacia abajo pero firme y concisa. La “A” protectora, elevada como una casa alta, como una iglesia sin puertas ni pecados. La “U”

poderosa como una mandíbula abierta. La “R” de rabia, nítida y erecta. Y el hondo tajo del tilde, breve y decidido, como la lengua de la “U”. (96).

La repetición de rasgos fónicos iguales o semejantes acústicamente a lo largo de una secuencia de versos o enunciados provoca determinados efectos simbólicos y sensoriales, es decir, se producen relaciones de sonido-sentido. Afloran semejanzas fónicas o aliteración que le otorgan ritmo al discurso poético.

Las metáforas se extienden a lo largo del relato y al final del mismo, luego de sucesivas repeticiones de enunciados. Por otro lado se puede verificar que varios fragmentos se estructuran mediante el paralelismo sintáctico. Estos enunciados funcionan como estribillos y permiten organizar el fragmento al principio y al final de esta narración: “En el país de los ciegos el tuerto es rey” (105-108), o “Con la mitad de la vista, con un ojo solo, veo (...)” (108-109).

Por otro lado, es posible observar la siguiente intromisión intertextual:

“Al despertarse aquella mañana, Gregorio Samsa se encontró convertido en un monstruoso insecto, dice Kafka.

Clavo un cuchillo en la primera hoja de La Metamorfosis.

Mato a la cucaracha asquerosa. La aplasto.

—¡Plaf!

Le perforo el hígado literario. La metáfora.

Al despertarse aquella mañana, Gregorio Samsa se encontró convertido en un monstruoso insecto.

—¡Plaf!

Al despertarse aquella mañana . . .

—¡Plaf!

Al despertarse . . .

¡Plaf!

Ya está. Ya no hay cucarachas que molesten. Ya no hay cucarachas en la casa. Ya no. Faltaba más” (110-111).

La metáfora también será destruida por el personaje al llegar a *La Metamorfosis*, de Kafka, que merece ser clavada con un cuchillo para matar a la “*cucaracha apestosa*” y perforarle “*el hígado literario. La metáfora*” (111). Para el caso, cabe señalar el fenómeno de intertextualidad. Según Gérard Genette la intertextualidad es “la relación de co-presencia entre dos o más textos” o “la presencia de un texto en otro” (Genette, 1989:10), esto significa que en el hipertexto aparece el hipotexto. Esta co-presencia puede manifestarse de distintas formas, entre las que se cuentan la cita, la reminiscencia, el plagio y la alusión.

De acuerdo con esta teoría de Genette y el pensamiento de Bajtín, Courtoisie utiliza algunas palabras del comienzo de *La Metamorfosis*, de Franz Kafka, menciona el nombre del personaje, Gregorio Samsa, para trazar un paralelismo con el protagonista de su novela *Tajos*. El personaje sensible y angustiado vive la opresión familiar y social que convierten su existencia en la de un ser que manifiesta su odio respecto al mundo exterior. Se trata de dos personajes que viven la experiencia traumática que les ha impuesto la sociedad contemporánea provocando un sentimiento de exilio. En virtud de ello es posible afirmar que esa insatisfacción con la realidad posmoderna se transfiere a todos los seres y a la literatura. Este personaje siempre emprende su búsqueda angustiada por una salida o escape que no logra encontrar. *Tajos* de Rafael Courtoisie es una reflexión acerca de la erosión de la realidad posmoderna, de las transformaciones de la identidad del ser humano influida por lo posthumano y el consumismo¹⁴, un vacío de la vida posmoderna lleno de preguntas sin respuesta.

De este modo, de acuerdo a la teoría bajtiniana, la intertextualidad implica en las relaciones dialógicas materializadas en los textos. Esto supone que toda

¹⁴En un revelador artículo J. Andrew Brown analiza cómo se articula en *Tajos* la intensidad consumista constantemente mediada por la tecnología y la cultura de masas en la figura de Raúl (Brown, 2006), su protagonista, un psicokiller adolescente, armado con una navaja con la que hiere los objetos, seres humanos y realidades imaginarias. Los tajos, físicos y psicológicos, acaban conformando la metáfora central de la novela, el metal de la navaja, acaba siendo una extensión del cuerpo, único modo de expresión y comunicación para el protagonista esquizoide (Montoya, 2008:527).

intertextualidad conduce a la relación de enunciados en las cuales el texto muestre como hilo conductor el discurso del otro, un encuentro de dos materialidades lingüísticas y para ello es necesario que un texto tenga independencia en relación con aquél que se dialoga.

De acuerdo a este principio vemos que en *Tajos*, la angustia y el vacío incomprendible de Raúl se traduce hiriendo objetos, seres humanos y realidades imaginarias hasta herir el texto literario: la metáfora. Si bien los dos personajes presentan características en común como la soledad, el vacío y lo “inhumano” de su existencia, es posible verificar que hay una independencia entre un texto y otro, ya que Courtoisie toma algunas palabras y hechos, como la presencia del insecto en Kafka, para construir el personaje Raúl desde otra perspectiva: ya no es un personaje que trata de huir y esconderse para que nadie vea su condición sino la de herir todo lo que pasa en su frente, incluso la metáfora. Al final del relato, el mismo personaje cuestiona el vacío sin respuesta:

Lo que sé es que no me contestaron: ¿Por qué murió la abuela? [...]

Todo este libro puede resumirse en una simpleza:

¿Por qué murió la abuela?

Se oxidan y pierden navajas.

Las cicatrices se borran.

Se apagan los recuerdos.

Nadie contesta. (116).

Lo fantástico en Courtoisie tiene que ver con un modo de mirar la realidad, de forma “sesgada oblicua” como lo describe Aínsa (2010) siguiendo una línea felisbertiana que atraviesa la literatura uruguaya a través de Mario Levrero o Teresa Porzecanski, su particular realismo lúdico en el territorio de la memoria. Courtoisie escribe desde una óptica audiovisual y una lectura distanciada y paródica que permite deconstruir verdades asentadas y reflexionar sobre las transformaciones que los acontecimientos históricos provocan en la sensibilidad.

2.5 Dialogismo entre el cuento “La irrupción de poemas violentos”, en la novela *Tajos*, y la poesía de Quevedo

Rafael Courtoisie es un ejemplo de escritor polifacético que maneja diferentes registros poéticos y narrativos en el seno del mismo relato. El escritor que transita entre una variedad de géneros con la misma naturalidad y esto se puede reparar en la extensión de su obra como *Cambio de estado* (1990) y *Estado sólido* (1996) la trilogía de los mares: *El mar interior* (1990), *El mar rojo* (1991) y *El mar de la tranquilidad* (1995), que se presentan en su bibliografía como poesía, sin embargo, su forma es variada como, por ejemplo: apólogos, textos breves y fábulas de raíz burlona. *Tajos* (1999) es una obra catalogada como prosa, maneja un lenguaje poético cargado de metáforas y sugerentes imágenes que borran las pistas de la linealidad del relato. Se trata de una obra que ha ido acumulando su propia experiencia cultural, un espacio que se ha ido construyendo sobre ruinas y despojos. Como lo recuerda Arturo Rico Bovio en *Las fronteras del cuerpo*:

Vivimos no sólo nuestras vidas sino muchas ajenas; sus sedimentos, las aportaciones recuperables por el patrimonio colectivo de ideas y objetos. De ahí que transitemos sobre caminos trillados, repitiendo pensamientos de otros y cubriéndonos con el resultado de fuerzas de trabajo anónimas (Rico Bovio, 1998:28).

El pensamiento de Rico Bovio reafirma la idea del diálogo en la obra de Courtoisie con otras obras, personas, ideas, objetos. El escritor descubre y explora los recovecos más ocultos de los seres y las cosas, deja entrever *lo que no se ve* como lo revela el título de la obra. En su narrativa se produce el desdoblamiento de identidades en una mirada oblicua que se instala en los espacios intersticiales y abre la posibilidad a una hibridez cultural, un espacio del aquí y el ahora como fue señalado anteriormente con el pensamiento de Bhabha.

En uno de los cuentos de *Tajos*, “La irrupción de poemas violentos”, de la segunda parte “Sodoma y Gomorra”, se distinguen varios aspectos significativos de la narrativa de Courtoisie: abrevia las frases, las hace cortantes, sacudidas y trepidantes, hasta llegar a someterlas a un ritmo audiovisual, de auténtico vídeo

clip narrativo. El escritor uruguayo transita en la experimentación permanente de la “literatura como exorcismo”, observa el crítico Fernando Aínsa (2002) a propósito de la afirmación de Rosario Peyrou, en la cual pone en cuestionamiento la propia escritura. En este cuento es posible reflexionar sobre la estructura de la poesía contemporánea en relación con la canónica de Quevedo ya que el poeta, Enrique Gavilán, había cambiado la métrica adjudicándole una multiplicidad de sentidos que apelaban al humor y a la sagacidad del lector: “brindaba la posibilidad y una lectura ágil y disfrutable” (Courtoisie, 1999:140).

Ya al comienzo del cuento se presenta al poeta Enrique Gavilán de forma irónica y satírica ya que este nombre es el de un personaje de historietas llamado Quique Gavilán que era “un pollo”; en Uruguay había una pollería llamada así, situada en Uruguay y Av. Italia y también se había hecho una publicidad de esta en el año 1986. Severo Sarduy afirma en el capítulo sobre Barroco y Neobarroco que según Bajtín:

[...] la parodia deriva del género “serio-cómico” antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco –de allí su mezcla de alegría y tradición– y utiliza el habla contemporánea con seriedad pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. (Fernández Moreno, 1986: 175).

Se puede entonces argumentar que el autor dialoga con otros autores, interactúa con distintos estratos, distintas texturas lingüísticas; de ahí el carácter polifónico cuya expresión gráfica no es lineal, bidimensional, plana, sino que es espacial y dinámica. De este modo es posible afirmar que su narrativa, tanto en el cuento como en la novela, crea la expansión y la posibilidad de crear un espectáculo literario que muchas veces esconde una irrisión y una extensa reflexión. Su discurso está compuesto por la mezcla de géneros, la intrusión de un discurso en el otro como un poema en el relato, la letra de una canción, dichos populares, el mundo cinematográfico, la televisión, etc. Así se ve cómo Courtoisie parodia el concepto clásico del pícaro para crear su narrativa, que entre otras cosas, se constituye en un comentario muy crítico acerca de la sociedad contemporánea. En *Irrupción de poemas violentos* ya el título es irónico, se asocia

al título de la novela *Tajos*, ya que no se trata de exaltar la belleza y la armonía estética como en la forma clásica. La parodia en este cuento se centra en la crítica literaria, la academia literaria que es la que define el canon y la mercantilización de la literatura.

Si nos detenemos en la figura de Gavilán, advertimos que la parodia en la pose del poeta y el torremarfilismo de Rubén Darío y la poesía modernista. Su imagen en la edición de *Poemas violentos* es comparada a la del escritor César Vallejo, poeta alineado al movimiento avant-garde, surgido en las primeras décadas del siglo XX. La alusión se expresa de la siguiente manera: “La mano anillada sostenida por el mango de un bastón, los rasgos faciales cortados abruptamente, la mirada penetrante y a la vez difusa. (...) El rostro de Gavilán parecía una escultura neutra pero repleta de significado” (138).

En una de las entrevistas en la revista *Letralia*, de Augusto Rodríguez a Courtoisie, el escritor uruguayo reconoce la incidencia de Vallejo: “Hay un referente inevitable que es César Vallejo, en literatura hispanoamericana. Vallejo hizo estallar el lenguaje para que significara, y su poesía es vigente. Paul Celan, José Ángel Valente, Vasko Poppa, entre otros” (2008). Vallejo ofrece notas expresivas de vanguardia, en ruptura con todas las formas anteriores, sin deslumbramientos metafóricos de gran parte de la poesía de los años veinte al treinta sino a través de una poesía rota, una sintaxis quebrada que a veces parece salir de un niño. En *Poemas Violentos*, se expone esta ruptura en un tono irónico ya que el narrador, además de describir al escritor Gavilán como parecido a Vallejo, dice que éste utiliza una “rima pueril” en la selección de sonetos que había publicado, titulada *Lejana Buenos Aires* (Lejano Buenos Aires) extraído de la letra de un tango cantado por Gardel: “Anclao en París”. Se asocia a un poema de carácter intimista y elegíaco por su temática: la exaltación patriótica y sus temas personales, que abre un nuevo cauce intertextual, esta vez con el universo tanguero de Gardel.

La vanguardia literaria constituye la primera de las tres crisis importantes en el ámbito literario del siglo XX en América Latina. De acuerdo con Emir Rodríguez Monegal, “es una puesta al día de los *ismos* europeos y una

liquidación apasionada del modernismo” (Vallejo, 2006:9). No obstante, más que los ismos, son los tópicos y clisés que había degenerado el modernismo desde mucho antes de la muerte de Rubén Darío insuflando el espíritu de libertad creadora y César Vallejo es quien encarna de forma más cabal la libertad del lenguaje poético. Hubo una ruptura radical en la concepción y uso de las formas artísticas literarias, principalmente en la poesía: la lírica de vanguardia no sólo renovó el lenguaje, sino también los objetivos de la poesía tradicional, caracterizada por el culto a la belleza y la armonía estética. Se desechó el lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos) y se otorgó prioridad al ejercicio de la imaginación y a las imágenes insólitas y visionarias. Cierta asintactismo, así como la nueva disposición tipográfica, los efectos visuales y la orientación a una forma discontinua y fragmentada propició la búsqueda del sentido mediante la simultaneidad como principio esencial.¹⁵

El estilo de Vallejo aparece parodiado ya que las rimas de Gavilán son construidas con carácter pueril:

“Hacia rimar, por ejemplo, “jugaba” con “bañaba”, “sal” con “mal”, “jugo” con “fugo”. Además cometía diversos errores con la métrica. No contaba bien y los endecasílabos rengueaban, desparejos: algunos versos reunían trece sílabas y otros nueve. Quique Gavilán se defendía:

- Se trata de sonetos irregulares.
- El empleo de ese tipo de rima y de métrica implica una apelación al humor y a la sagacidad del lector. Son recursos de estilo.
- Es una escritura directa. (Courtoisie, 1999:139)

En este trecho observamos que el narrador aparece como crítico que realiza una parodia al crítico y a la crítica literaria en general, parodiando el culto excesivo de la forma y al propio poeta. Él también es objeto de humor ya que el

¹⁵ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1990, p. 10.

texto está plagado de frases hechas, como lo afirma el narrador: “La poesía contemporánea es cada vez más intrincada y yo intento ir a contracorriente, llegar a las grandes masas que han abandonado la poesía por culpa de los poetas intelectuales y culturosos y recuperarlas de una vez y para siempre para la gran literatura” (139).

El narrador critica y parodia la poesía contemporánea e invoca la obra de Pablo Neruda: los *Cien Sonetos de Amor* como ejemplo de una poesía para las masas, de expresión simple para que entiendan “los niños y los viejos”. Además, que se caracterice por el uso de un lenguaje sencillo y de fácil comprensión explorando lo afirmativo y humanizador.

Para el personaje Gavilán la poesía de Neruda tiene como propósito crear un poema cíclico que traslade la emoción, o la visión del momento, a una unidad más amplia en la cual puedan fundirse el hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos que constituyen la trama de la vida.

Por otro lado, el narrador habla del estilo de Enrique Gavilán en la primera edición de *Poemas violentos*: “Quique había cambiado el endecasílabo por el verso libre. Se había despojado de la rima y de los burdos encabalgamientos con que había intentado antes emular a Quevedo” (139). La parodia se mantiene desde el comienzo pues si bien Enrique Gavilán busca emular a Quevedo y rompe con la métrica, en rigor no deja de ser para la perspectiva del narrador “un mal poeta” (1999:139) El cuento de Courtoisie dialoga con la poética de Quevedo y esto es posible constatarlo al final del mismo, cuando cita un verso del soneto “Amor constante más allá de la muerte”, del gran poeta metafísico español. Así, la parodia termina por subvertir la estabilidad del canon. La obra de Quevedo se distingue, sobre todo, por su genio verbal, transforma el idioma para expresar la intensidad de su sentimiento que se manifiesta tanto en su prosa como en su poesía. Según Emilia Kelley su poesía metafísica se caracteriza por estar “densamente impregnada de significado, algo “para masticar y digerir”, y por contener “más sustancia y menos palabra” (Kelley, 1973:36). De este modo el poeta recrea momentos particulares vueltos vívidamente presentes en la imaginación, tratando de transmitir al lector la urgencia en comunicar. Los temas

que aborda se relacionan con la unión del espíritu y el cuerpo, el misterio de la unión de dos seres en virtud del amor, la contingencia del hombre unida a su inmortalidad, son los más frecuentes. Estos temas que evocan el sentimiento súbito de su mortalidad y la conciencia palpable de su amor, trascienden las limitaciones de la naturaleza humana. Aparecen heridos por el desgarrador expresivo que es su principal característica. Además, armonizan alrededor de una idea central y se relacionan a la articulación vital de su pensar: su intimación de la muerte, y pararla en todo cuanto le rodea. El tema de la muerte presente en la obra de Quevedo es el tema del barroco por excelencia, ya que para la literatura representa la liberación, la aniquilación, la limitación de todo ser humano. De ella deriva el sentimiento de la vanidad de la vida y la angustia de lo absurdo del existir. En Quevedo, la muerte es una de las coordenadas de su obra que aparece como una presencia constante y la vida no es más que una aproximación rectilínea hacia ella. De ahí su angustia que para el poeta puede representar la serenidad y el descanso, de acuerdo a la doctrina y tradición católica, el principio de la vida eterna. Al estar la muerte presente en la mente del poeta su visión de la vida se tiñe de ella. A veces, la vida aparece como un campo de batalla entre el hombre y la muerte y su aliado principal, el tiempo. Sin embargo para Courtoisie, el tema de la muerte que aparece en sus relatos con frecuencia como epíteto que resuelve cada escena como ocurre en *Tajos* o en *Caras Extrañas*, tiene que ver con la idea de crear un entretenimiento y que el mensaje lo construya el lector afirma el escritor uruguayo:

[...] Creo que tampoco es tan nuevo lo que plantea el libro con esa omnipotencia de la muerte. Es antiguo. Salvando las enormes distancias cito el famoso soneto de Quevedo: Miré los muros de la patria mía, si un tiempo fuertes, ya desmoronados”, que termina diciendo: “y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte”. (Montoya, 2007: 914).

Courtoisie señala que, así como Quevedo ve en su tiempo la destrucción de “los muros de la patria mía”, los latinoamericanos hemos tenido esa experiencia durante períodos históricos oscuros, cuando no era posible poner los ojos en cosas que no fuesen aviso de la muerte. El escritor sostiene que este tema

tan viejo se resignifica en su narrativa, dando al lector la libertad de construir nuevos significados. Señala, además, que en la narrativa latinoamericana existe la apropiación de determinados elementos del discurso narrativo audiovisual, es decir, la espectacularización grotesca.

En cuento *Irrupción de poemas violentos* advienen temas como: la pérdida del amor, el gusto por la naturaleza, la celebración de la amistad. Otras veces sale de lo previsible como el ejemplo “El hombre en la luna” que cuenta la historia de una vieja prostituta enamorada de un músico. El narrador habla de su estilo poético: cada cinco versos repite, como un sonsonete, la línea:

Claro de luna

Este verso alude a una sonata para piano n.º 14 escrita por Ludwin van Beethoven en 1801 y publicada en 1802.

Los quintetos exponen las desgracias de la anciana prostituta que hace cualquier sacrificio para obtener el amor del joven músico:

Entonces el muchacho

cansado de tanta insistencia

Abandonó la luna y la besó en la boca

¿Entienden?

donde los dientes no están (140).

El estilo de la poética de Gavilán, es grotesco. Este poema ilustra una alegoría de la literatura en sí ya que es muy simbólica, por un lado la música representa a la poesía. Por otro, la poesía está representada con la anciana meretriz que hace cualquier sacrificio para obtener el amor del poeta, como una musa que quiere obtener los favores amorosos del músico poeta.

Se observa también la extensión de la parodia a la crítica literaria a través del crítico Ruiz Cazorla, reseñista de la Revista Cultural, catedrático de Literatura Nacional y miembro de la Academia de Letras que analiza la poética de "Quique Gavilán" y expone esta obra como consagrada en la lírica contemporánea. Este personaje constituye una parodia al personaje Quique Gavilán de las historietas

cuya comida preferida eran los pollos. De este modo, el autor cuestiona sobre la “crisis de valores” en la literatura contemporánea. En la entrevista de Augusto Rodríguez al escritor uruguayo, citada anteriormente, a respecto de la apertura y el conocimiento que deberían tener sobre la poética de la generación uruguaya y del continente, Courtoisie afirma:

Es una paradoja de la era de la información: dentro mismo de América Latina el aislamiento de los creadores contemporáneos tal vez sea mayor que en los años 60, a pesar de que vivimos un momento de espectacular crecimiento de las comunicaciones, Internet, por ejemplo. Creo que hay una crisis no de la poesía ni de las poéticas, que se desarrollan en ocasiones de manera formidable en el continente, la crisis está en los sistemas de legitimación, en los aparatos críticos, entre la tensión entre los campos literarios y los campos de poder, para decirlo en palabras del pensador francés Pierre Bourdieu. Pero, en forma incipiente, con esfuerzo algunos proyectos de creación poética se van distinguiendo y abriendo paso, afortunadamente. (Rodríguez, 2008).

En este relato el poeta está cuestionando el demérito por parte de la crítica hacia los poetas culturales. La academia literaria es la que define el canon, quién es poeta o no. Aquéllos que están en el poder son los que determinan qué es válido o no, según la opinión del escritor uruguayo. En el cuento de Gavilán, el narrador aparece como crítico e intenta imitar a Quevedo: “cada línea era un poema en sí. Pero lo asombroso era que todas las líneas, todos los versos juntos, cobraban multiplicidad de sentidos y brindaban la posibilidad de una lectura ágil y disfrutable” (140). Al leer el poema, el lector experimenta “la sensación de pisar las puntas de una cordillera” (137) afirma el narrador, es decir, una escritura llena de vértices, de picos agudos y muy altos.

El autor parodia la propia literatura y a los catedráticos, Ruiz Cazorla y Lidia Libur de la Literatura Nacional y miembros de la Academia de Letras. Además, otro rasgo distintivo de la narrativa de Courtoisie es el juego con los medios de prensa: “En un programa televisivo apareció almorzando con el Presidente. La Asociación de Escritores de la Nación (AEN) le brindó una cena homenaje. Quique asistió, pero se negó terminantemente a pronunciar el discurso

de agradecimiento, habitual en estos casos” (142). La parodia de la academia literaria es contundente ya que lo llaman, lo invitan, musicalizan sus poemas y le dan una gran difusión en los medios de comunicación. El poeta declara “no voy a escribir más”, recordó Lidia Libour, otra de las críticas literarias académicas, el escritor uruguayo establece un juego mediático en esta narrativa. También parodia a la Psicología y la Sociedad Conductista al mencionar el debate titulado “Narciso y Creación” sobre el tema “Autoayuda y poesía” (143).

Por otro lado, el cuento dialoga con los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont y los poetas malditos valorados por el surrealismo. Esta obra se caracteriza por un discurso esquizofrénico y loco que servirá de inspiración a la Literatura Surrealista y al arte abstracto del siglo XX. En *Poemas violentos* la crítica Lidia Libour publica en La Revista Cultural el poema *Paraíso* de Enrique Gavilán. La crítica compara esta obra a Lautréamont ya que Quique Gavilán se destaca por sus asociaciones insólitas.

También sus hijos tienen nombres simbólicos, como Rimbaud aludiendo al poeta maldito y simbolista, y Paloma, nombre de reminiscencia polisémica, ambos tratados también en un tono mediático.

Si avanzamos un poco más en el cuento, vemos como a través de la parodia Courtoisie critica la “prostitución de la literatura” y del personaje Quique Gavilán, ya que este deja de escribir y busca un empleo público, luego del nacimiento de sus dos hijos, tal como lo expresa el narrador:

Consiguió un puesto en una agencia de importaciones y después de dos años fue nombrado Gerente de Tráfico. Ganaba un buen sueldo y podía mantener sin problemas a sus hijos. No se le vio más por las tertulias literarias y culturales del café Sixto, donde se reunía lo más granado de la intelectualidad vernácula, Ruiz Cazorla y Lidia Libour incluidos, aunque en diferentes mesas, ni participó de las lecturas que organizaba cada dos meses, la Biblioteca Nacional (145).

Ante la imposibilidad de conseguir dinero para mantener a su familia como poeta, Quique Gavilán consigue trabajo en un puesto de importaciones. Se comporta como un mercenario que trabaja por la paga, se corrompe y se desvincula de sus círculos intelectuales. En la sociedad moderna, el poeta no se

puede sostener y abandona la poesía, sus actividades no le permiten escribir. Esto se vuelve un cuestionamiento del autor a través de narrador: el poeta no sólo nace, se hace o lo hacen poeta; además la inspiración puede estar o no. Se critica la actitud de Gavilán y es posible preguntarse: ¿Por qué el poeta deja de escribir? ¿En qué medida se puede juzgar la obra del poeta siendo que en su momento la Academia de Letras lo elogió otorgándole sucesivas publicaciones en revistas y páginas de crítica?

Luego en la revista infantil “Pizarrón” publican un poema de Rimbaud Gavilán y posteriormente de su hija Paloma. El ilustrador traza una paloma de inspiración picassiana que portaba un papel en el pico con el manuscrito de la hija con un error de ortografía. Gavilán es tachado de “farsante” en un manifiesto publicado por algunos poetas, estos expresan su repudio por la estética de Gavilán por sus “párrafos virulentos” (146). Asimismo, la crítica y el público intelectual que consume poesía critican su poética “conservacionista, inmovilista, retardataria y complaciente” (146) y el narrador a su vez, critica también, la mirada de los otros ya que afirma:

El discurso dominante nos quiere hacer creer que Gavilán es un gran poeta sólo porque las masas insensibles, embrutecidas y enfermas lo consumen y leen sin reparo, intoxicándose con su cursilería y porque dos críticos vendidos y completamente asimilados por el establishment como Ruiz Gazorla y Libour, cada uno con su respectiva chacrita de poder, lo han aplaudido y han dedicado absurdas elucubraciones teóricas a una obra que no resiste el menor análisis, que no se sostiene ni aun con ayuda de muletas (147).

Otro de los cuestionamientos del escritor es que la Academia fluctúa, lo que valora en un determinado momento lo deja de valorar después como es posible reparar en los críticos Cazorla y Libour que representan el discurso dominante. Los críticos se venden y son asimilados por el establishment.

Por otro lado el narrador afirma: “Los poetas mayores desenmascaramos a los poetas farsantes”. Aquí aparece la voz de los poetas mayores cuestionando la calidad de la poesía; los poetas farsantes, como Gavilán, no saben de “rigor” y de “abstracción”. El autor, a través de la voz del narrador, se plantea que lo bueno no

es siempre lo que se publica, que los críticos que ocupan el poder y el sistema político son quienes deciden que es lo que debe ser publicado y muchas obras maestras son reducidas a miasmas. Los críticos aplastan la capacidad creativa de los verdaderos escritores. El narrador sostiene: “Pero con Quevedo nos levantamos en acción y proclamamos:

polvo serán más polvo enamorado(148).

Por medio del soneto “Amor constante más allá de la muerte” Courtoisie dialoga como la obra de Francisco de Quevedo e invoca al escritor español que también ha sido catalogado como uno de los grandes escritores y considerado referente literario en términos de composición poética. Sin embargo, observamos una parodia en el acto de emular a Quevedo: "Por momentos Quique conservaba sus preferencias temáticas: la pérdida del amor, el gusto por la naturaleza, la celebración de la amistad. Pero en otros salía completamente de lo previsible. “El hombre en la luna” (140). Luego el verso de Quevedo: “Polvo serán, más polvo enamorado” nos presenta la sentida lucha sostenida por el amor para lograr la permanencia; describe un amor de tal profundidad que resulta inolvidable incluso después de la muerte y tal es la intensidad de ese amor que no sólo le da sentido a la vida del poeta, sino que también le da sentido a su muerte: “serán ceniza, más tendrá sentido”. No obstante, la obra de Gavilán es “burda” (147). Se ha señalado como un mal escritor, aunque los críticos afirmen lo contrario, “no sabe de rigor y de abstracción” (147) es un farsante.

Cabe señalar también que el poema de Quevedo está compuesto por una serie de encabalgamientos, hipérbaton, paralelismos, la metáfora de la muerte que no se nombra en el transcurso del poema y un juego de metáforas y símbolos. Gavilán en su poética, huye completamente de estos principios quevedianos y sus versos se transforman en rimas pueriles y además “cometía ciertos errores en la métrica, no contaba bien y los endecasílabos rengueaban, desparejos: algunos versos tenían trece sílabas y otros nueve.” (138-139). Y el narrador alega que se trata de sonetos irregulares, y el empleo de las rimas implica en una apelación al humor y a la sagacidad del lector justificando que son recursos de estilo. Vemos

también que el escritor, a través de la parodia, critica intensamente la mercantilización de la literatura que es una forma superior de realidad virtual. La masa consume malas obras que son catalogadas como buena literatura por el canon literario, según el narrador. En la entrevista realizada por Augusto Rodríguez a Rafael Courtoisie, a propósito de la poesía, el escritor uruguayo afirma:

[...] hay que trabajar la poesía en los múltiples medios que se presentan, y hay que incentivar la necesidad poética, esto es: que la poesía no sólo se escriba y se lea, sino que se resignifique en los campos del poder literario. La poesía es un artículo de primera necesidad. Su valor simbólico va mucho más allá de lo ornamental, está en la raíz de un tipo de bienestar al que nuestras sociedades no deben renunciar. (Rodríguez, 2008).

Vale destacar que mediante la parodia de la crítica literaria, de la teoría de la recepción, del sistema político que desarticula y aplasta la capacidad creativa de los verdaderos escritores, de los editores que lanzaron una edición de lujo de *Poemas violentos*, una edición popular, un CD-ROM, un video, a lo que se suman las entrevistas en la televisión nacional y extranjera, un formato virtual y la adaptación cinematográfica, se constituye una crítica intensa de la fisonomía de cierta clase de poeta contemporáneo. Se trata del pseudo intelectual y del poeta en pose al estilo de Gavilán. En este aspecto, el hacer poesía no se identifica con la: “producción industrial de literatura y de ciertos aparatos críticos” como afirma el escritor en una de sus entrevistas (Montoya, 2007:914) sino que tiene que ver con la idea de llevar el lenguaje a un límite, de modo que en cada lector produzca, en términos estéticos, la intensidad y espectacularización de la realidad. En un contexto posmoderno contradictorio, surge la dicotomía entre los Escritores y escritores lo que coloca en cuestionamiento como se procesan y asimilan los modelos tradicionales frente a la imposibilidad de que germinen textos orgánicos como la poesía de Quevedo en un entorno bombardeado por la información y la publicidad. En tal sentido, para Courtoisie, la literatura tiene como misión construir una realidad a partir de ciertos referentes. No se trata de revelar determinados datos concretos que son susceptibles a una verificación empírica,

como lo hace la CNN al mostrar un hecho, sino que se trata de un constructo donde plantea una cierta sensibilidad, en la cual, se pueda confrontar ese constructo con las referencias que cada lector individual tenga.

En relación al dialogismo planteado desde el inicio del capítulo, podemos concluir que las obras *Santo remedio* y *Tajos* establecen relaciones dialógicas con otros textos, diversas voces se insertan en la narrativa ya sea de otros autores como Rulfo, Onetti, Quevedo o letras de canciones, dichos populares, el cine, la televisión, internet etc. como es posible verificar en las obras estudiadas. De acuerdo a los críticos bajtinianos, la alusión a la emisión del otro, produce un giro dialógico, un momento de indeterminación que da origen a reacciones y respuestas no mediadas. Estas interconexiones culturales reivindican una hibridez cultural. De este modo, Courtoisie combina referencias y ecos de la alta cultura, el discurso científico, el habla popular, la cultura de masas y otros ámbitos del saber, explora arduamente el cuerpo social, su política, ética y estética, sus rituales e imaginarios abordando con humor, ironía y ambigüedad temas eróticos, escatológicos, vinculados a la violencia o asuntos afines. Su heterodoxo manejo del lenguaje y su acentuado lirismo conducen a detectar en su narración, las relaciones de tensión que se generan dentro del discurso: otra lógica no discursiva, una textualidad que problematiza el propio concepto de texto. Un generador de sentidos que indaga la forma como éstos se producen. Así mismo vale cuestionar al respecto de esas voces ¿De dónde vienen? ¿A quién se dirigen? ¿Qué es lo que garantiza su poder afirmativo? La voz es sin duda un artificio, el simulacro. De este modo, la narrativa courtoisiana plantea implícitamente la pregunta sobre la función de la literatura en la posmodernidad e indaga sobre la crisis epistémica en el pensamiento occidental. Apunta, además al desvío y reposicionamientos de los paradigmas del poder, el nivel cultural del consumo y las cuestiones éticas y políticas del cuerpo social y la redefinición de sus fundamentos, en un escenario mediado por la publicidad y lo audiovisual.

3La interferencia de lo audiovisual y la tecnología en la novela contemporánea:*Santo remedio* y *Tajos* de Rafael Courtoisie

El discurso fragmentario de Rafael Courtoisie plantea, de diferentes modos, la experiencia de una nueva percepción de la realidad y la historia mediada por la tecnología de imágenes audiovisuales. El autor reescribe una gramática del videoclip del montaje plano-contraplano del discurso televisivo en la cual la densidad de los personajes se aproxima a las estructuras melodramáticas de las telenovelas y además, está saturada de elementos grotescamente violentos que parodian la narración hollywoodense y se convierte en un elemento retórico al servicio de la narrativa. De este modo la realidad se eleva a la categoría de espectáculo como es posible percibir en la narrativa de los años 90. En virtud de ello me propongo explicar determinados fenómenos intermediales que se dan en las obras rioplatenses, *Santo remedio* (2006) y *Tajos* (1999) para ello recurriré a la teoría mediática y a la crítica cultural posmoderna de críticos como Marshall McLuhan, Umberto Eco, Beatriz Sarlo, Jean Baudrillard, Nelly Richard, Jesús Montoya, Mabel Moraña.

3.1 Narrativa massmediática

La crítica cultural latinoamericana de las últimas décadas ha focalizado el problema de la simulación en la cultura y sobre todo, las transformaciones en el espacio político a partir de una serie de fenómenos de “posmodernización” y “globalización” lo que da lugar a hibridaciones mediante cruces, impurezas y simulacros culturales. (Richard, 1994)

La forma en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual con la mirada sobre lo real o los hechos históricos reivindica una nueva relación con la realidad latinoamericana ya que el mundo massmediático ha ganado el populismo “el mundo se mira en sus pantallas, políticos se definen por el magnetismo de los animadores, publicidades imitan el video-clip” (Sarlo, 2008:88). Así la cultura letrada se ha puesto en crisis ya que los sectores populares utilizan la parodia y el reciclaje para construir con lo “televisivo” una nueva cultura. El discurso

narrativo del tercer milenio es tributario de la serie, de la telecomedia, del culebrón (en la vertiente latinoamericana), de la *soap ópera* (en la yanqui) del *sit-com*. De este modo, la cultura tecnológica, impone un nuevo paradigma tecnológico que afecta lo escritural y permite la libertad de creación. Esto se vincula a una nueva “razón” narrativa que nace en la década del noventa en el horizonte literario. Los escritores abandonan el sentido de una “escritura comprometida” y cuestionan las fórmulas racionales y totalitarias que se han dado en el último período. En la reciente narrativa latinoamericana se advierte una marcada influencia de la estética del parpadeo o la estética del *videoclip* en la cual lo secuencial y lineal ha sido desplazado por el relato multilineal.

En escenas de la vida posmoderna (1994), Sarlo sostiene que la tecnología de la reproducción masiva y la video cultura alegorizan la posmodernización de las sociedades latinoamericana, esto se refleja en la narrativa contemporánea que se escinde de las peripecias y de los personajes como una gramática en la que se combinan velocidad y borramiento de la memoria como el zapping que se inscribe en el propio funcionamiento del lenguaje cinematográfico, el montaje. Se trata de una sintaxis heterogénea de discursos televisivos y el zapping. Sarlo lo define:

La televisidad es el fluido que le da consistencia a la televisión y asegura un reconocimiento inmediato por parte de su público. Si la respeta, es posible alterar ciertas reglas: el tono de algunos intelectuales electrónicos, (...) conserva el atractivo de la televisidad sin tributar a sus modelos más comunes. Este tono hace valer su diferencia [...](Sarlo, 1994:72).

Sarlo analiza los rasgos que constituyen el discurso televisivo como los géneros propios de la televisión y los programas participativos que hacen con que el ciudadano se convierta en protagonista del espacio televisivo, pues se eliminan barreras de sexo, edad, raza, etc. Estudia también, cómo las culturas populares se vuelven borrosas debido a “la universalización imaginaria del consumo material y la cobertura total del territorio por la red audiovisual” (118).

Por otra parte Umberto Eco afirma que la televisión funciona como un “servicio”: un medio técnico de comunicación a través del cual se pueden dirigir al público diversos géneros de discurso comunicativo, cada uno de los cuales

responde, además de a las leyes técnico-comunicativas del servicio” a las típicas de determinado discurso” (Eco, 1968: 316) que comunican varias formas de espectáculo, algunas “tomadas” ya existentes que al ser transmitidas presentan nuevas características y otras ideadas a propósito que determinan el nacimiento de un nuevo lenguaje. En tal sentido el discurso televisivo coordina nuevas formas de expresión, desde el periodismo al teatro y la publicidad, un servicio que “desprende nuevas posturas colectivas” (Eco, 1968:318).

Jean Baudrillard analiza el drama de la sociedad de la comunicación como el *simulacro* y lo define como un fingimiento “fingir que se tiene lo que uno no tiene”[...] “lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard, 1993:12) una simulación. En definitiva, la interacción de los medios de comunicación y la cultura visual determinan otra realidad: un simulacro de lo real. Para Baudrillard, el exceso de información imposibilita el conocimiento real de los hechos transformándose en “imágenes de tiempo real” y sólo percibimos un simulacro del hecho real que se convierte en la realidad misma. Para el crítico, la experiencia de la cotidianidad no se puede deslindar del procedimiento del montaje televisivo.

Partiendo de estas teorías sobre las experiencias posmodernas, la narrativa contemporánea de Rafael Courtoisie, en cuanto al simulacro, registra una serie de transformaciones que devienen del pasado reciente – el de la violencia militar que han dejado huellas profundas en la literatura uruguaya y se desarrolla en paralelo a los flujos transnacionales y la globalización que dejan en evidencia *la cultura de la impunidad*. Es válido afirmar que la obra de Courtoisie gira ante la imposibilidad de la memoria histórica con la llegada de la democracia que da lugar al desarrollo del capitalismo neoliberal en el Cono Sur. Por otro lado, la mediación televisiva termina por disolver las referencias de un hecho real que se transforma en una imagen virtual de consumo televisivo que Baudrillard llama “triunfo del simulacro”.

La simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso” de lo “real” y de lo “imaginario” y el concepto de verdad es reducido a “grumos” (Vattimo 1987 Apud Montoya). En efecto no es posible reconstruir una

narrativa de identidad nacional rioplatense. Los narradores más jóvenes de América Latina en los años 90 plantean una nueva percepción de la realidad, la historia mediada por imágenes audiovisuales.

La presencia de la temática del simulacro, la de la densidad de lo real, la falsificación, la interferencia del audiovisual la percepción de la cotidianidad o la historia también aparecen en otros narradores del Cono Sur en los años noventa, entre ellos podemos citar Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán y Gustavo Escanlar que reivindican otros lenguajes artísticos y se relacionan con la cultura mediática. Este discurso histórico mediado por imágenes propone una superación de la tradición de McOndo, término acuñado por Fuguet¹⁶ como una marca registrada que resultaba de mezclar McDonald's, ordenadores Macintosh (Mac entre los usuarios) y *Macondo* de Gabriel García Márquez y caracterizado por el realismo mágico, para dar lugar a una estética que lo niega con todas sus implicaciones literarias, culturales y políticas y que, irónicamente, se denominan McOndo. El discurso histórico de la realidad latinoamericana se ve modificado por la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías. Los jóvenes escritores reclaman un McOndo urbano, realista, posmoderno, superpoblado, con grandes autopistas, metro, TV-cable, barriadas, McDonald's etc. ponen en tela de juicio el proyecto político de la izquierda y la idea de una cultura autóctona latinoamericana. En palabras de Noguero: "el término reivindicaba una Latinoamérica del siglo XXI bastarda y mestiza, global y urbana, hija de la televisión, la moda, la música, el cine y el periodismo, en la que los escritores ya no se sentían obligados a representar ideologías o países". (Noguero, 2008). De este modo, la crítica de tradición marxista que defendía una cultura preocupada

¹⁶Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1993) *Cuentos con walkman*, Santiago, Planeta. -. (1996) *McOndo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori. Se trata de un proyecto más ambicioso que incluía autores de varios países de América Latina y España. Autodefiniéndose como – pos – todo (pos – modernismo, pos – yuppie, pos – comunismo, pos- babyboom, poscamada de ozono), esos jóvenes escritores, la mayoría nacidos en la primera mitad de la década de 1960, se lanzaron al mercado como opositores de la consagrada literatura del boom o , más específicamente, el Realismo Maravilloso. La antología *McOndo* reivindica la cultura de masas y la narrativa estadounidense, rechazando la fantasía y lanzando una mirada hiperrealista sobre la sociedad en la que se adivina la influencia del periodismo y el cine.(Noguero,2008: 176)

por las diferencias, acusan a los macondistas de banalizar la literatura y atentar contra el futuro de las nuevas generaciones.

3.2 Videocultura en la narrativa uruguaya del siglo XXI

Rafael Courtoisie también se integra a las manifestaciones globales de la cultura postmoderna ya que su narrativa se enmarca a una nueva lexicografía que cuestiona no sólo la fragmentación del lenguaje descentrando la literatura canónica sino también permite plantearse cómo influye la aceleración tecnológica, la territorialidad, la memoria, la producción audiovisual, el consumo, la cultura de mercado. El escritor uruguayo, absorbe en su propia inmersión en el mundo de las ciencias de la comunicación y lo interioriza en la actividad semiótica. Según sus palabras esta escritura deriva “de la conjunción de lo intrínsecamente literario y de la digestión de esa omnipresencia de lo audiovisual y lo informativo provendría buena parte de esta nueva narrativa contemporánea” (Montoya, 2007, 905-917).

Esta idea está asociada a una narrativa que construye una realidad a partir de ciertos referentes, un espectáculo o entretenimiento que procura transmitir una sensibilidad y utiliza el recurso al grotesco y la violencia que son, en parte, una marca generacional de las nuevas formas narrativas latinoamericanas, o hispanoamericanas.

Este tipo de escritura permite poner en cuestionamiento la función intelectual en diversos contextos de América Latina con relación a los cambios sociales de las últimas décadas (posdictaduras y redemocratización, institucionalización de la izquierda, resurgimiento del populismo). Algunos factores determinantes como la caída del socialismo real, el resurgimiento de fundamentalismos religiosos y políticos, el vaciamiento del Estado y las instituciones políticas y sociales, mediadoras entre la cúpula política y la sociedad civil, la proliferación de discursos y de espacios intelectuales reales y virtuales, el incremento de las comunicaciones y la cultura de masas han provocado la pérdida de centralidad del discurso letrado ante las formas más agresivas y accesibles del mensaje audiovisual. Esto ha determinado una ruptura del saber occidental técnico y humanístico provocando nuevos cuestionamientos en un contexto globalizado.

En efecto, los espacios intelectuales requieren una renovación sustancial de sus bases filosóficas, éticas y políticas ante el surgimiento de una cultura híbrida. El concepto de intelectual independiente, gestor cultural, mediador, intelectual público, etc. ha cambiado considerablemente y esto se suma a la mercantilización educativa y a la monopolización de los canales para producción y divulgación de materiales literarios, audiovisuales, etc.

Mabel Moraña, en su artículo "Estudios culturales, acción intelectual y recuperación de lo político", publicado en la *Revista Iberoamericana*, señala:

los estudios culturales parecen ofrecer una plataforma de acción intelectual, un espacio de convergencia y debate que enfocaba prioritariamente, como espacio de análisis, los campos de fuerza que tensan y atraviesan el espacio dialógico de la cultura y los actores, agendas y estrategias que los ponen en funcionamiento".(Moraña, 2003:425-430).

Los estudios culturales se han centrado en la crítica profunda de la modernidad, la lucha por la monopolización de discursos por parte de la burguesía, la noción de la *diferencia* que ya no responde a discursos identitarios, nacionalistas y liberales sino que da cuenta de la heterogeneidad, la hibridez de formaciones sociales. Esta diversidad de discursos manifiesta la tensión irresuelta derivada de su condición neocolonial. Las luchas representacionales entre fuerzas políticas y sociales ya no se asientan en la territorialidad inmediata sino en dinámicas reales y virtuales que exceden la noción de realidad, temporalidad, espacialidad promovida por la lógica modernizadora. De este modo se plantea como relocalizar el lugar de la cultura para evitar su reificación, desde que plataformas recapturan lo político, desde qué bases filosóficas, éticas y conceptuales y qué objetivos se debe definir el lugar del intelectual en escenas locales, regionales, nacionales y transnacionales. En este contexto, el intelectual se convierte en una figura de negociación o mediación entre las diferentes disciplinas. Su tarea varía, se modifica y combina en el proceso de reflexión sobre la *diferencia* "explora nuevas formas posibles de afirmar su centralidad y mesianismo frente a una otredad que sirve primariamente como confirmación del yo que piensa." (Moraña, 2003:429).

Si proyectamos esta perspectiva en la narrativa de Courtoisie observamos que en varias novelas rescata elementos autobiográficos, como ocurre en *Caras extrañas*, abordando temas tabú para la sociedad uruguaya y en parte para la latinoamericana, planteando un punto de vista humorístico, irónico, sarcástico y a veces dramático. En palabras del escritor: "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 denomina aquí, en términos del historiador José Pedro Barrán, "historia de la sensibilidad" (Montoya, 2007:907).

Esta novela se sitúa en la posmodernidad, pues no plantea una lógica, o una razón de la modernidad sino que ve los sucesos terribles desde la óptica de un niño y deja entrever que estos sucesos pueden seguir sucediendo bajo diversas formas, en el continente americano o en el centro de Europa. Estas "caras extrañas" continúan apareciendo en el tercer milenio y pueden hacer volar un tren en Madrid, por ejemplo. Sin embargo, la novela no pretende explicitar "una" verdad sino que brinda un ejercicio narrativo de apreciación de las diferencias. Se trata de una escritura que aproxima realidades tanto en narrativa, como en poesía o ensayo e ilumina zonas de la realidad que estaban veladas *Santo remedio* y *Tajos* forman parte del mismo proyecto narrativo.

El narrador latinoamericano está profundamente sumergido en la cultura audiovisual y de masas que plantea un impacto inmediato parecido a la realidad y carece de reflexión del signo. El teórico canadiense Marshall MacLuhan sostiene: "Las tecnologías, al igual que las palabras son metáforas. De este modo comprometen la transformación del usuario en tanto que establecen nuevas relaciones entre éste y sus medios". (MacLuhan, 2005:25).

Recibimos una neo-oralidad mediatizada a través de la radio, el *skype*, el celular y todos los medios masivos y digitales. Vivimos en la cultura de la banalización que se asocia con lo audiovisual, la forma tecnológica que permite navegar rápidamente. El medio tipográfico hace al hombre pensador, un ser mutante en su umbral de percepción. En conjunto, no se ve la realidad en el noticiero sino un espectáculo, un show de noticias, diversas secciones que indican y superindican, titulares, resumen, mezcla donde no hay una secuencia sino una

fragmentación. Se trata de una cultura superficial en la cual la reflexión no es lo que importa ya que la percepción del individuo ha cambiado y esta cultura de la superficialización tiene que ver con su práctica de vida. En este contexto, el narrador uruguayo está atento a interpretar el descontento contemporáneo suscitado por la globalización. De acuerdo al pensamiento de García Canclini: "las manifestaciones culturales han sido sometidas a los valores que "dinamizan" el mercado de la moda: consumo incesante renovado, sorpresa y entretenimiento" (Canclini, 1991:2). Asimismo, las decisiones políticas y económicas se toman siguiendo las leyes del consumo y en términos de cultura se produce la "mercantilización cultural" que García Canclini (1995) define como una forma de "ciudadanía" en el sistema global y nacional (Moraña, 2009:247). La función intelectual se ve amenazada por la dispersión de las redes globales y la fragmentación que producen las imágenes massmediáticas en la nación y la ciudadanía. En suma, el ciudadano como representante de la opinión pública pasa a ser un ciudadano como consumidor interesado en disfrutar cierta calidad de vida. Según García Canclini las formas argumentativas y críticas de participación ceden su lugar al goce de espectáculos en los medios electrónicos en los cuales la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el razonamiento de los problemas, y la exhibición fugaz de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado (Canclini, 1991).

Muchos cambios ocurrieron en la segunda mitad del siglo XX, ya que las modalidades audiovisuales y masivas de organización de la cultura fueron subordinadas a criterios empresariales de lucro, así como a un ordenamiento global que desterritorializa sus contenidos y formas de consumo. Estos cambios sumados a las tendencias desreguladoras y privatizadoras y la concentración transnacional de las empresas ha reducido las voces públicas tanto en la "alta cultura" como en la cultura popular y se genera un nuevo régimen de exclusión. De acuerdo al crítico:

La pérdida de eficacia de las formas tradicionales e ilustradas de participación ciudadana (partidos, sindicatos, asociaciones de base) no es compensada por la incorporación de las masas como consumidoras u ocasionales participantes de los

espectáculos que los poderes políticos, tecnológicos y económicos ofrecen en los medios. (García Canclini, 2001).

En consecuencia se produce un acercamiento entre países centrales y periféricos lo cual permite el acceso simultáneo a los bienes materiales y simbólicos, sin embargo, no va acompañado al ejercicio global de ciudadanía. La globalización selectiva excluye a desocupados y migrantes de los derechos humanos básicos: trabajo, salud, educación, vivienda, es decir, se restringen los derechos de los ciudadanos y el derecho de decidir queda condicionado por las élites. Si bien para la mayoría las novedades modernas representan objetos de consumo, para muchos apenas un espectáculo. En este aspecto, representar el espacio y el tiempo posmodernos es un "pastiche" como ha sido señalado por Jameson, citado por Jesús Montoya: "supone conciliar elementos de culturas diversas y productos incluso catalogados como de mal gusto o *kitsch*, reciclarlos e incorporarlos como códigos del discurso artístico" (Montoya, 2007:887).

Para Jameson la imagen de la realidad se está perdiendo ante la multiplicidad de imágenes fragmentadas y contradictorias de lo real. Por otro lado, Baudrillard plantea que la sociedad es un simulacro de lo real y solo percibimos el simulacro que muchas veces llega a suplantar lo real. En las novelas *Santo remedio* y *Tajos* el concepto de lo real poco tiene que ver con el realismo tradicional, según palabras de Lucio Lessa: "La escritura de Courtoisie es un intento por transferir sobre el papel su escucha inflexible de la realidad". (Sessa, 2007:60-62). Su escritura relata las cosas transformándolas y poniendo en relieve dos figuras retóricas: el oxímoron en *Cadáveres exquisitos* y la sinestesia, figuras relevantes que aparecen cuando el autor percibe la linealidad de la frase y es necesario dar un salto acrobático para evitar su estancamiento. De este modo, los perros se vuelven "máquinas sentimentales" y "las letras de la palabra imbécil lastiman las carnes" o el recurso de la parodia en *Santo remedio* capaz de generar sorpresa y desautomatizar nuestra visión anestesiada de las cosas y del mundo, provocando, en consecuencia, el goce estético. Tales figuras retóricas definen, según los críticos, la poética de Courtoisie. Por otro lado sus metáforas son de gran complejidad, como se observa en la novela *Tajos*, poblada de una

multiplicidad de imágenes, musicalidad y el particular ritmo de las frases. El autor recurre a la técnica de la fragmentación para dar cuenta de una realidad vasta y diversa. Sin embargo, no se inscribe dentro de la corriente literaria realista sino que juega entre lo lúdico y lo fantástico, entre las fronteras de la realidad y la ficción, entre el simulacro audiovisual y la experiencia cotidiana, entre la versión televisiva y el acontecimiento histórico y puede decirse que se inscribe dentro de un cierto posmodernismo rioplatense.

3.3 Espectacularización y massmedia en *Santo remedio* (2006) y *Tajos* (1999)

Las novelas *Santo Remedio*, publicada por Lengua de Trapo (2006) y *Tajos* (1999) presentan características de una narrativa *líquida*, es decir, una narrativa sonora, visual, fluida y maleable, mediada por los medios de comunicación y el consumismo. En *Santo remedio*, el protagonista Pablo Green, un adolescente en el “mundo globalizado”, que egresa del sistema educativo sin grandes objetivos en la vida, mata a su madre ya al comienzo de la novela y libera su angustia mediante la destrucción de todo lo que tiene acceso en el mundo incomprensible. De este modo se van perpetrando una lista de crímenes (un trompetista de jazz, una pitonisa, un doctor, un portero de finca) auxiliado con los analgésicos y tranquilizantes que guardaba su mamá, víctima de un cáncer terminal, en la heladera.

Narrada en primera persona y caracterizada por una brutalidad desbordante, se puede comparar cinematográficamente con las estéticas de los directores Quentin Tarantino, Takashi Miike o con un maestro de ambos, Sam Peckinpah. La misma está anclada en las características posmodernas de la narración, tanto literaria como de cualquier otro sistema semiótico. En este sentido vale resaltar que el escritor uruguayo aboga por nuevas absorciones que hacen a la dinámica histórica de la especificidad literaria: toma prestados recursos y los traslada a un sistema semiótico diferente; Montoya señala que: “El narrador contemporáneo latinoamericano está profundamente imbuido de la cultura audiovisual y de masas, pero la vierte mediante la tecnología de la escritura, crea

en otro sistema semiótico” (Montoya, 2007:913). Lo grotesco es predominante en la cultura audiovisual contemporánea, que a su vez se ha apropiado de otras formas más primitivas del recurso en literatura. El escritor sostiene que la narración literaria, si bien está impregnada de recursos de lo audiovisual y lo informativo como planos y contraplanos, diálogos vertiginosos y balas y estos recursos grotescos y violentos junto a la creación estética intrínsecamente literaria, compone gran parte de esta narrativa latinoamericana o hispanoamericana. No se trata de una mimetización o de libretos televisivos, sino de recordarle al lector que existe todo este universo jugando con lo subyacente.

De este modo, el autor uruguayo deja claro que si bien existe una apropiación de lo audiovisual, se trata de una reescritura, una transposición o transformación de mecanismos semióticos en la línea de los recientes estudios en el campo de la teoría de adaptación cinematográfica que es posible verificar en el artículo “Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación” de José A. Pérez Bowie. El crítico resalta que el cine dialoga con las artes plásticas, también con la literatura y con los demás discursos audiovisuales y en términos de “práctica adaptativa” el término reescritura es el más adecuado.

Diferentes autores abordan este término desde el punto de vista semiótico como ejemplo Pardo García, que toma como punto de partida *Palimpsestes* (1982), de Gerard Genette, a partir del cual, “el autor define la *reescritura* como una forma de hipertextualidad, consistente en la transposición de un texto a otro que lo repite al mismo tiempo que lo transforma” (Pérez Bowie, 2010:758). Posteriormente se ocupa de la reescritura posmoderna y su variante revisionista para transmitir una visión posestructuralista como método que aborda un texto ficticio como si fuera histórico. Analiza, además, cómo ha sido reescrito desde el punto de vista literario, la obra de Henry James *The Turn of the Screw* (1898), hasta desembocar en diferentes lecturas e interpretaciones que el propio autor denomina *De la reescritura literaria a la fílmica*. Esto conlleva a la idea de que la *reescritura* debe ser separada de la *adaptación*. Por otra parte el crítico menciona a otro autor, Manuel Gonzáles de Ávila, que entiende que la imagen altera, desplaza, difiere el sentido que la lengua tiende a fijar e inmovilizar. Ya

Tarkovsky había declarado que la imagen es el camino más directo hacia lo absoluto (Tarkovsky, 2005). Partiendo de estas teorías podemos afirmar que Courtoisie utiliza estas estrategias visuales como clave de su narrativa. En una de sus entrevistas el escritor señala que en gran parte de la narrativa latinoamericana, y en algunos casos hispanoamericana, existe la apropiación de determinados elementos del discurso narrativo audiovisual. No se trata de cortar con los antepasados como programa de vanguardia sino que estamos imbuidos en el mundo audiovisual y digital. En este aspecto Courtoisie señala una particularidad de su obra, la poética de la violencia y lo grotesco por vía de lo audiovisual y afirma:

La violencia ficcionalizada la hemos recibido, prácticamente durante toda nuestra vida, mediatizada en términos de un *timing*, de un ritmo de una vertiginosidad de la narración que la hace “espectacular” además de trágica. Algunos ejemplos de estas referencias audiovisuales: *Pulp Fiction* de Tarantino, aunque puede citarse mucho más solemne Abel Ferrara... (Montoya, 2007:912).

Otro ejemplo que reafirma esta idea es el medio periodístico que es posible observar en la novela *Santo remedio*.

Las referencias cinematográficas parecen ser una constante en la narrativa de Courtoisie principalmente la estética de Tarantino que está relacionada a un mundo en que el disfrute, venga de donde venga, es lo más importante. En ese mundo, no hay diferencia entre leer un clásico, ver una película *blockbuster* o ver el último capítulo de una serie favorita en televisión. El argumento central en su criterio estético es la “distancia psíquica” que permite que el cineasta muestre una violencia disfrutable. Para lograr ese distanciamiento psíquico es necesaria la escisión de la violencia de sus típicos géneros como lo son la acción y el crimen entre otros y emparejarlo con el género de la comedia donde la risa del público es su clave fundamental. La violencia y el terror se muestran en un contexto cómico dando pie a un género híbrido llevando al espectador a concentrarse en la comicidad y, de este modo, la violencia pierde su fuerza. La estética del cineasta norteamericano se relaciona con los dibujos animados, como *Tom y Jerry*, o las películas de *Abbott and Costello meet...* para los estudios *Universal*, donde

Tarantino mezcla dos de sus personajes principales. Para colocar la violencia en un contexto cómico se debe lograr que las consecuencias dejen de ser terribles y desaparezcan las implicaciones morales, en efecto, el espectador puede reírse sin culpabilidad dando pie a la posibilidad del goce estético. Por otra parte el crítico Arturo Serrano Álvarez señala el pensamiento de Geoff King: “El pensamiento de una modalidad cómica puede permitir al espectador mantenerse separado, para de esa manera poder disfrutar el espectáculo de la violencia sin ningún sentimiento de que eso le concierna moralmente y sin tener que prestar atención a cuáles serían las consecuencias”.¹⁷

Según Serrano:

el cine de Tarantino se compone mediante la influencia de los dibujos animados, el cine *gore*, los *westerns*, el cine clásico de terror, y el cine *kung-fu* explorando lo sangriento del cine *gore*, la violencia en el cine de las artes marciales, la violencia explícita del terror y la tensión de la civilización y barbarie del cine *western*" (Serrano, 2014:68).

Pero también otro rasgo distintivo lo caracteriza: la exageración. Este mecanismo lo han utilizado otros cineastas como Akira Kurosawa, Sam Pekimpah o Artur Penn. Se trata de un mecanismo de distanciamiento que consiste en desnaturalizar el hecho violento mediante la ralentización. Ya Tarantino, a partir de *Kill Bill*, había llevado a cabo este proceso por medio de la exageración.

Otro elemento importante para lograr esa distanciamiento es el suspenso que alerta al espectador cuando una escena violenta está a punto de ocurrir, lo cual se relaciona con las teorías de Alfred Hitchcock, quien afirma que el terror se produce cuando sorprende repentinamente al espectador.

Vemos que la narrativa de Courtoisie también presenta estas características, el microrrelato *Objetos del silencio*, de la obra *Cambio de estado*, ilustra claramente este recurso del silencio tan practicado por Hitchcock:

¹⁷Geoff King, “Killingly funny”: Mixing Modalities in New Hollywood’s Comedy- With – Violence” en: Steven J. Schneider (Ed.), *New Hollywood Violence* (Manchester: Manchester University Press, 2004), 130.

Objetos del silencio

En una reunión, en medio de una conversación animada cae, de pronto, una piedra invisible que provoca la interrupción del diálogo. Los rostros se miran incómodos y alguien carraspea.

La tensión dura apenas unos segundos, hasta que alguien decide recoger el objeto y reanudar el diálogo con una frase común. Pero en la habitación queda una marca indeleble que las palabras no pueden ocultar (Courtoisie, 1994:37).

En la narrativa de Courtoisie es posible advertir que el lenguaje se vuelve cada vez más escaso y batiente. El crítico italiano Lucio Sessa en su artículo "La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie" señala que: "el escritor emplea espacios vacíos como trucos formales y sobrepasa las fronteras de la palabra y los objetos, acercándose en lo posible a la imagen, verdadero vehículo de emoción" (Sessa, 2007:61). Por otro lado, Francisca Noguerol en su artículo "Fronteras umbrías" sobre Rafael Courtoisie apunta que el crítico Juan Gelman define que "*Umbría* es el intento afortunado y exacto de mostrar el envés de la palabra, ese vacío lleno de rostros que tiemblan en los claros silencios". (Noguerol, 2004:244).

Al envés de la palabra, se revela el silencio de la imagen que manifiesta un lenguaje indirecto, una palabra distanciada, irónica, parodia y sonrisa, es la percepción de lo no dicho, u oculto, lo disfrazado que se manifiesta en *Santo remedio* y *Tajos*. En sus propias palabras Courtoisie señala:

Uno puede llegar a sentir el estremecimiento de un estallido o de una caricia a través de un objeto abstracto que propone un código mediante un artefacto como un libro, sin necesidad de ser conectado, sin pilas. El discurso aparentemente lineal del libro provoca una representación en nuestra cabeza. El libro es una terminal de realidad virtual (Montoya, 2007: 913).

En este sentido el autor uruguayo desplaza el encuadre en los momentos más tensos de su narración añadiendo uno o más capítulos numerados y escritos con puntos suspensivos, es decir, narra a través del silencio lo inenarrable

mostrando el envés de la palabra, el silencio cruel e hiriente de su poesía que dan cuenta de zonas diversas de la realidad.

El autor fija sus raíces literarias en la metaficción y los elementos discursivos de la *mass media*, su literatura ha sido considerada como “fractal”. (Noguerol, 2012). En su narrativa se asocian la intertextualidad, la variedad de puntos de vista y las técnicas cinematográficas como: la velocidad visual, la descripción mediante planos detalle, el montaje paralelo.

El subtítulo de la novela es irónico: *Santo Remedio*, funciona como un psicofármaco de efecto inmediato, su prosa se caracteriza por ser de consumo rápido y demoledor, además del paralelismo con el mundo de los Valium, Verixal o Rivotril de efecto inmediato. Se trata de una obra fundamentalmente multiperspectivista aunque el escritor centre su narración en la psicología del personaje principal y nos lo muestra en pequeños fragmentos, como píldoras, que siguen una linealidad temporal y crean un sentido global a la historia.

En relación al plano detalle vale ejemplificar con la imagen de la mosca revoloteando alrededor del pie del cadáver de la madre del protagonista como símbolo de la presencia de la muerte y la putrefacción que desencadena la historia:

38

Una mosca se posa en el talón izquierdo del cuerpo de mi madre. Me levanto. Voy hacia el dormitorio. Espanto la mosca.

Comienza a oscurecer.

La mosca vuelve a posarse en el mismo lugar, como si no tuviera miedo (Courtoisie, 2006:32).

Courtoisie se vale de fragmentos descriptivos para componer su narrativa como este ejemplo, sin embargo, no corresponde con la descripción clásica de la literatura y tampoco pertenece a la función clásica del plano descriptivo en el cine lo que equivale a una detención temporal en el relato. En este aspecto, el autor no se detiene a describir una u otra modalidad sino que los utiliza como recursos que se encuentran muy arraigados en el cine contemporáneo. Se trata de una

reescritura, término mencionado anteriormente por Pérez Bowie y Courtoisie en sus entrevistas. Cabe destacar que en todas estas estrategias narrativas del autor uruguayo, adquiere una enorme importancia *lo que no se ve* como lo ilustra en la novela *Tajos*, esto no se relaciona a un silencio cinematográfico y sí a un silencio literario. No obstante, podemos sostener que el escritor encuadra del mismo modo que lo hace un cineasta dejando una imagen que revele no sólo su propia condición sino una espacialidad temporal que se puede percibir a través de lo que no muestra y esto se puede verificar en el cadáver de la madre de Pablo Green, pasado y futuro mostrando la mosca que revolotea en su podredumbre y las flores de algodón enrojecidas, pasado inmediato, por el tiro, por el cuerpo estallante como también se observa en los tajos de Raúl.

Otro ejemplo del lenguaje cinematográfico que Courtoisie incorpora mediante una parodia al cine hollywoodense se puede advertir en *Santo remedio*:

Consigo un auto. Rojo. Una camioneta Mitsubishi 4 x 4 doble cabina. Tiene el guardabarros izquierdo aboyado.

Abro la guantera, hay condones. Cientos de condones. Una tijera. Diez DVD triple X: El salto del orangután, La vampiro de downtown y Oído profundo, son algunos de los títulos que se destacan en la miscelánea. Hay además una pistola de nueve milímetros y seis cargadores llenos. Una estampita luminosa del Santo Padre fallecido, una muñeca de goma con boca, vagina y ano de látex rosado. Es rubia, inflada alcanzaría el tamaño natural. De cerca es muy parecida a mi prima Mirta. Consoladores de varios tamaños. Uno luminoso, estroboscópico. Los documentos del auto. Una media de mujer. Un caramelo.

La camioneta tiene suficiente combustible. No es nada difícil robar un auto. En otra novela me voy a dedicar a esto: me convertiré en un honesto ladrón de autos que mantiene a su mujer y a sus seis hijos pequeños. Chau asesino post – adolescente. Chau traumas y conflictos interiores, maternos, lacanianos. Chau cuerpos que comienzan a descomponerse.

Adiós vacíos y náuseas existenciales. Sólo aventura. Pura aventura. Seré como Indiana Jones (Courtoisie, 2006:156).

En la escritura de Courtoisie, las referencias del mundo cinematográfico y televisivo se convierten, por momentos, en literales, como es el caso de la presencia de Robert Altman durante el copamiento de Salvo en *Caras Extrañas* (2001), para rodar la segunda parte de los *Pájaros* de Hitchcock. En otras ocasiones, como en *Santo Remedio*, los títulos y la descripción escenográfica, son una parodia del cine hollywoodense.

En la novela *Tajos* el ataque al supermercado es narrado con una lógica cinematográfica. Los cortes de Raúl con su navaja sugieren los cortes en una película; paradójicamente, se une la lógica cinematográfica y la disección de la misma. En esta narrativa el autor uruguayo explora y construye la identidad del personaje mediante la erosión de los límites entre lo orgánico, lo mecánico y el consumismo combinándolos en un completo hibridismo. En el ejemplo a seguir vemos una serie de imágenes que se componen en la descripción de las verduras en la cual se combinan el ser humano con los materiales que lo rodean:

Yo había lanzado las botellas de salsa ketchup sobre los automóviles y los carteles del estacionamiento, había estrellado botellas de salsa de tomate en las casas cercanas, había derramado salsa ketchup en la garganta de los inodoros, dentro de los toilettes, había salpicado espejos y alfombras.

También había desparramado un cargamento de calabazas.

Parecían cabezas sueltas, sin dueño, cabezas solas de una masacre.

La realidad estaba ensangrentada. La salsa de tomate parece humana

Parece sangre.

Luce como sangre humana.

Yo no tengo la culpa.

La ropa se mancha. Los líquidos son semejantes.

La policía se confundió (Courtoisie, 1999:16-17).

Este trecho muestra algunos materiales como el ketchup que imita la sangre humana. Courtoisie utiliza algunos recursos que toma del cine, las

semejanzas entre la salsa de tomate y la sangre, las calabazas y las cabezas redondas sugieren una unión metafórica de la imagen donde se fusiona el cuerpo humano con el cuerpo vegetal. En el cine, el color rojo como una imagen de sangre, de acuerdo al pensamiento de Andrew Brown “sirve como una lógica unificadora” para la progresión de la escena y hace parecer un ataque terrorista que confunde a la policía. El editor de una película utilizará objetos similares para proporcionar una lógica visual en el cambio de una escena a otra. Vemos en *Tajos* que el líquido rojo que fluye de la boca de una mujer y las botellas de ketchup mutiladas se mezcla para enlazar imágenes: "El sargento le pegó otra vez. Más fuerte. La mujer cayó hacia atrás, se desplomó en la vereda. Le sangraba la boca. . . La mujer se alejó con el hijo. Le sangraba la boca" (16- 17). El tajo de Raúl con su navaja muestra la identidad poshumana que se produce en el corte entre lo orgánico y lo mecánico; ambos coexisten y se fusionan de forma incompleta conformando una identidad híbrida. Por otro lado es posible visualizar que el escándalo producido en el supermercado, con la llegada de la policía y la gente curiosa que se acerca, se convierte en espectáculo y el personaje lo describe como si se tratara de una película: "Llegaban camiones verdes y camiones azules./ La televisión./ -¿Qué sucedió aquí?- el periodista./ -Un ataque terrorista- respondió un teniente recién llegado al lugar" (20). El espectáculo no llega a ser espectáculo ya que no hay un verdadero atentado: "La brigada especial siguió buscando, pero no encontró nada... Sólo verduras muertas, paquetes sin alma, bultos estragados del supermercado" (24). En este sentido es posible afirmar que el espectáculo será un nuevo elemento de la cadena de significantes, una expropiación desde el punto de vista del narrador. Giorgio Agamben lo plantea de la siguiente manera:

La forma extrema de esta expropiación de lo común es el espectáculo, esto es, la política en la que vivimos. Pero esto quiere decir también que, en el espectáculo, nuestra misma naturaleza lingüística se nos presenta volcada. Por esto (justo porque ser expropiado es la posibilidad misma de un bien común) la violencia del espectáculo es tan destructora; pero, por la misma razón, el espectáculo contiene aún algo así como una posibilidad positiva que puede ser usada contra él mismo (Agamben, 1996:51).

En esta escena Courtoisie nos muestra la violencia que implica esta situación y además, la impotencia de este espectáculo policial ante lo indiscernible, como lo expuso Agamben. El espectáculo es la policía y un espacio estético en el cual estos seres no coinciden con ningún cuerpo. No hay ninguna relación de intercambio y de esta forma el espectáculo cae ante la inquietud de lo múltiple. Según las palabras del capitán a cargo de la operación antiterrorista en la novela: “No se trata de un ataque terrorista- conjeturó al fin uno de los oficiales al mando./Al menos no lo parece – apoyó el capitán, jefe de la operación./ - ¿Entonces qué pasó? – quiso saber un novicio./ - Pasó que nos jodieron – dictaminó el oficial veterano – Eso pasó, soldado” (24).

La violencia del supermercado, el espectáculo, la policía usan la experiencia estética como medio de propagación y repetición del orden del mercado, el orden del consumo. Por todo esto, es posible afirmar que esta violencia es productiva en la medida que moviliza instancias de la experiencia estetizada y lo hace en el espacio en donde éstas actúan. El tajo de Raúl muestra por un lado el referente del mercado y el consumo y por otro lado propone salir hacia afuera de esa lógica. El movimiento poético de este pasaje se produce en el tajo que representa el violentamiento de la estética de mercado ya violenta en sí misma y que a su vez permanece en una paz constante. La policía no logra reinscribir esa apertura poética que el protagonista tajeador infringe en el lugar, pues le resulta difícil comprender este espacio tocado por el arte, de ahí que falle su operación antiterrorista.

Por otro lado el crítico Andrew Brown en su obra *Cyborg in Latin America* se centra en lo cibernético en las producciones filmicas de varios autores como: Rafael de la Torre *Pubis angelical* y Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha*, frente a la novela de Ricardo Piglia; la problemática feminista de Alicia Borinsky *Cine continuado*, Carmen Bullosa *Cielos de la tierra* y Eugenia Prado *Lóbulo*; la narrativa de Rafael Courtoisie *Tajos, Caras extrañas*; la opresión neoliberal en Carlos Gamerro *Las islas* y Edmundo Paz Soldán *Sueños digitales, El delirio de Turing*; así como la personal propuesta de Rodrigo Fresán *Mantra* y Alberto Fuguet *Por favor, rebobinar*. Brown expone cómo sus obras coinciden en mostrar

un individuo perseguido que ha encontrado un refugio en la cibernética o consuelo en sus prótesis mecánicas. En la teoría poshumana señalada por el crítico, el *cyborg* sería un individuo cuyo cuerpo ha sido transformado o alterado con prótesis hasta el punto de que su identidad sea una simbiosis perfecta entre la tecnología y lo biológico. Dicha transformación identitaria se produciría como respuesta a múltiples agresiones en los diferentes contextos que experimenta el individuo contemporáneo: presiones militares, machistas, capitalistas, etc. Para el crítico, esta narrativa cibernética en América Latina representa una forma de denuncia a la presión político - económica que la actual sociedad neoliberal ejerce sobre el individuo. De este modo, la narrativa de Courtoisie presenta un mundo compuesto por simulacro, destellos atroces, fagonazos, visiones y cortes superpuestos donde se entrelazan la ficción, la historia, la emoción y los medios de comunicación, todo ello confluye en un extraño y caótico realismo en el mundo en que vivimos.

Ante todo cabe señalar que el lenguaje de las novelas policíacas o de ciencia ficción, según Eco, se caracteriza por la

primacía del plot respecto a otros valores formales. Valor estético de hallazgos final como elemento a cuyo alrededor gira toda la invención. Estructura “informativa” de la trama. Elemento de crítica social, utopía, sátira moralista, sus diferencias respecto a los productos de la cultura superior” (Eco, 1968:78).

Es posible observar que la narrativa de Courtoisie se construye como una novela de “consumo” que dialoga con el estilo hollywoodense, sin embargo, el autor se dirige al lector hablando a la inteligencia y cuidando de que la emoción invasora no emita un juicio de valor. El autor desarrolla una polémica con su visión anárquica y absurda de la vida contemporánea, las relaciones de propiedad, la intolerancia política. Además, en su escritura, contribuyen todos los recursos de la narrativa de vanguardia como el *flashback*, la circularidad temporal, el monólogo interior y lo grotesco. Todo ello compone una narrativa de consumo que contiene valores artísticos originales y que, a través de la ejemplificación con

la cultura de masas o una cultura “media”, los lectores pueden acudir a estas formas de entretenimientos sin experimentar la sensación de envilecerse.

En un tono melodramático a lo largo de la novela, Courtoisie busca elementos macabros, exageraciones grotescas que, acumuladas, dan la sensación de irrealidad provocando la risa de los lectores que son testigos de la violencia que sufren estos personajes que se desvelan en la reciente narrativa latinoamericana.

Otra característica relevante es la influencia estética del vídeo clip: lo secuencial y lo lineal fueron alejados por lo multilineal, como la escenificación simultánea, la aceleración de los tiempos narrativos, las citas y la parodia, como el lenguaje televisivo que vive de citarse y parodiarse. En *Santo Remedio* y *Tajos* es posible una lectura de este lenguaje ya que la parodia televisiva somete a la caricatura, la hipérbole, la repetición y permite el reconocimiento inmediato. Se trata de un “pastiche” que concilia elementos de culturas diversas y productos catalogados como “kitsch” o de mal gusto que son reciclados e incorporados como códigos del discurso artístico. Cabe señalar además, que en esta narrativa el pasado histórico se percibe como un conjunto de presentes desconectados entre sí y la noción de realidad pierde su omnipresencia ante la infinidad de imágenes fragmentadas y contradictorias de lo real que saturan la capacidad de interpretación y hacen que el sujeto caiga en el olvido. En este contexto, vale citar la película nacional "25 Watts" (2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, y sus jóvenes tan mediocres, "aburridos, desorientados" como en las dos novelas estudiadas.

Se puede trazar un paralelismo ya que se trata de jóvenes que, por motivos personales o sociales, malgastan su tiempo haciendo nada, en la vereda opuesta a la productividad de la vida adulta en esa Montevideo gris de clase media que funciona como escenario de la película 25 Watts, retrata la ciudad y a esos personajes atrapados en su entorno. En todas las situaciones, la incomunicación opera como elemento principal y posibilita la comedia de enredos, valiéndose de elementos como un personaje que habla por mil horas, algunos desencuentros telefónicos y varios malentendidos. Además, los cineastas no evitan las citas, sino que la exponen como homenaje. El espíritu de Slaker está presente y también el

videoclub de Clerks (1984), ópera prima de Kevin Smith. A esta cadena de referentes que dialogan y se replican, hay que sumarle la trilogía del argentino Raúl Perrone (Labios de churrasco, Graciadió y 5 pal peso), que trasladó las leyes del indie norteamericano a la pequeña ciudad de Ituzaingó. (Nazarala, 2001)

La comunión de 25 Watts con esa cinematografía queda sellada con una estética de blanco y negro, propia de los primeros trabajos de Jim Jarmuch. Y también por la fuerte presencia del rock under uruguayo. En la película uruguaya, se utilizan recursos de flashbacks y el monólogo interior como ocurre en las dos novelas de Courtoisie, con un tratamiento filmico inquieto y dinámico.

Por otro lado dentro de la narrativa uruguaya vale destacar otro autor uruguayo Daniel Mella (Montevideo, 1976), el único escritor nacido después del golpe de Estado de 1973, que presenta la misma fascinación por la muerte que Courtoisie y escribe desde una óptica cinematográfica del *psico killer* que lo lleva a publicar sus tres primeros libros, *Pogo* (1997), *Derretimiento* (1998) y *Noviembre* (2000). Su narración sólida, visual y tremendamente oscura ahonda en imágenes terribles que surgen de sus propios miedos. *Derretimiento* es una novela de culto estructurada en tres movimientos. Lo primero que percibe el lector es la cierta relación con la narrativa de Franz Kafka, con su estado de excepción y metamorfosis; pero también el vínculo con el cine, como en el caso de la película de Cronenberg, "Una historia violenta" (protagonizada por Viggo Mortensen y María Bello), o el horror de "La zona muerta", de Stephen King, que inciden sobre la corporalidad del cuerpo como algo matérico. Se trata de una película donde la violencia va creciendo vertiginosamente y es capaz de aturdir al espectador por sus escenas escabrosas que lo dejan atónito por la decadencia moral que puede llegar el ser humano en situaciones límite y en su vida cotidiana. El autor construye una historia que deja un mensaje: "El hombre puede llegar a ser el más vil de los seres de este planeta cuando se lo propone".

El protagonista de esta novela es un psicópata que empieza a rememorar su infancia cuando se hallaba postrado en una cama. Inmóvil e indefenso ante los abusos de los cuales era parte, débil por una enfermedad que lo carcomía físicamente "Acostado boca arriba podía respirar sin dificultad, quizá fuera ese el

único movimiento que se permitía. Era como estar apretado entre dos paredes, la nariz y la cara y el resto del cuerpo aplastados".

Un ser rechazado como Gregorio Samsa en *La Metamorfosis* de Kafka, un personaje asqueroso como un insecto para la familia que lo único que provoca en ellos es repulsión. "Mi cuerpo era un muñeco con las terminales nerviosas irritadas cuyos cables llegaban, como ríos afluentes, hasta la posición medular, mi extenso podio interior. Pero había otra cualidad esencial en ese cuerpo, tal vez la más determinante: la memoria".

La novela está poblada de imágenes acentuadas que remiten la muerte. El personaje ya de grande en el proceso de adaptación a la sociedad desde la cual ha permanecido ausente durante años es testigo de la brutalidad absoluta y ésta se refleja de forma directa como el ejemplo del asesinato del animal indefenso. Se trata de una estética de crueldad, señala Ana Inés Larre Borges.¹⁸ Según la crítica "La estética de la crueldad" es una violencia gratuita, morbosa, la violencia por violencia, que no proviene de un devenir histórico sino que es el espejo de un desconcierto ante un mundo que se observa desquiciado, absurdo, sin esperanza de redención. Un mundo devastado por el endiosamiento de lo material, la desconfianza, la pérdida del valor de los macrotextos que intenta explicar la realidad y fracasa tras la caída del socialismo real y el entronamiento de la posmodernidad. Se trata de una narrativa que traduce la sensibilidad de la época, como ha señalado Courtoisie respecto de su narrativa, que también ha recreado este "realismo sucio" y hard en sus libros (*Cadáveres exquisitos* [1995], *Agua imposible* [1998] y *Tajos* [1999]). Cuando observamos el plano detalle de la mosca revoloteando el cadáver también vemos la misma estética en la descripción que Daniel Mella realiza en su novela *Derretimiento*, creando atmósferas de cine gore y explorando la mente de un psicópata: "Los llevo como puedo hasta la choza. A veces los cargo, otras los arrastro. El detalle de que no se suelten me hace sentir una inmensa repulsión, no hacia mí ni hacia ello, sino respecto a algo que no puedo definir ni tocar" (Mella, 2007:45). En su escritura Courtoisie acude

¹⁸ "Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la literatura uruguaya", de Ana Inés Larre Borges, en Brecha, Montevideo, junio de 1998.

a una serie de recursos que lo conectan con el realismo sucio: "la violencia invasora, la crueldad gratuita, el sexo brutalizado, la tensión urbana, el racismo rampante" (Aínsa, 2010:25), todo ello confluye en la idea de contener los grandes males del ser, se vincula a una forma de comprender la verdad y desde allí realiza un movimiento poético, un fenómeno estético.

Esa repulsión del personaje proviene de su frustración de haber sido tratado como menos que un ser humano de niño y padecía de esa terrible enfermedad. Desahoga su rabia y odio contenidos a través de los asesinatos. "Hay una cuota de rabia que llevo desde hace tiempo que arruina estos momentos, probablemente únicos en el día, haciéndolos más preciosos pero más patéticos también" (66). Ve a los demás como materia que puede desecharse, algo intercambiable que no tiene más valor más allá de un cuerpo con límite de tiempo: "La veía, una gorda llena de bufidos y huesos esponjosos, hundida en los almohadones, y no servía para nada; ni para ella misma"(58).

3.4 La televisidad en *Santo remedio* y *Tajos*

La novela ofrece situaciones extrañas, pensamientos bizarros, ejecuciones violentas y violencia doméstica, ya sea en aquello que viven algunos personajes como en la introducción del género periodístico en la narrativa, según es el caso de los *shows* de noticias. El autor parodia los *serial killers* americanos y la TV mediante juegos lingüísticos, digresiones, interrupciones del relato en un continuum televisivo fragmentado que desemboca en imágenes grotescas que esconden una reflexión entre el existencialismo y el humor negro, la violencia y la incomunicación latentes en la sociedad actual. Vemos también la parodia al cine norteamericano en la novela *Derretimiento* de Daniel Mella, sobre todo en el último movimiento que ocurre inmediatamente al crimen de la familia. Ahora el personaje, ya viejo, es una parodia del *serial-killer* adulto con ecos de *La masacre de Texas*, de Tobe Hooper, con una escena de persecución imaginada por Tarantino.

Por otro lado la narrativa de Courtoisie presenta una retórica publicitaria que transgrede las normas del lenguaje, de la sociedad, de la moral, del mundo

físico. Estas imágenes se vinculan con lo onírico, lo fantástico y lo alucinatorio, operando mediante la sustitución de un significante por otro y sobre la oposición entre apariencia y realidad. Se puede afirmar que utiliza la figura del "doble sentido" ya que hay una similitud aparente que esconde una diferencia real (Marafioti, 1995:224).

Como ejemplo vale destacar:

Show de noticias. 8 p.m

La Alcaldía de la ciudad ha decidido dejar la estatua del Prócer en su estado actual, al menos temporalmente, comunicó el vocero municipal.

Los gastos de la reconstrucción resultan demasiado elevados y las arcas del gobierno de la ciudad están prácticamente vacías, de modo que por ahora el asunto quedará como está.

PLANO MEDIO: Estatua del Prócer.

ZOOM. PRIMER PLANO: Caballo.

PRIMERÍSIMO PLANO: Prócer.

¿Un Prócer con cabeza de caballo con cabeza de Prócer? – inquiera un periodista en la pantalla a un funcionario de bigotes y corbata negra.

No tenemos otra solución. Componer el monumento ecuestre para dejarlo tal como estaba significaría una erogación enorme. En este momento la Alcaldía de la ciudad tiene otros asuntos graves entre manos, problemas urgentes que atender, otras prioridades.

¿Cómo cuáles?

Niños desnutridos, tullidos, enfermos. Seguridad en las calles. Tenemos el proyecto de ubicar dos mil cámaras de TV en puntos estratégicos de la ciudad. Así estaremos en condiciones de prevenir algunas acciones terroristas o antisociales.

La imagen del noticiero muestra otra vez la imagen del Prócer.

Una paloma blanca se posa en el cuello del caballo de bronce.

El ave defeca.

Unos escolares, conducidos por su maestra, ríen. Se burlan.

La cámara congela la imagen. (Courtoisie 62).

La cultura de la imagen impone un paradigma tecnológico que se refleja en la narrativa a nivel temático, estructural, lingüístico y retórico. Vale resaltar que en la narrativa contemporánea una característica muy significativa es la propensión a la fractalidad y al formato breve en los capítulos, como lo es el lenguaje televisivo que se compone por “una estética seriada de un sistema

sencillo de rasgos cuya condición es el borramiento de los matices” (Sarlo, 2008:70).

El estilo televisivo se caracteriza por ser serializado, responde a un estilo macro: show de noticias, show de reportajes, show de goles, show nocturno político, etc. en una completa miscelánea, lo que Sarlo denomina la *Televisidad*. La televisión propone una cultura de espejo en la que todos pueden reconocerse; es accesible, refleja a su público y se refleja en su público: habla de todo lo que su público desea.

Umberto Eco señala que la televisión “aparece como fenómeno sociológico, precisamente, porque es capaz de instituir gustos y tendencias, de crear necesidades, esquemas de reacción y modalidades de apreciación, aptos para resultar a breve plazo, determinantes para los fines de la evolución cultural, incluso en el campo estético” (Eco, 1993:311).

En el show de noticias citado anteriormente, Courtoisie parodia el discurso televisivo en el cual los políticos buscan dialogar con la velocidad y los ritmos verbales característicos de lo audiovisual; en tanto, la publicidad colabora ampliamente en esta tarea que asegura un reconocimiento inmediato por parte del público. La televisión funciona como un espacio más próximo, más accesible que las instituciones y tiene la finalidad de igualar lo que produce en los espectadores la creencia de que somos objetos y sujetos que pueden entrar en cámara.

La identidad de los políticos se construye en los medios y principalmente en lo audiovisual ya que los conflictos que no son presentados por los políticos, los medios se encargan de señalarlos a través de caminos prepolíticos o antipolíticos para resolverlos mediante el diagnóstico y la productividad: “la Alcaldía de la ciudad tiene otros asuntos graves entre manos, problemas urgentes que atender, otras prioridades [...] “Niños desnutridos, tullidos, enfermos. Seguridad en las calles. Tenemos el proyecto de ubicar dos mil cámaras de TV en puntos estratégicos de la ciudad” (Courtoisie, 62)

La narrativa de Courtoisie transita en la incredulidad, la apatía y la falta de compromiso de una juventud que contempla con ironía y sarcasmo los proyectos de mudanza social elaborados por la izquierda los cuales considera agotados.

Los medios audiovisuales funcionan como escenario en la relación políticos- ciudadanos. En este aspecto la literatura latinoamericana reciente reivindica un “compromiso político”, una “izquierda social”, pero no reflexiona acerca de la eficacia de los mismos. Vale resaltar que en ciertos debates modernos-posmodernos han concluido que el arte no puede prescindir del diálogo con el mercado global. La ruptura del arte no puede pensarse desde un territorio ajeno; esta complicidad y traición desde lo masivo que instala la imposibilidad de un “afuera” se revela claramente en la narrativa de Courtoisie.

En *Santo remedio* la narración televisiva es irónica, apela al entretenimiento, a un entramado lúdico que lo real aparece desenfocado y deja en evidencia los aspectos más grotescos. Los *flash* informativos intervienen como un metalenguaje en la narrativa con la misma estructura de una serie televisiva que deja entrever aspectos de la cotidianeidad, “la publicidad y noticias constituyen así una misma sustancia visual, escrita, fónica, mítica cuya sucesión y alternancia en todos los medios nos parece *natural*, ambas suscitan la misma curiosidad y la misma absorción espectacular – Lúdica (Baudrillard, 199:152).

En tal sentido los periodistas y publicitarios ponen en escena, inventan el objeto o el acontecimiento, lo construyen deliberadamente y como cuestiona Baudrillard ¿los publicitarios creen en lo que hacen? y los consumidores en el fondo ¿no creen en la publicidad? Estos cuestionamientos se pueden verificar en los shows de noticias de la novela *Santo Remedio*, pues el autor, por medio de la parodia, nos induce a reflexionar acerca de la eficacia de los mismos. Como ejemplo cito el show de noticias 3 p.m.:

Las autoridades de la ciudad han decidido elevar a seis el número de cámaras de circuito de TV y video que vigilarán durante veinticuatro horas las calles, plazas, estadios y otros sitios públicos. Con la medida se pretende brindar mayor seguridad a la población y enfrentar, valiéndose de la más alta tecnología, el crimen organizado. [...] “Para solventar la enorme erogación que significa implementar el plan y poner a punto el equipo, el gobierno ha decretado la imposición del “Impuesto Seguro” una tasa mensual que cada habitante mayor de edad de la ciudad deberá volcar en las arcas municipales. (Courtoisie, 90).

El autor deconstruye, satiriza, y opta por el entretenimiento, la sobreinformación y la sobrestimulación informativa y publicitaria en su narrativa que crea la necesidad de cuestionarse cómo sobrevivir mejor en este mundo y consecuentemente la necesidad de evasión que la representa en su personaje central Pablo Green, un adolescente decepcionado y aburrido de esta sociedad posmoderna montevideana. La novela revela una gran crítica a las instituciones, desautomatiza las versiones sacralizadas de los hechos históricos por medio de la espectacularización paródica del discurso televisivo posmoderno. Baudrillard sostiene que “La televisión transmite la ideología de la omnipotencia de un sistema de lectura en un mundo que se ha transformado en sistema de signos” (Baudrillard, 147). Detrás del consumo de imágenes existe un medio que le impone su propia lógica, que fragmenta los acontecimientos en su especificidad (histórica, social, cultural), los filtra y los reinterpreta creando su propio discurso que el espectador decodifica inconscientemente.

En *Tajos* la identidad del protagonista se construye en la fusión del cuerpo orgánico, el set y el programa de televisión. La siguiente escena ilustra esta experiencia:

En el Canal 3 dan Batman. Cambio. Es un murciélago estúpido.

Robin es puto.

En el 11 dan Viva Minerva.

LLAME, LLAME, LLAME YA

49067 49072

PARTICIPE Y GANE CON MINERVA

Llamo al canal.

¿Sí

¡Viva Minerva! – grito.

¿Cómo es tu nombre?

Dudo.

Raúl. Me llamo Raúl.

...

Podés jugar al avión.

El juego del avión es peor. Aparece un avión en la pantalla y hay que
 Derribarlo tecleando al azar con el control remoto. El avión da vueltas
 Muy rápidas en un cielo a lunares y hay que acertarle de lleno.
 Cada tecla es un proyectil. El participante tiene cuarenta segundos. Si logra
 Derribar el avión gana el automóvil y el viaje a París.
 El avión ruge. Pulso el cero. Erré el tiro.
 El ocho. Casi, casi.
 Ahora el tres, le pego en el ala, pero no cae.
 El cuatro, muy lejos.
 El cinco. Se acabó.
 Chau premio. (38-39)
 Batman's on channel 3. I change it. He's a stupid bat. Robin is gay.
 Viva Minerva is on 11.
 CALL, CALL, CALL NOW
 49067 49072

En esta escena Courtoisie nos presenta la cultura del *zapping* televisivo, cultura que Beatriz Sarlo ha estudiado detenidamente en *Escenas de la vida posmoderna*. Vemos una gran acumulación de imágenes en el cambio de canal que hace Raúl: "El control remoto es una máquina sintáctica". (...) (Sarlo, 1994:62). Se trata de la relación de una imagen con otra imagen; una base de poder simbólico que se ejerce según leyes que la televisión le enseñó a sus espectadores, como la multiplicidad de imágenes, la repetición, la velocidad de tiempo, la ausencia de pausas, la brevedad de los planos, el fundido de imágenes y el *zapping*, que le permite al espectador la posibilidad de enlazar una imagen trunca con otra,. El *zapping* puede ser cortado en cualquier parte, es una serie fragmentada cuyas partes son equivalentes. Con el *zapping*, ahora, el consumo televisivo transforma la gramática de las imágenes: "lo que hace medio siglo era una atracción basada sobre la imagen se ha convertido en una atracción sustentada por la velocidad" (Sarlo, 1994:63).

Esta situación sugiere, de acuerdo al pensamiento de Brown en *Cyborgs in Latin America*: "un intercambio de información entre lo tecnológico y los límites

de lo orgánico a través del contacto de las manos de Raúl y el control remoto". (Brown, 2010:87) La escena comienza cuando Raúl intenta encontrar su "show" y encuentra un espectáculo de variedades "Viva Minerva" que sugiere una serie de combinaciones, el nombre del programa ya es parodiado pues indica la ridícula rubia, diosa de la sabiduría.

De acuerdo a Brown: "On one level it expresses the presence of the moment with the distance of space between the organic bodies of the viewed and the viewer"¹⁹ (Brown, 2010:87).

Aparece en la escena otra combinación entre Raúl, el control remoto y Batman, y luego la interacción de su voz al llamar por teléfono al programa. Es posible observar también una relación de analogía en el juego de *videogame* ya que el protagonista se ve a sí mismo jugando a un juego que responde a sus elecciones, es espectador de sí mismo y a la vez análogo con el control remoto, corta con la palabra "Cambio". Estas observaciones evidencian que Courtoisie nos deja entrever el diálogo que Raúl establece con la televisión y el control remoto resulta en la creación híbrida: Batman y un espectáculo de variedades que el personaje corta. Así la narrativa de Courtoisie juega con todas las categorías del realismo tradicional sumadas a la tecnología de la información y la comunicación y sus diversas variaciones: lo melodramático televisivo, el videoclip, las computadoras como una extensión del cuerpo humano, lo grotesco tecnológico del *comic*, los dibujos animados, el ciberespacio, el *videogame* y la disolución de fronteras entre lo real y lo virtual para dar lugar a una narrativa en la cual se pierde la densidad de lo real y se compone una estética seriada cuya condición fundamental es el borramiento de matices.

3.5 Massmediación e hibridez

El paradigma que surge en las transformaciones culturales con el desarrollo de la cultura mediática en América Latina se vincula al de "culturas

¹⁹En un nivel expresa la presencia del momento con la distancia del espacio entre los cuerpos orgánicos de lo visto y del espectador. (Traducción mía).

híbridas". De acuerdo con el pensamiento de Sarlo, "Hibridación", "Mestizaje", "reciclaje", "mezcla" son palabras que se usan para describir el fenómeno. (Sarlo, 2008:109). Todos los niveles culturales, creencias y saberes participan del fenómeno *mass-media*. Hoy en día la ciudad y el campo están en tiempos sincronizados y el sistema *mass-media* corre para ricos y pobres, desempleados y miembros del *jet-set*, ancianos y jóvenes.

La televisión juega un papel preponderante ya que todas las subculturas participan de un espacio nacional-internacional y adoptan características locales de acuerdo con la fuerza que tengan las industrias culturales de cada país. La programación televisiva no pretende conectar con tradiciones o modelos populares sino que intenta copiar los modelos televisivos estadounidenses.

Los *massmedia* erosionan los viejos poderes, identidades cristalizadas y viejos prejuicios; hoy es común que se condenen actitudes como el machismo o la violencia privada que en otras épocas era natural. Entre lo que se perdió también debe ser contado la obediencia ciega a lo tradicional simbólico de la figura del caudillo, la del señor, la del cura, la del padre y la del maestro. La escuela constituye una debilidad ya que no distribuye el saber básico de forma aceptable lo cual representa un obstáculo para la construcción de una cultura común que no se apoye en las comunidades que producen los medios de masas. La cultura electrónica convierte a todos sus miembros en una sociedad electrónica de consumo que se presenta imaginariamente como una sociedad de iguales en la cual el individuo siente que hay algo propio y al mismo tiempo puede fantasear con la idea de que los medios ofrecen la posibilidad de apropiación y usufructo. En otras palabras, este consumo imaginario reforma los modos de relacionarse que tienen los sectores populares con la política, el lenguaje, el mercado, los ideales de belleza y salud. Se configura una nueva identidad social que se constituye por vía de múltiples hibridaciones de significados (García Canclini, 1993, 1989 apud Brunner, 2001:253). El proceso de "hibridación", señala Canclini, combina la mezcla de potencialidades y ambigüedades de sus diversos elementos heterogéneos en un diálogo o una negociación (García Canclini, 1990).

Este cruce entre lo hegemónico y lo popular produce elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos, contradictorias superposiciones de tecnologías, modos de producción, mezcla de temporalidades y valoraciones que sumados a los medios audiovisuales generan un discurso que “deja hablar un mayor número de voces” (Brunner, 2001:251), un entramado discursivo cada vez más denso y polifónico, las voces de los pensadores, artistas de la plaza y el mercado, los ciudadanos y personas privadas, etc.

Se trata de una narrativa que busca analizar la modernidad explotando lo fragmentario a través del *collage*, superposiciones, mezcla de temporalidades, disyunciones, el carácter ambiguo combinando enmascaramientos e ironías, sus maneras desiguales de estar presente/ausente, sus espacios y expresiones, sus desigualdades: "El horizonte de la novela es el de la libertad de creación" (Becerra, 2002:70). No obstante, vivir en la cultura de la imagen no significa olvidar el universo abstracto de la lengua sino por el contrario, se trata de remarcarlo.

Si bien en la narrativa predomina la estética del *videoclip*, por otro lado, se compone de una sintaxis escritural, producto puramente abstracto de la escritura. Ya Carina Blixen ha señalado que "Una inquietud profundamente moral "recorre" o "estremece" (si volvemos a la figura cara a Ángel Rama y Baudelaire) a la narrativa uruguaya. Los juegos, los malabarismos, las parodias, las ambigüedades, no ocultan la visión del horror del mundo. (Becerra, 2002:72). En otras palabras, los medios se transforman y se suman cuando hablamos de la escritura posmoderna.

Algunos críticos profetizan la muerte de la letra atemorizados por la multiplicidad de la imagen. Si bien existe una narrativa lineal, secuencial, una relación de hechos ordenados de una forma más o menos lógica, también subsiste una materia inherente a la palabra escrita, algo que se concreta a partir de la invocación literaria. Así mismo, la narrativa latinoamericana resulta tributaria de la industria cinematográfica como un producto transformado, transgénico, sin embargo, en las entrañas de la literatura existe un espacio que es imposible traducirlo en imágenes digitales y electrónicas.

En una entrevista de Jesús Montoya a Rafael Courtoisie, el escritor sostiene que en la posmodernidad se advierte una diversidad de verdades contradictorias:

El poema, la narración no tiene que ser la crónica racional, ordenada de la batalla, sino que tiene que dar el espectáculo de la batalla, puede brindar el "entretenimiento" al mismo tiempo que transmitir la crueldad de la batalla, sin obligarse necesariamente a una moraleja [...]. De algún modo el constructo literario tiene que llevar el lenguaje a un límite, de modo que en cada lector se produzca, en términos estéticos, la intensidad de la batalla con su contradicción y su "entretenimiento" cruel. (Montoya, 2007:910).

Toda novela, a través del distanciamiento irónico, televisivo, apela al entretenimiento, a lo lúdico y en muchas ocasiones a la risa abierta para poner en evidencia los aspectos más grotescos de lo real y devolver el efecto de realidad a la cotidianidad y la historia silenciada. Se trata de una nueva forma de hacer realismo, que desautomatiza las versiones sacralizadas de los hechos históricos mediante la espectacularización paródica del discurso televisivo posmoderno. A pesar del espectáculo, este discurso abre la posibilidad de reconciliación con lo humano, con su miseria y sus contradicciones, una oportunidad para el diálogo.

Sin embargo, esto genera una crisis del paradigma literario exacerbada por los flujos mediáticos de la cultura audiovisual, por su parte Nelly Richard cita una interrogante que J. Beverly se ha planteado: “qué pasará cuando la literatura sea un discurso entre muchos”²⁰, es decir, cuando no haya más fronteras entre el lenguaje ordinario y los usos literarios, cuyos signos son, entre otros, la autorreflexividad y la plurivocidad creativas, que no se desgastan en un consumo que reproduce sin resistencia la lógica del valor de cambio. Cuando todo lo hablado y escrito terminen fundiéndose en un mismo registro banalizado en la cual la palabra se vuelva una moneda de intercambio práctico, carente de todo brillo, esplendor y dramaticidad.

²⁰ John Beverly " Hay vida más allá de la literatura?", en revista Estudios, N o 6, 1995, Caracas, p. 39.

La teórica cultural cuestiona además, que la escritura crítica está amenazada por la dominante instrumental de un saber práctico que censura los pliegues autorreflexivos de la escritura. (Richard, 1998:152). La academización de lo “trans” (“más allá de”, “del otro lado”, “a través de”, etc.) nos habla del cruce de fronteras, de las migraciones de identidades y las hibridaciones del conocimiento que están desplazando y reformulando los lugares geográficos, las clases sociales, los géneros sexuales y los saberes teóricos, tema que he señalado en el primer capítulo con el pensamiento de Apparudai y Hommi Bhabha. La transculturalidad abre fronteras al conocimiento y problemáticas hasta ahora marginadas por la cultura dominante: “Responden a los nuevos deslizamientos de categorías entre lo dominante y lo subalterno, lo masculino y lo femenino, lo culto y lo popular, lo central y periférico, lo global y lo local” (Richard, 1998:155). De esta forma, los estudios culturales pretenden desjerarquizar el conocimiento derribando las fronteras y producir un conocimiento que permita comprender más adecuadamente las realidades híbridas y su mutación de categorías e identidades.

De hecho, Courtoisie induce al lector a cuestionarse con relación a la construcción de la narrativa televisiva con la superposición de shows de noticias, repletos de comentarios autorreflexivos, como espejo del público, en una actitud de acercamiento a lo cotidiano y a la desacralización de la narrativa canónica.

La obra del uruguayo Rafael Courtoisie se ha posicionado como una de las más sólidas del Uruguay y ha adquirido cada vez más renombre en Latinoamérica y fuera del continente. Fernando Aínsa lo define como uno de los principales exponentes de lo que él llama una “literatura desarticulada” en el contexto de la narrativa uruguaya contemporánea. Se asocia a una literatura que “se ha instalado [...] en la fragilidad de las zonas intermedias donde se gesta el impulso de creación con su púdico repliegue. Una narrativa cuyas principales características son la fractalidad, la desestabilización de los géneros, el humor y la producción de alegorías y mitos degradados”. El autor transita entre los límites de lo lírico y lo narrativo donde debate obscenidad y fina metáfora poética. Dentro de las características fundamentales de su obra, vale la pena resaltar una economía textual que va de la mano de una estructura compuesta por frases tajantes,

sacudidas y trepidantes. Como lo ha señalado la crítica, su narrativa está cargada de la influencia de la tecnología y de los medios en las actuales sociedades de consumo, que dejan transparentar la relación entre el sujeto con el objeto en la sociedad de consumo, que, como queda expuesto, es una referencia recurrente y problematizada en la obra del escritor.

4La guetificación de la ciudad y la literatura: espacios residuales y la cultura hegemónica

En este capítulo me propongo analizar las novelas *Santo remedio* y *Tajos* instaladas en el mundo capitalino y enfocado fundamentalmente en el universo juvenil. El escritor uruguayo traduce la sensibilidad de la sociedad montevideana de fines del siglo XX mediante una nueva forma de narrativa de nuevos realismos que desacraliza los mitos, revisa historias oficiales, recupera géneros olvidados, privilegia las estructuras fragmentarias y elabora un discurso transgresor a través del humor y la ironía. Las transformaciones sociales generadas por la democracia después de la dictadura conducen a otros caminos narrativos para cuestionar la nación y la memoria histórica. Se genera un nuevo espacio urbano caracterizado por la guetificación y se forman nuevos grupos de excluidos, marginalizados por la dictadura económica que están al margen de la distribución desigual mundial del capital, el conocimiento y las tecnologías. Por otro lado, los itinerarios de los personajes recortarán el mapa urbano tornándose una ciudad "disgregada". (García Canclini, 1989:85) que el crítico desarrolla en *Imaginarios urbanos*. Se forma una verdadera polarización social; por un lado, el pueblo afectado en su calidad de vida y derechos y libertades y por el otro un gobierno militar valiéndose de toda clase de represiones. Abril Trigo en su obra *Culturas uruguayas o culturas linyeras: para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya* señala la necesidad de explorar los márgenes o espacios residuales, pues allí es donde residen los numerosos contra-discursos que se resisten a la consagración de una "cultura oficial" y por lo tanto a la consolidación de un imaginario único y autoritario acerca de la comunidad nacional. En esos bordes habitan los grupos sociales tradicionalmente marginalizados de la producción de discursos identitarios como he señalado anteriormente con el pensamiento de los teóricos Arjun Aparudai y Hommi Bhabha en el primer capítulo. Cabe señalar, además, que el desarrollo cultural se ve afectado por las tensiones existentes entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna generándose un proceso de

intercambio sutil y contradictorio de acuerdo con el desenvolvimiento de las tensiones sociales y las alternativas que se presentan.

Me propongo demostrar que la obra de Courtoisie gira en torno a la imposibilidad del diálogo entre ambos polos, rasgo más destacado en la narrativa del escritor. Por otro lado, tomando como referencia el pensamiento de los sociólogos Zygmund Bauman, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil* (2003) Pierre Bourdieu *El capital simbólico* y Gilles Lipovetsky *La era del vacío* planteo estudiar en qué medida la cultura pasa a ser un bien de consumo y cómo dialogan los personajes Pablo Green y Raúl con el consumismo en la narrativa de *Santo remedio* y *Tajos* respectivamente.

Los autores como Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas y Frederic Jameson también contribuyen como marco teórico en el debate sobre el hecho de que la cultura pasa a ser un bien de consumo en los años 80 y 90, lo cual permite reflexionar sobre la narrativa de *Santo remedio* y *Tajos*. De acuerdo con el pensamiento de diversos críticos, la narrativa contemporánea presenta características relevantes como: la fuerte presencia de los medios de comunicación, la poética del desencanto, la apropiación del centro por la periferia y la nueva relevancia que, adquirida por la literatura en las categorías “centro-periferia”, se disuelven y forman una cultura híbrida. En este aspecto se puede afirmar que el escritor posmoderno piensa activamente, replantea, imagina, renueva, induce a ver las cosas desde otra perspectiva, contribuye a legitimar o deslegitimar ciertas prácticas, estereotipos categorías e instituciones, pero además pone en cuestionamiento el discurso y el mundo que tal discurso verbaliza desde el escepticismo, la experimentación o el humor.

4.1 Montevideo y la escritura de la ciudad

Las nuevas formas de narración uruguaya se han caracterizado especialmente en los últimos años por características como la desviación de lo colectivo a lo individual, lo absurdo, la exageración o la degeneración de su realidad (Aínsa, 2008:36). En esta línea se inscribe la narrativa de Courtoisie, que abandona los recursos poéticos tradicionales para crear un texto generador de

sentidos formalizando estructuras fragmentadas o distorsionadas en sí mismas, como lo he mencionado en el primer capítulo al presentar el tema de la narrativa joven posdictadura. Por otra parte, cabe agregar que las narrativas durante las últimas dictaduras cívico-militares se caracterizaron por manifestar una contraposición de dos proyectos: uno que tiende a consolidar el poder reinante y el otro contra hegemónico interesado en resistir y denunciar. Con el retorno a la democracia y las fracturas provocadas por las dictaduras no se puede pensar en un país indivisible sino como un constructo de varios discursos y esto se vincula al concepto “rizomático” de nación (Achugar, 1995). Una multiplicidad de discursos conlleva a una negociación, a instancias de convergencia, colisión o complementación sin proponerse el establecimiento de un discurso único o hegemónico. En virtud de ello podemos hablar de una pluralidad de "voces" que provienen de una "contracultura" que proclama el fin de las corrientes literarias inauguradas en la generación del 45 que incluía a Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti y a la poeta Idea Vilariño. El debate en torno al escritor Mario Benedetti fue publicado en los periódicos *Aquí Brecha*, *Jaque*, *La República*, *Punto y aparte* y *cuadernos de Marcha* en el cual se le cuestionaba su realismo estético y su acentuada retórica política, considerados agotados en ese período, además, su poética representaría un obstáculo al avance de los jóvenes escritores. (Achugar, 1994).

El propio Mario Benedetti señalará la necesidad de crear una obra literaria que respalde su actitud tan agresiva. Por otra parte, Hugo Achugar apunta el fracaso de esta nueva generación en el intento en ofrecer una re-visión histórico-literaria del país, tal como lo había prometido (*Posmodernity and fin de siècle in Uruguay*). Cabe señalar, además, que Gustavo Escanlar sostiene una actitud desmistificadora y parricida al integrar la antología *McOndo* publicada por Mondadori en 1996 y citada por los chilenos Sergio Gómez (1962) y Alberto Fuguet (1964) ya que los jóvenes reivindican la tradición *McOndista* del realismo mágico de García Márquez como producto ideológico, depositario de una "latinoamericanidad" auténtica versus la aproximación posmoderna a las letras

que valora el "descentramiento y fragmentación de las identidades colectivas" (Montoya & Esteban, 1990-2006).

Por otra parte, estos nuevos escritores no se sienten representantes de ninguna ideología y ponen en tela de juicio el proyecto político de izquierda, el cual conciben como utópico y aceptan como única realidad posible el individualismo, el consumismo y las leyes de mercado. En Uruguay, el triunfo del No en el plebiscito de 1980 a la "Ley de Caducidad" o "Ley de Impunidad", la cual impedía juzgar las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura, permite definir los años ochenta como un campo relevante para estudios culturales. De acuerdo con el pensamiento del escritor y crítico uruguayo Leandro Delgado este período abarca:

[...] la sucesión y superposición de acontecimientos y expresiones políticas sociales, consumo cultural, la incorporación de nuevas tecnologías, la fetichización de la imagen y de la tecnología, la espectacularización de la vida privada y de la vida de la gente común, la conformación de subjetividades grupales fuertes en detrimento de las individuales, la prevalencia de las identificaciones por encima de la construcción de identidad, el predominio de lo estético sobre lo político, la reedición y actualización constante de culturas juveniles, la mutación de las vanguardias estéticas en expresiones culturales de violencia social, la hegemonía de las culturas populares, el abordaje cultural para todos los fenómenos sociales, el cuerpo como nueva manifestación de subjetividad, acaso como reducto ilusorio de resistencia, la implosión de la vida social a los ámbitos privados, el surgimiento de sexualidades por fuera de la heteronormatividad o la misma ceguera racial y étnica son algunos de los comportamientos que se han venido discutiendo desde los ochenta hasta esta parte a través de debates que están muy lejos de cerrarse. (Delgado, 2012).

Todas estas transformaciones, sumadas a la explosión del consumo de la cultura y el crecimiento exacerbado de las tecnologías digitales, producen un cambio súbito en la manera de actuar y pensar políticamente en la sociedad. Se generó una incertidumbre hacia delante y hacia atrás del 85, lo que produjo un intercambio de signos de sus propios tiempos que ya no se consideraban inmutables. De esta forma hubo una década donde la convivencia con ciertos antagonismos dibujaba un mapa fragmentado de la posmodernidad, según Abril Trigo:

[...] una desterritorialización doblemente política: un nuevo producto desde un nuevo modo de producción: una red de senderos trazados al sesgo de la cartografía urbana. Cooperativas de viviendas, locales sindicales, peñas estudiantiles, parroquias y clubes de barrio, son el *locus* de una nueva *praxis* del quehacer cultural a contrapelo de la "ciudad letrada". (Abril Trigo, 1997:141).

Cabe señalar otra novela de Courtoisie *Goma de mascar* (2008) estructurada según las mismas premisas que *Santo remedio*, una trama negra que dimensiona una cáustica crítica social actual, haciéndonos ver la hipocresía en el ámbito cultural y el deslumbrante mito universitario al que desmonta punto por punto hasta desenmascarar el opulento circo empresarial artístico, urbano y sus disfraces.

Asimismo, la irrupción de lo diferente, producto de la crisis del Estado uruguayo superpuesto a la crisis global de la modernidad, refleja en la realidad cotidiana de actores sociales y prácticas culturales la desterritorialización de la cultura hegemónica análoga a la implantación socio-económica y el triunfo ideológico del modelo neoliberal. Este clima de neomodernidad propicia, según el crítico Abril Trigo, las voces de la subalternidad:

[...] la proliferación de lumpenrokeros que contaminan los espacios sociales con su música, sus ropas y su voz: huelgas policiales lideradas por amas de casa, feministas que sacan a la calle los grafitis de los baños y celebran su sexualidad nerviosa; rituales umbandistas que inundan las playas seculares de velas y de flores; prostitutas filantrópicas convertidas en estrellas massmediáticas; afrouuguayos que exigen, a ritmo de candombe, la ruptura de relaciones con Sudáfrica; travestis que disputan con crispado desparpajo la noche ciudadana a giras melancólicas, bagayeros que invaden el centro de la ciudad hasta hacerlo intransitable; requecheros sindicalizados que marchan sobre el Palacio Legislativo para reclamar sus derechos laborales; manifestaciones políticas desfrazadas de corsos con cabezudos y mascaritas y consignas coreadas al ritmo de murga (Trigo, 1997:17-18).

Si observamos el discurso de la narrativa de Rafael Courtoisie desde la gramática audiovisual, deja entrever un espacio poblado por varias voces que habitan en hogares degradados, la manifestación de violencia doméstica recíproca

como lo ejemplifica en *Santo remedio*: “–Ayayay!/ Es la mujer del portero, la gallega. – Bestia!/Plaf, plaf/- Basta, Jesús!/ El gallego la está cagando a palos Plaf. —Ayyy. Ahora es Jesús el que grita. Plaf, pum, pum, pum. ¡Basta, mujer!” (Courtosie, 2006: 42), que al protagonista le es indiferente, excepto el ruido.

Como un plano secuencia, vemos el encuentro de Pablo Green con personajes que habitan un mundo de extrema polarización social desde que comienza la obra y entra a una santería huyendo de los perros rottweilers; los militares que acribillan un muchacho de unos catorce años; el encuentro con la mujer que le muestra las tetas mientras su marido lo insulta; el encuentro con el travesti; el linchamiento de un hombre que quiso abusar de un niño, anarquistas, ladrones, la pitonisa, congregaciones religiosas, políticas, el doctor Candem hasta culminar en el encuentro con los escritores consagrados como Onetti y Rulfo que aparecen parodiados en forma de fantasmas.

El testimonio de lo cotidiano se impone en los grafitis, los muros de la ciudad y se recupera un segmento sumergido de la cultura urbana, "escurriéndose de los centros intelectuales (ultramodernos) hacia la periferia suburbana" (Trigo, 1997:130). Los grafitis revelan a veces resonancias histórico-culturales que Courtoisie ejemplifica en una sátira política que alcanzará al gobierno, al ejército y a los revolucionarios: “la patria es caca@”.(24) o la decapitación de la estatua del Prócer y el caballo: “Los anarquistas decapitaron la estatua ecuestre de prócer. Decapitaron a ambos. Prócer y caballo.[...]. Unieron con cemento rápido la cabeza del caballo al cuerpo del Prócer. Unieron la cabeza del Prócer al cuerpo del caballo” (55). Este episodio en *Santo remedio* señala una relación con los monumentos históricos sujetos a la memoria y nunca exentos de una carga ideológica que, por lo demás, no disimula una orientación. Cabe agregar que la decapitación de la estatua del prócer, ofrecida como espectáculo a través de los noticieros, ya había sido ensayada en versión similar por Amir Hamed en “Artigas Blus Band” (1994). Esta novela representa un fuerte desvío de aquellas novelas históricas de la posdictadura, por parte de un escritor que pertenece a la promoción siguiente, la que brota en democracia, aunque haya crecido en dictadura. No reescribe el pasado para indagar las fallas de la historia sino que

retroescribe para edificar un lugar desde el cual deshacerse del pasado, de la "Suiza de América", de las promesas de izquierda, de las herencias de la dictadura, para remover violentamente la gris democracia con fiesta, el deseo, el humor, la música, la creatividad, lo nuevo, lo joven, lo otro. El concepto de Retroescritura asecha en sus ensayos. De acuerdo con Teresa Basile:

Pone en juego dos mecanismos: el RE, implica volver al pasado, recobrar sus textos, el TRO es la práctica mutante frente a ese pasado, la desviación: desarma las distinciones genéricas para confundir sus gramáticas, mezcla materiales nobles e innobles, cultos y populares, introduce las diversas lenguas, idelectos, jergas y grafías en la lengua madre, y captura al pasado para instalarlo en el presente, despreterizándolo del juego citatorio sin origen ni teleología. (Basile, 2017:4).

Emprende también una guerra contra el Estado y sus variantes, el Espíritu, la ciudad, las letras sedentarias, las gramáticas lineales, los géneros literarios cristalizados. Se trata de desarmar la lógica del monumento, enfrentar a la tradición del género para desarmarla, dotarla de un nuevo sentido y abrirle una línea de fuga.

En términos literarios esta novela presenta a la sociedad (literaria) el debut de voces emergentes que reclaman un espacio y ser escuchados. Dialoga y es parte de la "movida de los ochenta" caracterizada por una serie de manifestaciones culturales a cargo de jóvenes veinteañeros que abarcaron un renovado movimiento rockero, la escritura de grafitis en las paredes de Montevideo, performing artista, revistas subterráneas, poetas lúmpenes

En la trama se funde el desencanto que el protagonista manifiesta con su entorno social impregnando todas las instancias del acto comunicativo, el discurso del arte y la literatura. El escritor uruguayo parodia y desestabiliza los espacios institucionalizados y nos induce a reflexionar sobre la repercusión social que implica en los medios audiovisuales.

Y en los noventa ya habían conocido las intervenciones de Ricardo Lanzarini (1996) y Diego Masi (1998) en monumentos públicos. La propuesta de intervención de Ricardo Lanzarini al monumento ecuestre de Aparicio Saravia, una figura histórica del siglo XIX que representa uno de los partidos tradicionales

del Uruguay, situado en el cruce de las calles Millány Luis Alberto de Herrera en 1996 cuestiona la memoria histórica como sucede con la estatua del prócer en la obra de Courtoisie.

Se trata de una instalación de unos huesos de caballo en las patas del caballo de bronce y un graffiti en dos caras del basamento, que como refrán decía: la patria se hizo a lomo de caballo, agregando que, como caballos, son “cagadores”, y huelen a podrido. En aquel momento de gran crisis económica, había comenzado la presidencia de J. M. Sanguinetti (Partido Colorado) y culminado el periodo de L.A. Lacalle (Partido Nacional o Blanco).Lanzarini declaró que cuando regresó de Europa encontró una situación de deterioro social muy agravado y esta propuesta fue una extensión del espacio, es decir, un espacio burocratizado y que también le pertenece.

El artista dialoga con su momento histórico y con el entorno sociopolítico de su país en un mundo en profunda transformación. Replantea el problema del lenguaje artístico desde una perspectiva transgresora del lenguaje político. Lanzarini afirmó que: “La intervención al Monumento fue una acción artística y reacción ciudadana, a la vez que cuestiona y demanda al cuerpo político en su totalidad”.

Su producción siempre es una acción "artística", estética porque *est/ética* implica de modo ineludible, ética y estética, valores y arte. El artista establece diálogos con la historia del arte y con la historia sociopolítica. La ironía, a veces brutal, de Lanzarini es el eje fundamental de su obra.

El artista Diego Masi también realiza una intervención urbana en 1998 al monumento conocido como El entrevero de José Belloni, vuelve a lucir lunares blancos.

Por otro lado, en *Santo remedio* el autor utiliza las estrategias de ficción de una novela neo policial donde resalta los artículos periodísticos de la televisión ya que constantemente aparecen los “shows de noticias” por medio de la parodia de género. Nogueroles resume del siguiente modo la evolución del género:

(La historia de la narrativa policial hispanoamericana) es la historia de una transgresión: (estos países) comenzaron importando el modelo anglosajón a finales

del siglo XIX para teñirlo de cualidades metafísicas en los años cuarenta, humanizarlo en los cincuenta y, finalmente, desembocar en el neo policial, demostración fehaciente de que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan las fórmulas” (Noguerol, 2015:1).

Es a través de las marcas exacerbadamente irónicas con lo masivo que Courtoisie quiebra y ensancha el género policial junto con la temática de la crisis de la verdad y el énfasis en las diferencias sociales²¹. Además, señala la participación en el “testimonio” cuando alude al golpe de estado, pero sin ser un testimonio específicamente ya que desestabiliza la verdad, cuestiona el propio género. Al postularlo se desnaturaliza, se deconstruye para transformarse en otra cosa y así la verdad se pone en crisis. Para Hugo Achugar, el testimonio es una “forma de catarsis de la conciencia nacional” y lo define como un tipo de escritura y una práctica política y cultural que intenta recuperar la memoria histórica” (Achugar, 1990:54). Por otro lado, el testimonio dejaría en evidencia el desgaste de una mentalidad elitista de literatura y la introducción de géneros tendientes a eliminar la distinción entre la literatura y la vida.

De acuerdo con el crítico, el género testimonial no se limita a la "literatura de calabozo" o la literatura política como se puede observar en la obra de Ramona Carballo *La niña, el huevo duro y el chocolate*, que cuenta la historia de una sirvienta desde su niñez a su edad adulta (1990:54). Otros testimonios se destacan: *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo (1932-1992), *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Buttazoni (1952) y *Memorias del calabozo* (1988) de Mauricio Rosencof (1933) y Eleuterio Fernández Huidobro, entre otros (Verani, 1990). Ya en los años noventa los cambios políticos, socio- económico y cultural sumados a la agudización del proyecto neoliberal se imponen en la

²¹Los escritores latinoamericanos se decantan mayoritariamente por la fórmula hard-boiled, o lo que es lo mismo, la novela negra practicada por lo norteamericanos Raymond Chandler, Dashiell Hammett o James M. Cain. Considerada como la literatura social de fin de milenio e influida claramente por el new journalism, la novela negra rechaza los fundamentos conservadores de la de enigma. De este modo, actualiza sus contenidos con tramas políticas reconocibles para los lectores y narradas en un lenguaje cotidiano, que llega en ocasiones a la irreverencia para denunciar sin tapujos la violencia imperante en la sociedad contemporánea. (Noguerol, 2012).

narrativa dando margen a otras formas de indagar el problema de la nación y la memoria histórica.

En este contexto neopolicial de los años noventa, vale destacar la narrativa de otros autores que problematizan la verdad en una escritura fragmentada, inacabada e inatrapable. Estas características asociadas a la segmentación y al relativismo son predominantes en el hombre contemporáneo. Uno de los escritores es Henry Trujillo, autor uruguayo con su trilogía: *Torquator* (1993); *El vigilante* (1996) y *La Persecución* (1999), que, si bien no se constituyen en el objetivo de esta tesis, cabe señalar que dicho rasgo resulta sostenido en estas tres novelas, las que poseen un formato que exige un profundo involucramiento del lector.²²

Raviolo afirma que el lector es el verdadero protagonista de la intriga que, en el vaivén de pistas que le otorga el narrador le exige gran esfuerzo para analizar las pistas contradictorias y encontrarle el sentido a la narración. Por otra parte, se puede trazar un paralelo con la obra de Courtoisie, ya que el escritor teje una trama donde la realidad es una construcción continua que nunca termina de realizarse completamente. Se trata de una historia “hard”, “dura”, “negra” con personajes que conocemos de esta época oscura y que, “supuestamente corren o se arrastran”(Benevúdez apud Trujillo, 1993).

Según el crítico, Trujillo tiene la virtud de poseer el dominio de la palabra justa, economía de la frase, observaciones tajantes, la descripción sintética y certera, las reflexiones de un *susurrado sarcasmo existencial* en un diálogo abundante y escueto al mismo tiempo.²³

²²Heber Raviolo: Prólogo a *La Persecución* " La novela policiaco- deductiva, los relatos de Trujillo no caen en su frecuente esquematismo, entre otras razones porque en ellos no existe el personaje del policía o el detective omnisciente, que como un *deus ex machina* pasa en limpio todas las intrigas que quedaron rigurosamente al margen del entendimiento del desprevenido y muchas veces estafado lector. (Trujillo, 1999:8)

²³Trujillo ha publicado: *Torquator*, Montevideo, 1993. Lectores de Banda Oriental, Sexta Serie, No 12. Prólogo de Washington Benavides. *El Vigilante*, Montevideo, 1996. Lectores de Banda Oriental, Séptima Serie, No 12. Prólogo de Alcides Abella. Con el mismo sello editorial, en la colección " Grupo Editor", ha aparecido recientemente *Gato que aparece en la noche*, que incluye sus dos primeras novelas y tres cuentos.

Es interesante observar que la protagonista de *Torquator* es una joven que padece su entorno hostil, sus parientes y sus trabajos en la periferia montevideana (barrio Aguada) y se interroga acerca de su vida. Trujillo en sus novelas nos habla de un material humano que es posible reconocerlo en los jóvenes uruguayos, chicos y chicas medio marginales y obreros, personajes que están inmersos en el ámbito de las fábricas y de los apartamentos humildes –como en *Torquator*– o los trabajadores nocturnos, las pensiones y los bares en –El vigilante– y de estudiantes que llegan del interior a la capital en –*La persecución*. Según Benavidez estos personajes provienen de “esas fábricas- cárceles que nos negamos a reconocer que existen en este país; donde el operario importa mucho menos que el ritmo de rendimiento que ofrezca a sus manos”. (Prólogo *Torquator*). Por otra parte es posible advertir que la obra de Trujillo nos remite a *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, donde el crimen es solo un símbolo para reflexionar sobre el poder o tal vez “el fin justifica los medios” y estas características también las observamos en las novelas de Courtoisie. La novela *Torquator* se trata de la vida de una chica desvalida, agredida permanentemente (la madre inválida, el trabajo despiadado, su cuerpo sin atractivos, los recibos para pagar, sin perspectivas en el futuro) como Pablo Green y Raúl, personajes que padecen en una sociedad deshecha en la cual ningún tipo de relación profunda es posible. Los intercambios comunicativos que mantienen los personajes son superficiales y funcionales, no desarrollándose en su máximo potencial.

Otra característica inherente a los dos autores es que tanto en Courtoisie como en Trujillo no es posible encontrar ni la verdad ni la justicia lo que le otorga un mayor grado de complejidad y valor artístico, resalta la maestría en el manejo de los tiempos narrativos y el suspenso. En el prólogo de *La persecución* de Trujillo, Alcides Abella sostiene que: “Trujillo construye un mundo ominoso, espectral, preñado de signos y señales que desafían nuestra capacidad de interpretación”, y que, posiblemente, sus novelas no se cierran nunca. (Trujillo, 1999:9). En las novelas de Trujillo siempre hay un enigma que descifrar, pero la verdad no se descubre o se descubre a medias hay un estallido permanente de coincidencias, intrigas, equívocos que se multiplican a medida que avanza la

intriga y deja al lector que deduzca y especule datos ciertos, falsos y dudosos. Los personajes problematizan la verdad, en un pasaje de *Torquator* Yolanda- Cecilia comenta: "Vos sos igual que el policía que vino a casa a investigar. Le buscan significado a todo, pero las cosas son como son y no hay que darles más vueltas". Ernesto responde: "Las cosas son como son. Son grises, no blancas y negras. Lo que para uno es bueno para otro es malo, lo que es verdad también puede ser mentira. Porque solamente podemos ver una parte de las cosas, y todo lo demás tiene que ser interpretado. ¿Cómo sabés que el mundo existe? No estamos seguros de nada" (Trujillo, 1993:53). En el diálogo los personajes cuestionan la verdad y dejan en evidencia la subjetividad interna, la verdad depende de la percepción de cada uno, está desvinculada a los hechos que ocurren y en la obra reina el clima de incertidumbre retrato de la oscuridad de una época.

Otra novela de Trujillo que vale destacar es *La persecución*, que refleja un conjunto de procedimientos de control heredados del proceso dictatorial y dejan en evidencia la corrupción y desorganización en que quedó sumergida la ciudad, el descontrol en lo institucional, lo individual y lo privado se manifiestan en la construcción de una nueva y múltiple memoria colectiva. Los relatos se van desplegando en un entorno vinculado al crimen que tiene como norma, el asesinato, la extorción, el robo. En una entrevista concedida a Carina Blixen al respecto de la novela *El vigilante*, Trujillo expresa:

A través de ese personaje, de lo que hace, quería transmitir la unidad que existe entre lo que fue la dictadura y lo que somos los uruguayos hoy. El que asume como vigilante de alguna manera sabe que será vigilado. Hemos vivido en una sociedad en la que todos estábamos vigilados. Hay una continuidad en el modelo de vigilancia. El tema de *El vigilante* es la justificación del mal (Blixen, 2005:2).

En esta novela de Trujillo, emparentada con el género policial, se revela el control ejercido en todos sus ámbitos a alguien desde la observación, la fiscalización, la intervención, dominación, el control de los diálogos tanto telefónicos como personales de los personajes, características que se reflejan en una escritura muy próxima al período dictatorial. Al final de la obra el personaje Rossana expresa: "La verdad nunca hace libre a nadie. Cuando mucho, puede

hacer reír” (Trujillo, 2010:126). Courtoisie plantea una realidad desde el punto de vista, irónico y sarcástico que escapa de la bipolaridad *buena y mala* refiriéndose a la izquierda y la derecha. En una entrevista que Courtoisie le concede a Jesús Montoya, el autor afirma: La utilización de la cita de Gardel: “Yo sé que vendrán caras extrañas”, creo que tiene que ver con la etapa de incertidumbres y las heterodoxias. (Montoya, 2007:908). Según palabras de Courtoisie en la izquierda y la derecha hay buenos y malos, corrupción y vacilaciones. La verdad entera no está en ningún bando refiriéndose a la novela *Caras Extrañas* (2001). En consecuencia, el escritor uruguayo no pretende explicitar una verdad, sino que construye una narrativa para apreciar las diferencias.

Otro de los escritores de la década del 80 y 90 nos muestra la imagen de un Montevideo en mutación. Si bien este autor ha escrito una serie de libros entre los que se destaca el poemario *Tres noches bajo el agua* (1999) y el libro *Tripas corazón* (2010) es el autor de *Adiós Diomedes* (2005) una novela que condensa notoriamente los cambios y mutaciones de un Montevideo históricamente conturbado y áspero. La novela cuenta la historia de Diomedes López, un músico que actúa acorde a estas décadas que tiene que atravesar metamorfosis y mutaciones como muchos otros, algunos lograron sobrevivir y otros no, como el caso de Diomedes. Los personajes muestran las transformaciones culturales que se dieron a partir del ochenta y tres hasta los años noventa, como la caída del canto popular y el ascenso del rock de los ochenta (poco conectado con la estética del rock uruguayo de los años setenta), que representó una manifestación cultural de rebeldía en un contexto represivo. En una entrevista concedida a Agustín Acevedo Kanopa, Delgado afirma que Montevideo no es una ciudad que se desarrolla sino que muta: “Muta como forma de sobrevivir, pero no está proponiendo nada nuevo. Por eso es una idea del rock uruguayo de los años ochenta como una mutación negativa”.

Sin embargo, es posible verificar que no hubo un "apagón" de la cultura, afirma el crítico Hebert Benítez Pezzolano en una entrevista a la revista *Hemisferio Izquierdo*. De acuerdo con sus palabras:

En esos tiempos hacíamos cultura: leíamos libros (varios prohibidos), escribíamos, explorábamos, rastreábamos pasados y presentes escamoteados; a veces publicaba, discutíamos, incluso, según el sitio en que nos encontráramos, vigilando la cercanía para no ser oídos y denunciados. Eran tiempos en que escuchábamos canciones, unas prohibidas otras emergentes, que identificaban la resistencia, tanto la canción de protesta que la izquierda de los 60 situó en primer lugar, como el emergente y cada vez más potente movimiento del "canto popular". De distinto modo, antes y después, el rock progresivo alimentó experiencias y abrió importantes horizontes de la sensibilidad en inolvidables programas radiales como Meridiano juvenil (SODRE) que tanto ayudaron a formar nuestras "estructuras de sentimiento" y a resistir la vulgaridad comercial del embate "disco" en momentos irrespirables de los años 70 mientras sonaba Village People por así decirlo, junto a los clarinetes y timbales del ejército.

Así, la Cinemateca Uruguaya se constituyó, entre fines de los '70 y muy primeros '80 en un espacio definido de cultura de la resistencia a partir de una programación alternativa como quizás no se haya vuelto a producir hasta ahora mismo. (Benítez Pezzolano, 2018).

De esta forma y contrariamente a lo que sostienen algunos historiadores, Benítez afirma que no hubo una cultura que se habría apagado en 1973 por la fuerza militar y luego sería "restaurada" para volver ser recolocada más o menos en lo mismo sino que prosperó una cultura de resistencia y por consiguiente una elaboración cultural a través del teatro independiente, especialmente el teatro Circular, la Cinemateca, el canto popular, el club de lectores de Banda Oriental, revistas como El dedo y después Guambia principalmente durante los primeros 80 que incluía editoriales de poesía como Ediciones de la Balanza desde 1977, revistas literarias como Nexo, Cuadernos de Granaldea y Destabanda, semanarios que hacia 1981 comenzaron a publicarse y que en muchas ocasiones sufrieron la censura y prohibición, espectáculos musicales y teatrales, así como una serie de audiciones radiales de contenido cultural, musical, literario, políticamente situadas en el caso de CX30. Si bien la dictadura siempre apeló a la represión cultural hubo una "refundación cultural", una cultura de la dictadura que como ha señalado el historiador Aldo Marchesi, requería a la educación como campo de dominación.

Para citar algún ejemplo, se encuentran algunas creaciones poéticas de militares en la revista *El soldado*, cuyas temáticas se inclinaban en expresiones folclóricas tradicionales, al estilo de una cultura gimnástica y deportiva una cultura de “musculación” destinada a olvidar el pensamiento crítico. Además, la cultura de la dictadura adoptó estéticas arcaicas, poéticas fosilizadas, alejadas de la creación y del pensamiento crítico contemporáneo. Asimismo, era predominantemente recitativa y oratoria con el propósito de neutralizar a la “otra” cultura amenazante y esto se dio mediante el mecanismo de la censura. Sin embargo, hubo un desborde de la “generación de la resistencia”, una movida "contracultural" que tuvo distintas manifestaciones literarias, performáticas, musicales y teatrales ya desde finales de la dictadura. Estas buscaban algo que fuera más allá de un lenguaje único. A fines del 80, con el avance de los movimientos sociales surgían nuevas "voces" que no eran mera continuación de lo anterior, ya que, por un lado, se encontraba un grupo juvenil antidictatorial y por otro la cultura de la izquierda. Cabe agregar el surgimiento de una cultura de transgresión despolitizada o cultura del desencanto que recurría a otros lenguajes.

De este modo, el texto literario se teje mediante una construcción colectiva de sentidos, el contexto hecho palabra. Sólo la voz del poeta logra dar cuenta de la ambigüedad urbana, el itinerario de la esquina, la sombra de los plátanos, las baldosas traicioneras, el grafiti tanguero, historietas que se diluyen en una estructura fragmentaria, intertextual y casi periodística para dar cuenta de los antagonismos lematizada en la obra del escritor, político, económico, social de una época, un futuro incierto, una subcultura emergente de la neomodernidad periférica.

4.2 La construcción ficcional del espacio urbano: guetificación

Hablar de una subcultura emergente implica analizar las transformaciones sociales, económicas y culturales suscitadas en el período democrático y los nuevos caminos narrativos para cuestionar la nación y la memoria histórica. Los cambios en el escenario: suponen diferentes formas de hacer, nuevas opciones y problemáticas que han influido en las expresiones literarias. Se generan nuevos

espacios determinados por el agravamiento del desigual intercambio económico y cultural entre los países latinoamericanos y las metrópolis y las ambivalencias que ocurren en ese proceso. Nestor García Canclini en su crítica *Imaginarios urbanos* afirma que: “la ciudadanía se configura más bien como personas o como individuos en el consumo” (García Canclini, 1997: 57). Según el crítico, la ciudad industrial va desterritorializando lo urbano y cambia el espacio pasando a ser una ciudad policéntrica donde se desarrollan nuevos centros: shoppings y otros tipos de urbanización ya sea de clases altas como bajas. Nos encontramos con una ciudad “diseminada” o “disgregada” en pequeñas micro-urbes que equivalen a verdaderos “guetos”. El sociólogo Zygmund Bauman reflexiona sobre la tensión que enfrenta el hombre actual y afirma que se encuentra encapsulado entre dos fuerzas contrapuestas: la búsqueda de seguridad que nos empuja hacia la comunidad y el deseo de libertad que nos expulsa de la misma. Según el sociólogo polaco: “Comunidad” equivale a aislamiento, separación, muros, protectores y verjas con vigilantes. (Bauman, 2008:111).

La novela *Santo remedio* ejemplifica esas tensiones:

Los anarquistas se han aggiornato. Se ponen al día en todo, salvo el contenido de sus cráneos. Se ponen de moda. Le hacen el juego a Bill Gates. A Microsoft. A las grandes empresas de comunicación. Al poder infinito de las multinacionales. Genuflexos! Reciben grandes cantidades de dinero y publicidad por sus páginas web. Lo único que mantienen del pasado de sueños es el color negro.

Pobre príncipe Kropotkin (24).

Desde su óptica posmoderna, Courtoisie nos habla de la cultura del malestar y las tensiones entre lo global y lo local, llamado por los académicos: lo “glocal”. El espacio urbano literario tradicional ha sido invadido por la simbología del consumismo y una avalancha de lo mediático que puede resultar en la pérdida de los referentes históricos. El pasado representa apenas una idea y al desvanecerse no es posible reconstruir una línea temporal, apenas fragmentos, significantes aislados, una pluralidad de tonos y registro, multiperspectivismo. Según el escritor: Las bombas caen sobre Bagdad en el receptor de cristal líquido

de la televisión mientras la familia, en alguna de las semiperiferias o en alguna de las periferias, cena hamburguesas y *french fries* diseñadas en alguno de los centros posibles. (Becerra, 2010:134).

En este contexto es posible reflexionar sobre la idea de centro ¿en cuál centro?

Los teóricos afirman que hay una pluralidad de centros y esto tiene que ver con la degradación de los centros históricos, se generan nuevos espacios de consumo y la industrialización de bienes materiales ha sido quizá la principal responsable del proceso. De este modo, el escritor latinoamericano tiene como única opción referirse a la aldea global desde su percepción de lo local y un vaciamiento de referentes. Abril Trigo señala que: "es tiempo de contrabandear fronteras es tiempo de desuruguayizarnos para urucomprendernos repensarnos desde el margen y como margen, desde la frontera y como frontera desde lo residual como residuo. (Abril Trigo, 1997:31), al hablar de nuestra identidad. Courtoisie nos afirma que "el referente más cercano puede no ser el vecino de al lado, puede situarse en Fráncfort, en Londres, en Nueva York o en Madrid". (Becerra, 2010:133).

En *Santo remedio* Courtoisie deslinda los terrenos míticos de Santa María de Onetti y la Comala de Rulfo y los parodia. Inventa un Montevideo donde se cita apenas algunas calles, donde no hay ni rambla, ni chivitos ni murgas sino jóvenes psicóticos, aburridos, desorientados. Éstos viven en estado de mediocridad, producto de una sociedad globalizada y se pueden encontrar en cualquier ciudad, New York, Madrid, Berlín.

Al mismo tiempo las nuevas sociedades multimedia son capaces de traernos cualquier ciudad del mundo a las pantallas de nuestras casas y nuevas urbes que aparecen representadas en noticieros, documentales, páginas web, películas, etc. Esta idea corrobora el pensamiento de Bauman: ¿Es posible hablar de una comunidad?

El siguiente trecho de *Santo remedio* nos induce a cuestionar sobre ello:

Ahora el Consorcio del edificio se reunirá. Los dueños de los apartamentos vecinos, en sesión planetaria, discutirán durante horas acerca del incidente y sus

consecuencias. Despotricarán contra el gobierno y contra la policía, que no hace nada. Que no nos protege de los vándalos. Que es inoperante.

Al fin, votarán un gasto extra de pintura blanca super densa para tapar la inscripción

La vecina de las papas gritará:

Tienen que volver los militares!

Vieja puta (Courtosie, 2006:25).

El sueño de comunidad tiene ahora como objetivo la seguridad del vecindario. Hablar de comunidad en estos tiempos según Bauman, es vislumbrar una "comunidad segura" formándose "guetos voluntarios" localizados en zonas residenciales, los barrios ricos han configurado sus propios centros más ordenados, más limpios, mejor vigilados y con mayores ofertas materiales y simbólicas. Los guetos de pobreza concentrada, guetos geográficos que definen a una población por sus rasgos socio-económico y patrones culturales y guetos ideológicos que expresan las diferentes sensibilidades en relación al modelo del país que desean, su pasado y su presente.

Beatriz Sarlo, en *Escenas de la vida posmoderna*, sostiene: “Vivimos en la era del individualismo que, paradójicamente, florece en el terreno de las más inclusiva comunidad electrónica” (Sarlo, 1998:114). La idea de comunidad resulta paradójica ya que las comunidades culturales no terminan de unirse, persisten las diferencias económicas y obstáculos que se interponen en el uso universal de los bienes simbólicos.

En *Santo remedio* el protagonista nos describe una comunidad de vecinos y cuestiona la ineficiencia política y la falta de seguridad con sus ciudadanos. De una forma lúdica Courtoisie nos muestra entre capítulo y capítulo la presencia de un pasado histórico que aparece de diversas formas: la gente pidiendo el retorno a la dictadura, la falta de disposición para colaborar. En un momento de la obra Pablo Green lo explicita de la siguiente forma:

En realidad, me da un poco de pena por Augusto. Pero no me queda otra. ¡Gordo terco! Si hubiera querido colaborar... pero no. La gente no colabora sólo porque se lo

pidan. Son hijos de rigor, como dice la vecina. Por eso hubo un Golpe de Estado. Es la lógica de la realidad, como dijo el ministro del Interior: “La lógica de los hechos nos impele a tomar drásticas decisiones aunque no queramos, aunque nos duela. Es por el bien de todos. (Courtoisie, *Santo remedio* 77).

La lógica de Pablo Green es la de aniquilar los grandes males de nuestro tiempo que tanto le asolan hasta convertirse en un *serial killer*, asesinando a la adivina, al portero, al músico, al médico estafador, al médium. La novela plantea que la violencia ejercida desde los poderes del Estado se combate con más violencia lo que equivale al retrato de la cotidianidad plasmada en las pantallas de televisión y en el cine. La omnipresencia de la violencia constituye uno de los argumentos más visitados por las narrativas de los últimos tiempos desde lo excesivo, lo monstruoso, lo criminal, el sexo degradante y diversas formas. El discurso grotesco manifestado a través de exageraciones transmite al lector el efecto de lo irreal, inverosímil pero nos induce a reflexionar sobre ello. A propósito, es el mismo escritor que lo declara en una entrevista:

El recurso a lo grotesco y a la violencia es en parte una marca generacional de las nuevas formas narrativas latinoamericanas, o hispanoamericanas. Insisto, es un desafío frente a la narración de esa violencia que hace lo audiovisual, no una mimetización (Montoya Juárez, 2007: 913).

De acuerdo con Courtoisie, la violencia individual sumada a la cultura del malestar posmoderna genera conflictos entre lo glocal, lo que representa una inmensa tensión subyacente, en palabras del escritor: “una falla tectónica en el sustrato del discurso”. (Becerra, 2010:132), como un terremoto que se produce cuando llega al punto máximo de contradicción.

4.3 Dialogismo de los personajes Pablo Green y Raúl con el consumismo en la narrativa de *Santo remedio* y *Tajos*

Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* afirma: “Las identidades, se dice, han estallado. En su lugar no está el vacío sino el mercado” (Sarlo, 1994: 27). De acuerdo con el pensamiento de Sarlo, el mercado es el responsable de unificar, seleccionar y producir la ilusión de la diferencia de la cual los pobres

quedan excluidos. Estamos destinados a consumir cada vez más objetos, informaciones, viajes, deportes, formación y relaciones, música, cuidados médicos, etc. Como ha señalado la crítica, la obra de Courtoisie está impregnada de la influencia de la tecnología y los medios audiovisuales en las actuales sociedades de consumo a través de la proliferación de los *massmedia*. Así, la relación entre sujeto y objeto es un tema recurrente en la obra del escritor. Su escritura denuncia todo progreso que esté divorciado de una ética de la responsabilidad y de la honestidad mediante la parodia que denuncia una sociedad donde “todo vale”.

La novela *Santo remedio* está construida como un producto de consumo rápido, de efectos inmediato. La madre de Pablo Green es asediada por un cáncer terminal y por la sociedad deshumanizada donde los ciudadanos son reducidos a la categoría de consumidores. Ya desde el comienzo de la obra el protagonista sale a la calle y encuentra un shopping y en el estacionamiento un Mercedes Benz plateado. Para Beatriz Sarlo el consumismo se traduce en lo que los americanos llaman *shopping spree*, que cataloga “como un impulso irrefrenable”, “una colección de actos de consumo en la que el objeto se consume antes de ser ni siquiera tocado por el uso” (Sarlo, 1994:29).

En el polo opuesto se encuentran los excluidos del mercado que viven en los suburbios: aquéllos que sueñan con consumos imaginarios y fantasías mínimas sujetos a la pobreza urbana, al deterioro y violencia cotidiana. El protagonista de *Santo remedio* describe: “unos obreros caminan a paso sostenido por la avenida. Cada uno lleva una bolsa de nailon. En cada bolsa debe viajar el almuerzo: sándwiches de fiambre barato, grasoso. Medio litro de vino en una botella descartable de refresco” (Courtoisie, 2006:11).

En el transcurso de la novela Pablo Green se encuentra con una serie de personajes que tiene que destruir como el héroe que combate una serie de monstruos o huir de ellos que siempre querrán beneficiarse de él ya sea sexo, dinero, el título de propiedad del apartamento de su madre. Por otro lado, la identidad del personaje se va construyendo en la relación que tiene con una serie de objetos: unos lentes de sol, y los objetos que encuentra en el cuarto de su

madre como los zapatos de taco alto marca “Love shoes”, además, productos alimenticios orgánicos y una gama de productos de consumo como la micro-informática que Lipovetsky designa: “una nueva ola de seducción, el nuevo vector de aceleración de la individualización de los seres, después de la edad heroica del automóvil, del cine, del electrodoméstico” (Lipovetsky, 1986:21).

De acuerdo al sociólogo, el mundo posmoderno, el florecimiento de la Internet, los massmedia, la tele en particular, explica la promoción de la personalidad y la necesidad de confeccionarse de acuerdo a una marca. *Santo remedio* ejemplifica este pensamiento:

Internet.

Google.

"Enfermedad terminal"

Buscar.

Aparecen demasiadas entradas. Millones. No tengo ganas de leer.

Me aburro.

Me canso.

Me hartó.

Me asusto.

Apago la computadora. (Courtoisie, 2006:61).

Los jóvenes encuentran en Internet una infinidad de informaciones y bienes simbólicos, un depósito de objetos y discursos *fast* que circulan a una gran velocidad y obsolescencia acelerada. Si bien el mercado promete el ideal de libertad al mismo tiempo excluye, a pesar de reforzar la idea de igualdad. El protagonista Pablo Green justifica esta idea con la indiferencia, de vivir sin objetivo y ni sentido, en secuencia- flash, abandono del saber y el aburrimiento.

La comida *fast food* también compone esta red de consumo:

Me decido por el Combo Alegría: una hamburguesa mediana, simple; papitas fritas *small size*, Coca Cola en vaso de 200 mililitros; un sobre de mayonesa; y otro de *ketchup*; una bolsa de plástico con juguete sorpresa.

Antes de comer, abro la bolsa con el juguete. Es un dinosaurio. La cabeza del dinosaurio tiene estampado el rostro del presidente de Estados Unidos: "*The children's friend*", reza la leyenda que atraviesa la panza verde del dinosaurio.

Me cae mal la hamburguesa.

Debía tener un componente en mal estado.

Al llegar a casa, vomito. (Courtoisie, 2006:69).

La novela retrata la tendencia general en las sociedades de consumo a apropiarse de las cosas y el inmediato impulso hacia su deshecho. Esto puede verse también como un mecanismo crítico asentado en la parodia de las comidas fastfood de Mc Donald's que ofrecen en miles de establecimientos diseminados por todo el mundo y que sólo crean adicción y desnutrición y atenta contra la salud de las personas. Se observa una crítica contundente a la validez de los productos utilizados para elaborar la hamburguesa. Este tipo de comida 'chatarra' calma el hambre de manera rápida para seguir con el agitado estilo de vida, además de ser de bajo costo, accesible a todas las clases sociales. El narrador y protagonista Pablo Green desde el comienzo de la novela utiliza términos en inglés en un estilo paródico y es otro guiño posmoderno, el esnobismo anglófilo al referirse al presidente de Estados Unidos como un dinosaurio. Por otro lado, además del imperio de la medicina y la multiplicidad de shows de noticias que ya fue mencionado en el capítulo dos y tres, el narrador parodia a los medios de prensa, las diferentes revistas de consumo:

Life en español, *Life* en inglés *Times*, *Newsweek*, *Gente*, *Parati*, *Hola*, *Vodevil*, *Nature*, *Paris Match*, *Veja*, *Unicornio*, *Telquel*.

Me engancho con el artículo de *Nature*: "curas naturales para el cáncer".

En la tapa de *Gente* hay un inmenso par de tetas entre letras blancas y rojas. Detrás de las tetas, aparece una mujer.

Una mujer muy delgada, demasiado delgada para ser la auténtica propietaria de tamañas tetas.

—Siliconas —musito indignado y devuelvo la revista a su lugar. (Courtoisie, 2006:123).

En el segundo capítulo fue señalado el cuestionamiento sobre la función del poeta en la posmodernidad, con el ejemplo de los malos poetas como Gavilán, la parodia a los críticos literarios y la "crisis de valores" en la literatura contemporánea. En contrapartida el narrador menciona una serie de revistas muy acotadas en la actualidad, de lectura ágil y disfrutable, como en el caso de la revista *Life*, que abandona el humor para convertirse en uno de los mayores referentes del fotoperiodismo. Se trata de grandes autores que ofrecen una visión de los hechos a través de sus cámaras apostando en las imágenes en lugar de la palabra. La revista cesó el 20 de abril de 2007; sin embargo, se pueden encontrar en su página web. La revista *Time* es una revista de información general y se publica semanalmente en Estados Unidos desde 1923, también presenta características similares. En relación con las editoriales, Eduardo Becerra sostiene:

Cuando hablamos de procesos literarios desde la óptica de las políticas editoriales y otras mediaciones que los articulan o reflejan, estas suelen ser interpretadas por los escritores como procesos condicionados por el mercado, sujetos a sus dictámenes y exigencias, y por tanto enemigos de una literatura cuyos valores verdaderos y auténticos se encontrarían fuera de esas interferencias y amenazas. (Becerra, 2014:286).

De acuerdo con la opinión del crítico, el oficio de escritor exige la adopción de actitudes estratégicas, en un contexto en que el mercado dicta muchas de sus pautas. En una entrevista, Courtoisie plantea que en el llamado contexto posmoderno hay muchas paradojas: "algunas tienen que ver con una visión de la posmodernidad que es el vale todo, otras con la coexistencia pacífica de informaciones desde lo narrativo, lo poético, concepciones de la vida y la organización social". (Montoya, 2007: 910). En otras palabras, la escritura contemporánea presenta múltiples realidades que coexisten: la multiplicidad de géneros, estilos y estímulos, la fantasía y la realidad, la instantaneidad, el tiempo

presente, la entropía, conocimientos tomados de la ciencia, la filosofía, el periodismo, etc.

Otra de las revistas, la argentina *Gente*, parodia con "el inmenso par de tetas entre letras blancas y rojas. Detrás de las tetas, aparece una mujer", rebaja a la mujer a la categoría de objeto sexual o sexo-máquina. Lipovetsky se cuestiona si lo porno fuera una figura de seducción, el sociólogo sostiene: "Diversificación libidinal, constelación de "pequeños anuncios" singulares: después de la economía, la educación, la política, la seducción anexiona el sexo y el cuerpo según el mismo imperativo de personalización del individuo" (Lipovetsky, 1986:30). De este modo el cuerpo y el sexo se vuelven instrumentos de subjetivación- responsabilización, hay que explotar el capital libidinal de cada uno e innovar en las combinaciones. El nudismo, en particular los senos desnudos, son síntomas espectaculares de esa mutación: el cuerpo se convierte en persona a respetar.

En la novela *Tajos* la actitud del protagonista Raúl se relaciona con la destrucción indiscriminada como motor de reproducción propagativa del consumo. Zygmund Bauman en su obra *Vida Líquida* señala: "A sociedade de consumo consegue tornar permanente a insatisfação. Uma forma de causar esse efeito é depreciar e desvalorizar os produtos de consumo logo depois de terem sido alçados ao universo dos desejos do consumidor" (Bauman, 2005:105).

La tendencia de la sociedad consumista se basa en mantener la insatisfacción permanente del individuo. Una de las formas de causar este efecto es desvalorizando los productos de consumo después de haberlos lanzado al mercado, para llevarlos hacia el descarte. Sin embargo, la actitud de Raúl se asocia a la rotura de una serie de valores de cambio-uso y al mismo tiempo, en la destrucción deviene la creación poética. El narrador humaniza los objetos y al hacerlo se transforma en asesinato. No obstante, en cada acto de asesinarse produce una re-creación del objeto destruido, un rescate de la circulación capitalista. *Tajos* muestra que la experiencia artística en un contexto mercantilizado va más allá de la reposición de un valor de cambio. Así César Barros en su artículo "La broma de Raúl" plantea que "una de las fuerzas más

importantes de las vanguardias históricas es retornar los objetos a su entidad, a su irrepetibilidad, y con esta vuelta, establecer una relación (su) real entre el sujeto y objeto” (Barros, 2010:323).

De acuerdo con Barros, la entidad del objeto en *Tajos* se manifiesta mediante la desautomatización y la desmercantilización para darle un valor puramente estético, una nueva percepción. En palabras de Courtoisie: “Hay que encontrar dentro del lenguaje una distancia para nombrar las cosas de otra manera”²⁴. De este modo, en el devenir abstracto del objeto se remarca su unicidad e irrepetibilidad. La práctica artística representada en el tajo de Raúl consistiría en desvincular la posición del objeto existente y situarlo en un espacio significantemente transformado que está más allá del goce del objeto según el consumo en el supermercado. Para darle voz al objeto, Raúl lo aniquila. Para ello, destruye el espacio contemplativo del objeto y se cuestiona: “¿Qué hacer con los cadáveres de las lechugas? ¿Qué hacer con el cuello tronchado de los pepinos? ¿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” (Courtoisie, 1999:25).

Aquí lo que el protagonista destruye no es solamente el objeto de consumo sino también un valor estético ya que no hay valor asignable. Su actitud es la de contemplar el acto destructivo que ha causado: “No había ninguna belleza”, no para reponer la identidad del objeto sino para representar un desacuerdo con la forma de percibir esa existencia. García Canclini afirma que: “Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (Canclini, 1995:3). Esto demuestra cómo se piensa el consumo en las capas populares en el cual prevalece la dictadura de lo mediático. Algunos teóricos, como Pierre Bourdieu, Arjun Appadurai y Stuart Ewen, han realizado estudios sobre el consumo y lo sitúan como un lugar de diferenciación y distinción entre las clases y los grupos reparando en los aspectos simbólicos y estéticos de la racionalidad consumidora. Las relaciones sociales se construyen

²⁴Rosario Peyrou " La violencia está entre nosotros". El País Cultural, 1996, VII, 324, p.2. Apud Nogueroles Gimenez, Francisca.

mediante la apropiación de objetos de distinción que caracterizan los miembros de una clase y la imposibilidad de que otros los tengan.

En *Tajos* el protagonista violenta esa realidad de las estéticas del consumo y este espectáculo materializa la metáfora. Los objetos adquieren autonomía de la enunciación poética, reaccionan ante el tajo producido:

La salsa de tomate, el ketchup, la carne de las frutas rojas, todo esto parece sangre./También había desparramado un cargamento de calabazas. Parecían cabezas sueltas, sin dueño, cabezas solas de una masacre. La realidad estaba ensangrentada. La sangre de tomate parece humana/ Parece sangre./ Luce como sangre humana./ Yo no tengo la culpa (Courtoisie,1999:17).

La sangre del tomate indica una violencia provocada por Raúl con su tajo y a su vez la policía ejerce su violencia contra los curiosos: “El sargento le pegó otra vez. Más fuerte. La mujer cayó hacia atrás, se desplomó en la vereda. Le sangraba la boca... La mujer se alejó con el hijo. Le sangraba la boca” (Courtoisie, 1999:16-17). El color rojo como la imagen de la sangre representa un conector lógico entre los objetos rojos, el ketchup derramado, la salsa de tomate y la sangre de la mujer víctima de la violencia policial. Courtoisie nos muestra la violencia a través de toda esta escena y además la impotencia del espectáculo policial al enfrentarse al hecho de no haber atentado. Pero esa violencia es productiva, según Barros: "el sujeto ataca al Otro simplemente para ser validado por éste - , el exceso significativo del tajo y la metáfora que lo acompaña es un exceso que el Otro no puede cooptar" (Barros, 2010:335).

De acuerdo al pensamiento del crítico la obra de arte enfrenta la lógica del objeto y su marca estética. El tajo de Raúl muestra por un lado el carácter del sistema significativo del consumo y por otro, propone una salida fuera de esa lógica mercantil. En consecuencia la violencia del tajo es una forma de ver la realidad significativa y la relación que existe con la obra de arte, una respuesta a este mundo del espectáculo violento.

4.4 El discurso posmoderno desde la periferia

La posmodernidad teórica al igual que la estética representa una ruptura con los formalismos. De acuerdo con Nicolás Casullo, “La teoría posmoderna ha significado para Foucault, Lyotard y Deleuze sacar a la palestra lo narrativo o la historia en contra del discurso” (Casullo, 2004:282). Para los teóricos franceses la posmodernidad ha significado el divorcio con los estructuralismos y acabar con la primacía del discurso, del texto, de la palabra, del significante, la muerte de la hegemonía de lo “escrito”. Este proceso de desconstrucción, según Jacques Derrida, siempre es escribir al margen, deshacer el código.

En su obra, Courtoisie siempre se ha mostrado preocupado con la mentira que encierra el lenguaje. Su objetivo de hablar con palabras verdaderas queda claro en una entrevista con Rosario Peyrou:

Fue muy temprano el descubrimiento de la palabra como instrumento de conocimiento sensible y el temor al lenguaje desbordado de los sentimientos. En el momento en que uno puede decir la realidad, la está descubriendo y la está haciendo. [...] Por eso la retórica de la afectividad me parece ocultadora en vez de ser descubridora o verdaderamente expresiva. Hay que encontrar dentro del lenguaje una distancia para nombrar las cosas de otra manera²⁵.

De esta forma se explica la frialdad de sus textos y el distanciamiento que adopta al nombrar la realidad. Es necesario destacar la formación científica de Courtoisie, graduado en Química y profesor durante algún tiempo, quien cuenta además, con una maestría en Comunicación, ha ejercido docencia en semiótica, narrativa y guión cinematográfico. Todo ello deviene en “huellas” sobre su escritura, revelando así su interés por los materiales que conforman el universo, pues, a través de estos, se explica al hombre y su realidad. Según Deleuze “vemos u oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de “horadar agujeros” en el lenguaje para ver u oír “lo que se oculta detrás”²⁶.

²⁵“La violencia está en nosotros”, El País Cultural, 1996, VII, 324, pág.2. “La violencia está en nosotros”, El País Cultural, 1996, VII, 324, pág.2.

²⁶En Beckett, *Revue d'esthétique*, 1986.

Es oportuno señalar que las novelas *Santo remedio* y *Tajos* se construyen mediante una escritura de caminos indirectos para poner de manifiesto la vida y las cosas. El escritor atestigua y transgrede los discursos de la crueldad del mundo contemporáneo no solo desde su perspectiva política sino también económica.

Según el pensamiento de Gilles Deleuze “la única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua...”²⁷. La propuesta estética de Courtoisie es irreverente en la medida que su estilo es un devenir de la lengua, es decir, una descomposición de la lengua materna dogmática para dar lugar a la invención de una nueva lengua mediante la alteración de una sintaxis con elementos grotescos, la parodia, la ironía, la sátira y la exageración, además del diálogo con otros lenguajes como el cine, los medios de prensa, la política, la medicina, la propia literatura y de esta manera, remarcarla y cuestionarla. El autor uruguayo escribe sobre el escribir ya que cuestiona el lenguaje con diversos discursos superpuestos. Esta narrativa lleva al pensamiento donde el fragmento es disyunción, discontinuidad y la significación es posible a través de la interrupción. De esa forma resiste a la idea de una integridad sustancial previa al fragmento o posterior al mismo. Lo fragmentario se plantea como una relación disyuntiva de fragmentos que se integran y no armonizan. Cabe destacar la definición proporcionada por Maurice Blanchot:

Los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificables, ni inconsistentes, dejan espaciarse señales con las cuales el pensamiento, al declinar y declinarse, está figurando unos conjuntos furtivos, los cuales, ficticiamente, abren y cierran la ausencia de conjunto, sin que, fascinada definitivamente, se detenga en ella, siempre relevada por la vigilia que no se interrumpe (Blanchot, 1987:54).

La ausencia de conjunto como afirma Blanchot, se establece en la medida de que el fragmento, siendo fragmentos disuelve la totalidad, no hay un fundamento detrás de la escritura sino un vacío. Es una escritura que resiste a la

²⁷Vid. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Éd. Universitaires (sobre un devenir-áster en *La Chronique fabuleuse*, pág. 225).

idea de representación y su dimensión política y crítica radica en hacer de la literatura una imagen del lenguaje que abre una reflexión crítica y permite poner en crisis las retóricas y los códigos. En la novela *Santo remedio* el lenguaje se construye mediante la repetición de palabras obscenas (11); alteración de la puntuación (13); repetición de vocales para producir sonidos onomatopéyicos (30); esnobismo anglófilo (52); poemas intercalados (56); lenguaje cinematográfico (62); lenguaje periodístico (74); letras de música (75), repetición de sonidos (87, 104); alusión a personajes bíblicos (138) que conforman una reflexión sobre la propia escritura y se instala en el borde, en una zona de cruce y, como afirma Foucault, “es la irrupción del lenguaje sin señas ni armas en el umbral mismo de algo que nunca se verá en cueros: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura (Foucault, 1996:67).

Al referirse al “umbral”²⁸, Foucault lo define como una zona de vecindad que entra en conexión con otras cosas. El escritor tiene que doblegar la sintaxis y la gramática para deshacer la lengua imperial e instalar un estilo esperpéntico en la que se llegue a lo grotesco y a la carnavalización, mostrando una salida desde el elemento ideológico del texto.

En este sentido, la novela muestra una escritura que participa de varios géneros, pero no permanece encerrado en una taxonomía. Concordamos con la afirmación de Derrida cuando sostiene que “no mezclar los géneros es imposible”, ya que el género como una instancia de pureza no existe. Ningún texto responde a una

²⁸Toda obra considerable supone, en la modernidad, a la vez rechazar, impugnar y destruir la "literatura" (La gran extranjera. A propósito de la literatura, 2013).

De acuerdo al pensamiento de Foucault la literatura transgrede la fábula, lo institucionalizado socavando el código establecido, es decir, disuelve un origen para dar lugar a un habla fragmentaria que nunca tiende a la armonía y a la conciliación, la imagen dogmática se rompe, se desdobra en una multiplicidad de voces, en ausencia de modelo y en simulacro que son las funciones de la literatura. En *Santo remedio* y *Tajos* el desarrollo del concepto *simulacro* ejemplifica con las transformaciones que los medios de comunicación y la imagen visual producen. La transgresión según el pensamiento de Foucault: "es un gesto que concierne al límite; ahí donde en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y a la vez, también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo" (Foucault, 1994:167). La experiencia moderna sería lo ilimitado, el límite es esa línea que no puede ser transgredida. En relación con el género, se señala el límite, la ley, la norma en el mismo momento de la pérdida. A través de la transgresión se trasciende el límite para dejar en evidencia un exceso.

caracterización específica del mismo. Derrida entiende que el origen de la literatura es aquello que se hace presente en la que la escritura participa de un género o varios sin pertenecer a un género específico, sin la taxonomía o arquetipo. Cabe afirmar que toda instancia de escritura supone un engendramiento de un género y también su degeneración.

Por otro lado, Casullo estudia las líneas principales de la posmodernidad y afirma que los filósofos Foucault, Lyotard y Deleuze nos suministran una explicación sobre el contenido y forma del arte posmodernista y las líneas rectoras para comprender las formas posmodernas de conocimiento y luchas micropolíticas de la vida diaria. De ello es posible reflexionar sobre el carácter manipulativo de ciertas estrategias discursivas y sus mecanismos de jerarquización social, es decir, la manipulación de informaciones en un dado contexto social, la integración y el rechazo del sujeto migrante. Ante la erosión del tejido sociocultural, la escritura puede adquirir connotaciones defensivas y esto provoca un replegamiento que en lo literario se refleja en la vulnerabilidad causada por la descomposición de los grandes sistemas nacionales y globales de "integración social". Al respecto Fernando Aínsa sostiene:

En este *sistema desintegrado*, el individuo percibe su dimensión como una "transición permanente, donde nadie se pregunta en ningún momento si ha sido influido y cómo se viven [...] los múltiples aspectos de la multiculturalidad. Se trata de asumir contornos diferentes, mimetizarse, disgregarse y unirse según sus proteicas posibilidades" (Aínsa, 2012: 112).

Aínsa sugiere elaborar una literatura de proyección sesgada, desde una mirada oblicua. El acto de escribir se percibe como un proceso que apunta por un lado, a la desacralización de la búsqueda de respuestas de la existencia y por otro a la denuncia de los excesos del supuesto progreso occidental, principalmente a partir de los años ochenta. De este modo, Courtoisie se inscribe en una postura de revisión crítica donde se encuentran la ciencia y la literatura y a través de las cuales se reclaman respuestas éticas. Su escritura critica los límites extravasados del progreso tecnológico, la acumulación del capital, las relaciones de producción que dan lugar a una escritura de denuncia.

Los relatos “El escriba” y “Río abajo”, ambos pertenecientes a la recopilación de cuentos *El mar rojo*, que Courtoisie publica en Montevideo en el año 199, ejemplifican esta idea. En el primer relato, “El escriba”, el autor advierte sobre los peligros de manipulación de las conciencias que implica un deseo de *vigilancia desde arriba* no acotados por la responsabilidad moral de la transparencia de la información. En el segundo relato “Río abajo”, Courtoisie plantea un discurso similar en el cual narra la experiencia de la frontera como un *estado de migración* permanente. El espacio social en que se coloca al protagonista queda también sometido a un control desde arriba, de un “poder *autorizado*” que se encarga de juzgar y, eventualmente, expulsar al indeseado. Este “poder” se impone como una maquinaria de control que ejerce su influencia ideológica. En este aspecto Ronald Barthes, a propósito del *discurso del poder* y sus mecanismos e influencias sobre el ámbito sociohistórico, sostiene:

[...] el poder está presente en los más finos mecanismos de intercambio social: no solo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones [...] Llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad, del que lo recibe (Barthes, 2007:53).

De acuerdo con el pensamiento de Barthes, el espacio social queda sometido al control del Poder que elabora y nos hace oír su discurso. En el transcurso del tiempo histórico el Poder ha ejercido su imposición sobre los procesos y mecanismos de información de forma continua en todos los ámbitos del vivir social y lo ha hecho a través del lenguaje, para ser más precisos: la lengua. Así mismo ha sido expuesto anteriormente el pensamiento de Gilles Deleuze que explica el mecanismo de deconstrucción de lo dogmático para dar lugar a una nueva lengua. En conclusión, el discurso de Courtoisie, a través de la ironía y la sátira, induce al lector a la reflexión sobre la erosión de la realidad posmoderna.

5 Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos tratado de leer las diferentes rupturas de las formas genéricas tradicionales del pensamiento literario que han emergido en la narrativa contemporánea rioplatense, específicamente en la estilística y temática de la obra del escritor uruguayo Rafael Courtoisie vinculada al contexto nacional y perteneciente a la “generación de la dictadura” o “del silencio” o la llamada “de la resistencia” en Uruguay de los años ochenta. Dentro de estas rupturas hemos hecho hincapié en las estrategias discursivas que toman como norma la fragmentación y la discontinuidad en la cultura de masas como crítica al discurso letrado canónico.

Para demostrar este fenómeno se ha estudiado dos de sus novelas, *Santo remedio* y *Tajos*, aunque desde este universo ficcional que configura el centro de esta tesis, hemos tomado otros textos del autor, así como también otros autores uruguayos que pertenecen al período posdictatorial que han problematizado la noción de verdad de una forma fragmentada, inacabada y han dejado entrever un conjunto de procedimientos de control heredados del proceso dictatorial. Por otra parte, en su escritura se revelan otras intertextualidades a través del diálogo con autores consagrados, como Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Francisco de Quevedo, a los que el escritor desacraliza y, al mismo tiempo, en este proceso, contribuyen a validar la irreverente propuesta estética cuestionando la tradición.

Se ha pretendido evidenciar cómo las novelas mencionadas dialogan con las transformaciones tecnológicas y en el orden político social y simbólico de la nación y contribuyen en esa “mutación civilizatoria”, así definida por Hugo Achugar que reclama una negociación donde participen los diferentes niveles sociales. En este sentido, la estructura compositiva de la obra de Courtoisie se construye mediante la superposición de discursos, el uso oscilante del lenguaje refinado y coloquial, la alternancia de frases breves y aquellas de largo impulso poético, así como su interés en seleccionar un fragmento de la realidad y describirlo conforme el procedimiento científico sin desgajarlo de lo lírico. Se trata de una narración compuesta por fragmentos cargados de violencia y lirismo

en la misma intensidad, una razón poética diferente basada en la asociación de ideas e ironías. Su obra es alentada por una fuerza lírica que atraviesa los géneros y se nutre de pensamiento filosófico, de reflexión profunda acerca de la cultura, de la condición humana, del mundo de las percepciones, la emoción y la fantasía.

En el universo que urde Courtoisie abundan los personajes violentos en un espacio degradado que no deja lugar para los afectos, la solidaridad y la justicia. Estos aparecen en su prosa como seres sin grandes objetivos en la vida que han crecido en esta sociedad contemporánea o mundo globalizado agravado por la intensa desigualdad social y muestran los efectos secundarios de un fenómeno actual: nadie tiene escrúpulos, lo que importa es el beneficio propio y para ello el fin justifica los medios. Sin embargo, lo que menos importa en la narración es este cuestionamiento ya que el escritor aborda el asunto con una ironía hiperbólica: tras la risa cómplice, viene el reconocimiento de una verdad explícita.

La eficacia de su narrativa deviene del juego de contrastes entre un tono tradicionalmente poético y otro seco y cortante que conforman una duplicidad tonal, rasgo distintivo de su escritura. Dentro de distintas posibilidades hermenéuticas, una lectura política de la realidad es irrenunciable, por lo que no debe perderse de vista, pues a través de su ficción novelesca denuncia los males sociales. Fiel a sí misma, su escritura no ha dejado de interrogarse permanentemente sobre la naturaleza misma del acto literario, reflejo de una modernidad tardía que muestra el desgaste de las certezas más profundas.

Al inicio de esta tesis observamos que su discurso se compone de un estilo híbrido en el cual se conjugan referencias y ecos de la alta cultura, el discurso científico, el habla popular, la cultura de masas y otros ámbitos del saber y la experiencia social. Vemos a través de las obras estudiadas que Courtoisie explora profundamente el cuerpo social, su textura política, ética y estética, sus rituales e imaginarios y compone una narrativa que implica polifonía y pluralidad, un entrecruzamiento de voces interdependientes que adquieren una dimensión simbólica haciendo del relato una gran metáfora. El

retorno a la democracia implica la fragmentación del discurso, la hipertrofia, la simultaneidad de voces y la aparición de figuras esperpénticas como personajes.

Su manejo heterodoxo del lenguaje busca la mayor posibilidad de dar existencia a las cosas por el nombre y modificar nuestra percepción del mundo, de las vías de comprensión y del pensamiento. Courtoisie es consciente de la importancia del lenguaje, hasta el punto que “una torre de palabras no la derriba un avión”, afirma el escritor así como también es consciente de “cómo el lenguaje puede mistificar, velar en lugar de desvelar sirviéndose de la retórica de los sentimientos”. (Sessa, 2007:60). El escritor transfiere su escucha inflexible de la realidad sobre el papel llegando a veces a una prosa desnuda y cruda y muchas veces, cruel.

Su escritura nos da “La idea del cambio, de la alteración o la contaminación de un paisaje por medio de la palabra poética”... (Achugar, 8) y se relaciona con el arte de Baudelaire y algunas imágenes de Sor Juana Inés de la Cruz, que nos hablan de “desbordes, temblores, terremotos en relación con la escritura, el sistema metafórico o la imaginación poética” (Achugar, 2002: 8) acercándose a los espacios de una nueva lógica que se desarrolla en los centros y las periferias de las grandes urbes. La obra de Courtoisie explora el desencanto, el derrumbe de las plataformas político-ideológicas, la extrañeza de la posmodernidad y el carácter anómalo de una sociedad que ha convertido la esencia del ser humano en moneda corriente. Se trata de una forma literaria que responde a un cambio en la forma de vida, el pensamiento, la sensibilidad y el ritmo acelerado en la conciencia de los hombres.

La temática de Courtoisie se aproxima a lo escatológico, lo vinculado a la violencia o a lo erótico que aborda con humor, ironía o ambigüedad. Éstos responden a impulsos interiores o a las necesidades expresivas de un mundo concebido desde la periferia de los grandes sistemas movidos por un *simulacro*, término acuñado por Baudrillard, para definir los códigos provenientes de la cultura de masas y las imágenes generadas por la tecnología de la reproducción y la producción audiovisual massmediática. De este modo, la realidad no se ve

destruida, sino elevada a la categoría de espectáculo y esto conlleva a la idea de fragmentación.

En tal sentido, hemos pretendido atender a la descripción de diferentes procesos a través de los cuales los textos incorporan imágenes, formas mediáticas y su tecnología tales como la televisión, el cine, la realidad virtual, el ciberespacio, transcribiendo en la escritura, el sensorium massmediático. Es una nueva lengua que está formada por un léxico y determinada por el ritmo de un mundo globalizado. Se trata de una narrativa producida en el Río de la Plata de los años noventa en adelante y más específicamente, en un cierto posmodernismo rioplatense que ilustra una ruptura generándose una hibridación de la literatura con lo masivo dentro de una tradición en el canon latinoamericano. Estas literaturas se inscriben en el borramiento de los límites, la propensión a la fractalidad y el formato breve y el discurso atravesado por las imágenes en el mundo de las comunicaciones globales.

Por otro lado, observamos también cómo su narrativa dialoga críticamente con el consumo y construye la identidad del personaje, reflejo del individuo seleccionado o excluido según las leyes del mercado, donde la dimensión de la elección, las motivaciones individuales y los factores psicológicos ejercen una influencia cada vez más determinante. De este modo, la objetualidad de la mercancía, la mercantilización de la imagen y la experiencia son representados con la imagen del “supermercado”, un espacio rico en significaciones del estado de las cosas. El mercado es el espacio donde confluyen las pulsiones humanas, un paraíso de mercancías sujetas a la oferta y la demanda, un espacio de tráfico de mercancías reales y simbólicas que el autor problematiza a través de la violencia poética concebida como respuesta y apertura. Courtoisie, atento a estos fenómenos sociales de la sociedad globalizada, devela en su narrativa, ciertas verdades socialmente incómodas y hechos históricos encubiertos por el “poder controlador” descomponiendo el orden establecido de las cosas. Por otro lado, de acuerdo con una entrevista que Jesús Montoya le ha hecho a Courtoisie, la narrativa latinoamericana y en algunos casos la hispanoamericana, existe la apropiación de determinados elementos del discurso

narrativo audiovisual. El autor señala que no puede escribir de la misma manera que García Márquez en su obra *El otoño del patriarca*, ni Vargas Llosa en *La fiesta del Chivo*. No se trata de distanciarse de los grandes nombres del realismo mágico como lo es Juan Rulfo, sino que él y muchos colegas narradores latinoamericanos han crecido, en parte, en el mundo audiovisual y digital. Han recibido la violencia ficcionalizada, mediatizada en un timing, un ritmo que la hace “espectacular” además de trágica. Algunos ejemplos de estas referencias audiovisuales son: *Pulp Fiction* de Tarantino o el director Abel Ferrara... La narrativa no puede competir con el cine, la televisión o el *video game* se alimenta de ello. En ese sentido McLuhan dice que no desaparece ningún medio. De ello se puede concluir que la literatura es una forma superior de realidad virtual. El narrador contemporáneo crea otro sistema semiótico. El recurso de lo grotesco es una apropiación de la cultura audiovisual contemporánea. De lo audiovisual y lo informático provendría buena parte de esta nueva narrativa.

En relación con el espacio urbano se puede concluir que esta narrativa posdictadura cuestiona la nación y la memoria histórica. Se forman nuevos grupos de excluidos, marginalizados por la dictadura económica y que están al margen de la distribución desigual mundial del capital, el conocimiento y las tecnologías. Es en los márgenes o espacios residuales donde residen los numerosos contra- discursos que se resisten a la consagración de una “cultura oficial” y por lo tanto a la consolidación de un imaginario único y autoritario acerca de la comunidad nacional. De este modo, el desarrollo cultural se ve afectado por las tensiones existentes entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna generándose un proceso de intercambio sutil y contradictorio. En este contexto se hablamos de una pluralidad de “voces” que provienen de una “contracultura” que proclama el fin de las corrientes literarias inauguradas en la generación del 45 que incluye a Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño. El clima de neomodernidad propicia, según el crítico Abril Trigo, las voces de la subalternidad.

En suma, el autor problematiza los procesos literarios desde la óptica de las políticas editoriales y otras mediaciones que son condicionadas por el mercado

e inducen al cuestionamiento sobre los términos hibridez, fragmentación, desterritorialización, capitalismo, consumo, espectacularización etc., que caracterizan la narrativa hispanoamericana más reciente, así como también la academia literaria, en la que también se juega el canon y la mercantilización de la literatura.

Obras citadas

Corpus

Fuentes principales

Santo remedio. Madrid, Lengua de trapo, 2006.

Tajos. Montevideo, Alfaguara, 1999.

Otras obras citadas del autor

Contrabando de auroras. Montevideo, Editorial de la Balanza, 1977.

Tiro de gracia. Montevideo, Feria del libro, 1981.

Tarea.1982. Arca. Montevideo, 1982.

Orden de cosas. Montevideo, Arca, 1986.

Cambio de estado. Montevideo, Arca, 1990.

Textura.1994. Publicado originalmente en la *Revista Plural*, México, 1982; reed. Banda Oriental, Montevideo, 1984.

Estado sólido. Madrid, Visor, 1996.

El mar rojo. Montevideo, Banda Oriental, 1991.

El mar interior. Montevideo, Banda Oriental, 1993 [1990].

El mar de la tranquilidad. Montevideo, Banda Oriental, 1995.

Cadáveres exquisitos, Montevideo, Editorial Planeta, 1995.

Umbría. Caracas, Eclipsidra, 1999.

Caras extrañas. Toledo, Lengua de Trapo, 2001.

Fronteras de Umbría. Montevideo, Linardi& Risso, 2002.

Jaula abierta. Madrid, Dilema. 2004.

Todo es poco. Madrid, Pre- Textos, 2004

Vida y milagros. Montevideo, Aguilar, 2006

Sabores del país. Editorial Planeta. Uruguay, 2006

Goma de mascar. Madrid, Lengua de trapo, 2008.

La novela del cuerpo. Montevideo, Hum. 2015.

Bibliografía general

ACHUGAR, Hugo. “Postmodernity and fin de siècle in Uruguay”. *Studies in 20th Century Literature: Volume 4: Iss. 1, Article 6*. Northwestern University, 1990. Disponible en <<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1242>>. Consultado el 08/03/2017.

———“La generación de los mutantes”, en *Brecha*, 1994:22.

———. *La Biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo, Trilce, 1994.

———“Uruguay el tamaño de la utopía” en Hugo Achugar et al.(comp.).*Identidad Uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1992: 75-96.

——— y Gerardo Caetano (comp). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. José L. Villacañas y Claudio La Roca, trads. Valencia: Pre-Textos, 1996.

AÍNSA, Fernando. “Los refugios del cuerpo desarticulado”, en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 7-8, 2010:15-29.

——— *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Trilce, 2002. Disponible en <<https://books.google.com.uy/books?id=ATWHgcftap4C&pg=PA156&lpg=PA156&dq=literatura+como+exorcismo,+rosario+peyrou&source=bl&ots=H77MRWaXKe&sig=BScTsbhcdzllAieb47Q3gke3gYQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKE>> Consultado el 06/05/2018.

APHADURAI, Arjun. *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Trilce, 2001.

- BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Estética de la creación verbal*. 1979. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- BARROS, César A. “La broma de Raúl: objeto, mercancía y estética en *Tajos* de Rafael Courtoisie”. *Revista de Crítica Latinoamericana*, año 36, n.º 71, 2010: 315-336. Publicado por Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/CELACP. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/41407172>. Acceso en 17/09/2014>
- BASILE, Teresa. “La retroescritura de la historia: Artigas Blues Band de Amir Hamed”. *Anclajes*, vol. XXI, n.º 2, mayo–agosto 2017: 1-21.
- BAUMAN, Zygmund. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Tercera edición. Siglo XXI Editores España S.A., 2008.
- BECERRA, Eduardo. “Desafíos de la ficción”. *Cuadernos de América sin nombre*, n.º 7, asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Unidad de investigación de la Universidad de Alicante, 2002: 67.
- . “El interminable final de lo latinoamericano: Políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos”. En *Revista de Estudios Hispánicos*, vol.II, n.º 2, Universidad Autónoma de Madrid, Pasavento, 2014:285-296.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “El arte es libertad y el fascismo es, naturalmente, hostil a un arte genuino erigido en la libertad”. Entrevista a Hebert Benítez Pezzolano, en *Revista Hemisferio Izquierdo*, n.º 26, 22 de octubre, 2018.
- . “Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido” en *Revista Valenciana*, 2017:342).
- . “La solidez del abismo”. En *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, v. 13, 1,1997:237-239.
- BEVERLY, John “¿Hay vida más allá de la literatura?”, en revista *Estudios*, n.º 6, Caracas, 1995: 39.

- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. 1.^a ed. Traducción de César Aira. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BROWN, J. Andrew. *Cyborgs in Latin America*. New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- BRUNNER, José Joaquín. *Modernidad. Centro y Periferia. Claves de Cultura*. Estudios Públicos, 2001.
- BLIXEN, Carina. “Con el escritor Henry Trujillo. ‘La amenaza inexplicable’” (entrevista), en *El País Cultural*, n.º 798, 2005: 1-3.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid, Gredos, 1976.
- BRANDÃO, Luis Alberto y Pereira, Maria Antonieta. *Palavras ao Sul*. Belo Horizonte, Editora Auténtica, 1999.
- COURTOISIE, Rafael. “Entrevista”. *Letralia*, año XII, n.º 183, 17 de marzo de 2008. Disponible en <http://www.letralia.com/183/entrevistas01.htm> Consultado el 28/02/2014.
- “Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica transgenérica, transmediática”, en Eduardo Becerra (ed.) *Desafíos de la ficción*. Alicante: Cuadernos de América Sin Nombre, 2002:67-77.
- DELGADO, Leandro. “Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan”, en *Cuadernos de Historia*, 13, 2012. Disponible en file:///C:/Users/w10/Documents/cuaderno-de-historia-13_cultura-y-comunicacion-en-los-ochenta.pdf. Acceso en 08/03/2017>
- *Adiós Diomedes*. Montevideo, Ediciones Planetarias, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *La Ley del género*. Teoría y Análisis Literario. Cátedra “C” Prof. Jorge Panesi. Glyph, 1980:7.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, Lumen, S. A., 1993.
- FERNANDEZ MORENO, César. *América en su literatura*. México, Siglo XXI, 1986.

- FIORIN, José Luis. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Editora Ática, 2006.
- FUGUET, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1993) *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile, Planeta, 1996.
- *McOndo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María. “Teoría del canon: de nuevo sobre Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez”. Universidad de Salamanca, 2017:349.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de lamodernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. Disponible en <http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD18/contenidos/informacion/marco/pdf/canclini_introduccion.pdf>
Consultado el 06/02/2017.
- GAYATRICHAKRAVORTY, Spivak. “Can the Subaltern Speak”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1988.
- GENNETTE, Gerard. *Intertextualidad*. Disponible en <<https://www.scribd.com/doc/15356648/Concepto-de-intertextualidad>>
- *Palimpsestos: La literatura en Segundo grado*. Serie Teoría y Crítica Literaria. Madrid, Taurus, 1989. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/89426188/Gerard-Genette-Palimpsestos>>
Consultado el 17/03/2017.
- HALL, Stuart. “Culture, Community and Nation”. *Identity, Authority and Democracy*, 1993: 349-363. Disponible en <<https://es.slideshare.net/lauracalle7982/hall-culture-community-and-nation>> Consultado el 30/10/2016.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia”, *Poétique*, n.º 46, 1981. Disponible en <<https://es.scribd.com/document/170038325/Linda-Hutcheon-1-Parodia-doc>>

- JAKOBSON, Roman. “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975[1974]: 374-395.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I/ Julia Kristeva*, vol.I y II. Madrid, Fundamentos, 1969.
- LARRE BORGES, Ana Inés. “Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la literatura uruguaya”, en *Brecha*, Montevideo, junio de 1998: 12-15.
- LIPOVESTSKY, Gilles. *Del vacío a la hipermodernidad*. Disponible en [http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/01_oct_nov_2007/casa del tiempo eIV_num01_47_51.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/01_oct_nov_2007/casa_del_tiempo_eIV_num01_47_51.pdf). Acceso 31/01/2014>
- El Hiperconsumismo*. Disponible en http://www.fad.es/sala_lectura/C2008-CONF_LIPOVETSKY.pdf. Acceso 31/01/2014>
- LUDMER, Josefina. *Las culturas de fin de siglo de América Latina*. Compilación Beatriz Viterbo. Argentina, 1994.
- *Literaturas posautónomas*. Disponible en <https://palabraimageninfod.files.wordpress.com/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf>>
- MC LUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1996.
- La Aldea Global. Transformaciones en los medios de comunicación en el siglo XXI*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2005.
- MARAFIOTI, Roberto. *Los significantes del consumo. Semiología. Medios masivos y publicidad*. Editorial Biblos, 1995.
- MELLA, Daniel. *Derretimiento*. Montevideo, Editora HUM, 2007.
- MONTOYA, Juárez, Jesús. “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales entre narradores del Sur de América”, en *Revista Iberoamericana* 73, 221, 2007: 887-904.

- *Realismos del Simulacro: Imagen Medios y Tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Editorial de la Universidad de Granada, 2008.
- “Miradas Audiovisuales en la Narrativa Uruguaya de los 90: Rafael Courtoisie” en *Estudios Románicos*, vol. 16-17. Universidad de Granada, 2007-2008: 737-745.
- “Entrevista con Rafael Courtoisie”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n.º 221, octubre-diciembre 2007:905-917.
- “Espectacularización y desautomatización de la violencia en el Uruguay: las Caras Extrañas de Rafael Courtoisie” *Actas del III Congreso Internacional ALEPH*, Granada, Ediciones Dauro, 2007-2008: 718-725.
- MORAÑA, Mabel. *Memorias de la Generación Fantasma*. Montevideo, Monte Sexto, 1988.
- “El cuerpo de la novela y el paraíso de la mercancía: a propósito de La novela del cuerpo, de Rafael Courtoisie”, 2016. Disponible en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/283/Notas.pdf>. Consulta en 20/08/2016>
- *El disciplinamiento de los Estudios Culturales*. La escritura de límite. Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2009.
- NAZARALA, Andrés. “25 Watts. Slacker Barrial”. *Revista de Cine Malbuse*. Disponible en <malbuse.cl/articulo.php?id=86553>. Consultado el 05/01/2020.
- NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra I. Obras completas I*. Barcelona, Hernán Loyola (ed.), Galaxia Gutenberg, 1999:274.
- NOGUEROL GIMÉNEZ, Francisca. “Fronteras Umbrías”, en *Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004:241-252.
- “Rafael Courtoisie, con los cinco sentidos”, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, La Coruña, Congreso de la

- Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Eva Valcárcel López (ed.), 2005:473-481.
- *Barroco frío: La última narrativa en español (I)*, “El realismo Histórico”. Asociación Aragonesa de escritores, 2012. Disponible en <<https://revistaiman.es/2012/05/18/barroco-frio/>> Consultado 05/03/2013.
- “Últimas tendencias y promociones”. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, siglo XX, tomo 3. Cátedra, 2008.
- “Última Narrativa Hispanoamericana” (De 1995 a nuestros días). Texto aparecido en *Cuatro paisajes*. Gianfranco Zicarelli(coord.) Roma. Instituto Cervantes. 2010. Pp.87- 116. NIPO: 503-10-059-1.
- ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo. Para una tumba sin nombre*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2008.
- PEYROU, Rosario. “La violencia está en nosotros”, en *El País Cultural*, VII 324, 1996:2.
- “Prólogo” a *El mar rojo* de Rafael Courtoisie, Montevideo, Banda Oriental, 1991: 5-8.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. “Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación”, en *Revista Signa 21*. Universidad de Salamanca, 2012: 757-762.
- POZUELO IVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, S. A., 1994.
- RAVIOLO, Heber. “Prólogo” a *La Persecución*, de Henry Trujillo. Montevideo, Banda Oriental, 1999.
- RICO BOVIO, Arturo. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México D.F., Joaquín Mortiz, 1990.

- RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas*. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RIVERO, Elizabeth, G. *Visiones y Re-visiones: El espacio de la nación en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2005.
- RODRÍGUEZ, Augusto. En *Letralia*, Tierra de Letras, año XII, n.º 183, Cagua, 17 de marzo de 2008. Disponible en <<http://www.letralia.com/183/articulo02.htm>>
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo, El Llano en Llamas y otros textos*. Buenos Aires, Editorial Planeta S. A., 1983.
- SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, Cesar. *América en su literatura*. México, Siglo XXI Editores, 1992:178.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires, Espasa Calpe, 2008.
- SERRANOÁLVAREZ, Arturo. *El cine de Quentin Tarantino. Una aproximación a la estética de la violencia*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello. 2014. Disponible en <http://www.academia.edu/16896103/El_cine_de_Quentin_Tarantino. Acceso en 12/12/2016>
- SESSA, Lucio. “La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie”, en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, n.º 2, 2007:60-62.
- SILVESTRI, Adriana. *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Adriana Silvetri, Guillermo Blank (eds.) Barcelona, Anthropos, 1993.
- SKLOVSKI, Viktor. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*. (Comp.) Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1991:55-70.

- RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- TRIGO, Abril. *Caudillo, estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithesburg, Hispamérica, 1990.
- *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*. Montevideo, Vintén Editor, 1997.
- TRUJILLO, Henry. *Torquator*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1993.
- *La persecución*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- *El vigilante*. Ediciones de la Banda Oriental, 1993. Disponible en <https://es.scribd.com/document/400572016/Henry-Trujillo-El-vigilante>>Consultado el 08/09/2017.
- *Tres novelas cortas y otros relatos*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2010.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Lima, Perú, Mosca Azul Editores SRL, 1974.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1990:10.
- ZAVALA, Iris M ,Buvnova, Tatiana. *Bajtín y sus Apócrifos*. Barcelona, Anthropos, 1996. Disponible en https://books.google.com.uy/books?id=wIz7XSq5eh4C&pg=PA131&lpg=PA131&dq=bajtín+y+sus+apócrifos&source=bl&ots=n96hthlbjo&sig=3K8Ys8FYJiM_BJdJAAZ-kTi6wo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjliKT02JbPAhUKlpAKHSdmDLEQ6AEIGjAA#v=onepage&q=bajtín%20y%20sus%20apócrifos&f=false>Consultado el 20/08/2016

Capítulo anexo

Entrevista a Rafael Courtoisie (diciembre, 2015)

LP-Vivimos en una cultura de superficie, como mutantes que hacen un vaciamiento y no se inscriben en ninguna tradición. ¿Cuál sería tu objetivo al aludir, mediante tu narrativa, hechos en la pasada dictadura? ¿Podría ser observado como una forma derridiana de remarcar ese período histórico?

RC - Es cierto que se vive una cultura de superficie, pero también es cierto que , siguiendo a Gadamer, uno interpreta o realice una aproximación, una hermenéutica a ciertos fenómenos históricos desde el cruce de tradiciones de donde proviene, consciente o inconscientemente.

Por otra parte abordar desde la narrativa, desde la ficción, hechos de la dictadura es inevitablemente un acto de deconstrucción de otros discursos cuya “clasificación textual” es diferente. Toda narrativa ficcional de los hechos recientes implica una posibilidad de deconstrucción ya la vez una apertura polisémica....

LP-La multiplicidad de usos que rodea a las palabras “significado”, “discurso” y “texto” deberían ser suficientes para indicar que no estamos ante un desdibujamiento de géneros como lo había planteado Geertz (1980) sino que significaría, de acuerdo al pensamiento de Apparudai, un posdesdibujamiento¿Cómo lo ves en tu narrativa? (en el sentido de la interferencia de mass media, internet, etc.)

RC-Creo que no hay un desdibujamiento sino más bien una resignificación. Los géneros son categorías en movimiento, puesto que se construyen sobre un universo textual en cambio (más o menos acelerado)- Más que interferencia hablaría de “hibridación” de medios en el sentido de MacLuhan: lo escritural y lo audiovisual conforman varios momentos de cruce e hibridación en la cultura contemporánea, una hibridación que veo como fenómeno positivo puesto que expande el horizonte de los géneros y en general de las posibilidades creativas.

LP- Es precisamente en los espacios intersticiales, donde las diferencias se superponen o excluyen, que se negocia la experiencia colectiva de la nación. ¿Cómo defines el concepto de nación en tu narrativa, años 1999/2006?

RC- No me atrevería a “definirlo”, sí a procurar un esbozo: “nación “en términos de masa social, memoria colectiva y cierta construcción dinámica de la identidad de ese conjunto social.

Sé que es amplio, pero un narrador que “definiera” académicamente un término refiriéndose a su propia obra narrativa no haría más que conjeturar, lanzar una hipótesis como “autor real”.

LP- ¿Es tu escritura un lenguaje para producir un discurso del Otro desmembrado por múltiples otredades?

RC- Siempre se procura hablar y descubrir el punto de enunciación del otro o de los otros. Y desde una obra de poesía, ESTADO SÓLIDO, eludir por completo la aparición de un “yo” y en lo posible de algunas de sus proyecciones. La deflexión de un “ego” narrador y la multiplicación de puntos de vista y deconstrucciones de un mismo punto de vista han sido una prioridad no solo como recurso retórico, sino porque es la forma de dar cuenta de un entorno signado por una “modernidad líquida”, feble, compleja.

Uno de los paradigmas para comprender esto puede estar en ciertas reflexiones de Bauman, pero hay otros pensadores de la modernidad tardía o como quiera llamársele que bien pueden referirse al respecto de este tema.

LP-¿Cuál podría ser la función de una perspectiva teórica comprometida una vez que se toma como punto de partida paradigmático la hibridez cultural e histórica del mundo poscolonial?

RC- Podríamos hablar de una perspectiva teórica cuyo compromiso es humanista, pero aclarando que el humanista no es una corriente rígida de valores positivos inmutables. Aquí se habla de humanismo en términos dialécticos, de cambio, de mutación, de claroscuros. El compromiso se daría entonces con un saber cuyo

sustrato -el humano- es cambiante, es un sujeto dinámico de relato, y de conocimiento.

LP- ¿En qué medida la narrativa del retorno a la democracia deconstruye, debate y dialoga textualizando los diferentes contradiscursos que se instalan en esas zonas entrecruzadas por diferentes agentes sociales? Cómo se da en la estructura narrativa de *Tajos y Santo remedio*?

RC- Esa narrativa implica la polifonía y la pluralidad: es un concierto, no un solo de tenor. Es un concierto de voces narrativas entrecruzadas, un efecto puzzle que sin embargo debe armonizarse para ser susceptible de ser disfrutado, asimilado, en términos estéticos.

El retorno a la democracia implica fragmentación de discurso, hipertrofia, aparición de figuras esperpénticas como personajes y aparición de simultaneidad de voces.

LP- La posdictadura acarrió un proceso de aculturación y desterritorialización lo que determina la formación de nuevos grupos sectarios y formación política que trascienden fronteras territoriales específicas y nuevas identidades. ¿Qué balance puedes hacer de los años posdictadura? ¿Qué limitaciones y condiciones tuvo que enfrentar la literatura de esos años?

RC- Creo que es importante destacar el fenómeno de lo global y de lo glocal. Por un lado, la narrativa urbana latinoamericana evidencia muestras de haber sido sometida a la presión de la globalización, y al mismo tiempo, en cada país, en ciertas zonas de América en particular, aparecen como contrapunto las marcas de lo local en medio de esa aculturación.

LP- ¿Las estrategias discursivas y políticas producen en tu narrativa otros espacios de significación subalterna?

RC- Creo que sí. Sobre todo porque esas estrategias son varias y están desarrolladas para que el producto narrativo forme parte o aliente un discurso reflexivo que interaccione con el lector en términos de producción de “otros” sentidos.

LP- El gran diálogo que la literatura de la posdictadura emprende es con el proyecto onettiano que marca un antes y un después de las letras y la cultura del país. Onetti enlaza la temática de la escritura y la invención de un mundo que es

Santa María con la preocupación por la idea de nación e identidad. La búsqueda de una nueva forma de hablar de la nación ¿necesita una nueva narrativa posonettiana? ¿Cómo se da ese diálogo con Onetti teniendo en cuenta que en tu novela *Santo remedio* lo citas como uno de tus personajes?

RC- Es esencial romper con Onetti para recuperar a Onetti. Onetti es pre dictatorial-. Pero la narrativa post dictatorial dialoga con Onetti como una de las tantas alternativas que permiten abrir, liberar, aquello que estaba obliterado o fosilizado.

El Onetti personaje de SANTO REMEDIO es una figura fantasmática y paródica que permite a la vez el homenaje y la profanación. La idea de referir a Onetti y a Rulfo como personajes tiene relación con la idea de introducir en el relato una posible línea de lectura crítica, de inserción en el presente y de cuestionamiento pro activo, asertivo, de la tradición...
