

**UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA**

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

# **La poeticidad en la narrativa de Rafael Courtoisie**

**Sandra Escames**

**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. Jean Phillippe Barnabé.**

**Tesis de Maestría**

**2012**

**Sandra Escames**

**La poeticidad en la narrativa de Rafael Courtoisie**

**Montevideo**

**2012**



## **Indice**

### **1- Introducción**

#### **2- La transgresión genérica en la producción literaria de Rafael Courtoisie**

2.1- Estados no tan sólidos.

2.2- Vida de perro: *¿ensayando la ficción?*

2.3- *Tajos*: una novela herida de poesía

#### **3- La intensidad de la mirada poética en la narrativa de Courtoisie.**

3.1- El lenguaje poético.

3.1.1- Las figuras literarias. La densidad metafórica.

3.1.2- La sonoridad y el ritmo.

3.1.3- Particularidades del estilo poético de Courtoisie: la variedad de tonos.

3.2- La estructura lírica.

3.2.1- Los blancos y la textura fragmentaria en las novelas.

3.2.2- El paralelismo como elemento estructurador en algunas novelas y relatos: las simetrías y los contrastes en situaciones, personajes, títulos e intertítulos.

3.2.3- La metáfora como figura de composición.

#### **4- Una poesía de la lucidez**

4.1- La inquietud gnoseológica posmoderna.

4.2- La lógica abductiva y el saber poético como *destello*.

4.3- Metáfora y conocimiento.

#### **5 - Conclusiones.**

#### **6 - Bibliografía.**

## Introducción

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

Asumiendo los riesgos que se nos plantean desde el inicio, intentaremos reparar en un aspecto determinante en la extensa obra de Rafael Courtoisie (1958) y es la desobediencia que operan sus textos frente a las coordenadas genéricas preexistentes. Como el escritor polifacético que es, sabe ejercer tanto los oficios del poeta como los del narrador y el ensayista, incluyendo \_ muchas veces bajo un seudónimo (Xavier Uranga) \_ los del periodista. Pero lo más interesante de esta versatilidad es la yuxtaposición de registros o pluralidad de tonos que pueden convivir en un mismo texto, de modo que en un poema o un cuento se pueden leer expresiones o enunciados pertenecientes al lenguaje científico, o en un artículo periodístico puede colarse, sin ser anunciada, la poesía.

Con respecto a la recepción de su obra y a su difusión, veremos que Rafael Courtoisie es un escritor tempranamente conocido en Uruguay, ya que publica su primer libro de poemas, *Contrabando de auroras* (1977), a los dieciocho años. A partir de allí y

hasta el momento, ha sido un autor considerado y valorado por la crítica. De hecho, además de recibir importantes premios nacionales e internacionales, parte de su obra ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos, francés, italiano, portugués y rumano. Sin embargo, siendo un escritor premiado y reconocido, en su propio país y fuera de él, la obra de Courtoisie, no ha merecido 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. Es verdad que en los últimos tiempos y en torno principalmente a su narrativa, fuera de nuestro país (Brasil e Italia, por ejemplo), se están haciendo aportes valiosos a su obra, desde la crítica.

Gran parte de los artículos realizados sobre sus textos narrativos \_ que aparecen en la bibliografía \_ giran alrededor de determinados tópicos como ser: la temática posmoderna, la crueldad de su prosa y de algunos de sus personajes, el discurso irónico y punzante, el vértigo de sus imágenes (a modo de video clip) y la violencia instalada naturalmente en la vida de las personas y las familias. Casi todos los trabajos señalan como rasgo distintivo de su obra la experimentación permanente así como la riqueza y diversidad de su escritura. En este último aspecto, observado por la crítica, en ese escritor provocador que es Courtoisie, no sólo por su temática y su realismo *sucio*, sino por su atentado constante a las reglas que definen los géneros y por su decidida percepción poética de las cosas y de los seres, es que pretendemos ahondar en esta tesis.

Nos enfocaremos en dos de sus novelas: *Vida de perro* (1997) y *Tajos* (1999), entendiendo que es en éstas especialmente donde la función expresiva del lenguaje gobierna al texto, desarrollándose ambas obras como un conjunto de fragmentos casi autónomos que \_ desdibujando la armazón argumental \_ podrían leerse muchos de ellos separadamente y ser disfrutados por su belleza, sin perder la unidad que pueden conservar. A partir de estas dos novelas, que serán tomadas como eje del trabajo, se recurrirá eventualmente a otros textos del autor en los cuales sea visible la fisura genérica y en los que, fundamentalmente, se haga patente un tratamiento poético del lenguaje. Para ilustrar mejor algunos rasgos aparecidos en aquéllas, se tomarán como ejemplo algunos relatos que se apartan del cuento clásico, ya que carecen de argumento, o algunos otros que aun conservándolo, presentan una estructura binaria, desarrollando dos historias paralelas, una literal y otra simbólica, como si el relato fuese una gran metáfora narrativa

En cuanto a la hipótesis de trabajo, se pretende demostrar cómo en las dos novelas arriba mencionadas asistimos a esa vacilación o ese vaivén de lo prosaico a lo poético y viceversa. Y cómo lo poético termina por imponerse a lo narrativo, dejando sus marcas tanto en el lenguaje como en su arquitectura compositiva o en la misma recepción de la obra. Sobre todo, observar el modo en que la inquietud gnoseológica subyace en la obra de Rafael Courtoisie, y de qué manera, desde una asumida incredulidad posmoderna, el saber poético ejerce su hegemonía sobre los otros saberes (científico, filosófico, histórico). Considerar, entonces, cómo el discurso poético puede trascenderlos, sin dejar de integrar los otros discursos, e ir en busca del conocimiento por medio de lo que el propio autor llama *lógica abductiva*.<sup>1</sup> Es decir que, sin dejar de lado en su escritura el discurso científico o racional, la poesía sea capaz de provocar intuiciones, de responder antiguas preguntas y volver a replantearlas desde una nueva duda. Observar ese proceso en el que la sorpresa es la generadora del razonamiento haciendo de la escritura una indagación reflexiva sobre el lenguaje.

En la primera parte del trabajo, como antecedentes de *Tajos* y *Vida de perro* o como punto de partida, se hará referencia a dos poemarios (*Cambio de estado* y *Estado sólido*) que se debaten entre la prosa y la poesía, y clausuran una primera etapa de experimentación genérica, a la vez que preparan el camino para un segundo momento, en el que predominan el cuento y la novela.

La parte central de la tesis se desarrolla en el segundo capítulo en el que se trata de justificar cómo lo poético avanza en estas dos novelas ejerciendo su dominio en el universo narrativo. Para introducir esta sección y, asimismo, explicar el título de la tesis, deberíamos intentar un acercamiento a lo que aquí se entenderá por *poeticidad*. Recurriremos para ello al concepto jakobsoniano de obra poética como aquella en la cual la función estética es la dominante, o la orientación hacia el mensaje como tal. Entendemos que una de las diferencias que hacen a los géneros narrativo y lírico, es el predominio de una de las

---

<sup>1</sup> La lógica abductiva combina lo instintivo y lo racional; es tanto un acto de intuición como de inferencia. En la epistemología de Charles S. Peirce (1839-1914), el pensamiento es un proceso dinámico, esencialmente una acción que oscila entre los estados mentales de *duda* y *creencia*. Peirce consideró que la abducción es el proceso mediante el cual generamos hipótesis para dar cuenta de aquellos hechos que nos sorprenden. Es la única operación lógica que incorpora nuevas ideas y está presente, por ello, en la invención.

funciones del lenguaje sobre las otras, de modo que en la narración, es la trama la que se ve privilegiada, porque la función referencial aparece como prioritaria, mientras que en la poesía, el lenguaje mismo ejerce su mandato. Esto nos lleva a su autorreferencialidad, es decir, al hecho de volverse sobre sí mismo, sobre su propia materialidad: el discurso poético nos dice cosas de *sí mismo*; así es como en un texto lírico prevalece la función poética del lenguaje sobre las otras funciones, subordinadas a ella. Esa primacía no elimina al referente pero lo hace ambiguo (Jakobson 1975[1974]: 383), provocando una ruptura formal del sistema lógico (Bousoño, 1976:525-526). De ahí la idea de sugerencia, alusión, eufemismo, que son inherentes a todo texto poético y que provienen del carácter opaco de su lenguaje. Al provocar la desautomatización del lenguaje standard (Mukařovský, 1977:205), se produce una fascinación sobre el lector, paralizando la intromisión de la facultad racional, hecho que favorece la actitud psicológica de libertad asociativa. Comenzamos a asociar las palabras por su afinidad sonora y a reparar en los significantes; una palabra ya gastada por su uso puede entonces adquirir un valor nuevo, que hasta entonces desconocíamos. Esta apertura a la experiencia virtual que genera un texto poético se relaciona con su capacidad de evocar o provocar imágenes en el lector; estas “representantes residuales de las sensaciones”\_ al decir de Wellek y Warren (1981: 223)\_ son modeladas por el poeta desde el lenguaje. El lector, durante el acto de lectura, es liberado de la carga *real* de su situación cotidiana e invitado a participar en un nuevo espacio de percepciones donde las reglas de referencialidad y de credibilidad son suspendidas.

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

Elegimos subdividir esta parte en dos. En principio, analizaremos la calidad poética de su lenguaje, observando la densidad y la riqueza en figuras literarias; luego atenderemos a la sustancialidad sonora del mismo, para finalizar explorando el vaivén de los tonos que el autor elige para contar sus historias. Hacia la segunda parte, repararemos en la estructura lírica de las novelas estudiadas. Así es como, más allá de la tradicional atención a las figuraciones retóricas del texto poético, consideraremos además los procedimientos constructivos de su escritura, como por ejemplo, la espacialización y los blancos, que dibujan una silueta diferente de la encontrada habitualmente en un texto narrativo, y que\_ según veremos más adelante\_ proponen una lectura diversa. Pues al hablar de *poeticidad* no pretendemos referirnos únicamente a la naturaleza verbal de la obra, es decir, al carácter predominantemente connotativo de su lenguaje ni a su *opacidad*, como tampoco a la capacidad de éste de evocar atmósfera o emoción. Entendemos que hay una serie de procedimientos que acercan el discurso narrativo al texto lírico, como la fragmentación y el uso significativo de los blancos, o el paralelismo, ya visto como rasgo característico del artificio de la poesía, de modo que el cotejo de una situación con otra equivalente en el interior de un mismo contexto, se torna en un recurso habitual en este tipo de novelas (sobre todo, en *Tajos*). Veremos además cómo su estructura se edifica como una gran metáfora narrativa donde las líneas argumentales, ya anunciadas desde los títulos, pueden leerse en más de un sentido. Todo esto sin olvidar que el lector que se enfrenta a este tipo de novelas lo hace penetrando en un espacio escritural incierto, donde quedan abolidos los esquemas temporales y lineales, y por tanto, suspendidas sus expectativas de referencialidad.

Entendemos, por tanto, que la medida de la poeticidad de un texto no puede ser dada ni por el estudio de sus recursos retórico-elocutivos (2.1), ni por la ordenación estructural del mismo(2.2), si antes\_ o durante\_ no se considera el rol activo que juega el lector en la captación misma del mensaje. El lector de un texto poético\_ nunca como un ideal atemporal, sino ubicado en determinadas convenciones de lectura y orientado por determinados horizontes de expectativa\_ es fundamentalmente un lector cooperativo, que debe reforzar su atención y luchar contra los obstáculos de la dificultad. Ese tipo especial de relación comunicativa que éste establece con el texto lírico es la condición esencial que atenderemos, atravesando tanto el análisis del discurso lingüístico como el de la

construcción textual, aún en el entendido de que ninguno de los conceptos arriba expuestos agota el concepto de *poeticidad* ni pretende reducirlo a sus ideas fundamentales, sino que se ha optado por señalar los elementos que en esta tesis serán centrales para definir lo poético en la obra del autor estudiado.

En la última parte de la tesis, se estudiará un aspecto particular de la poesía de Courtoisie, que definimos con la palabra *lucidez*. Para justificar el uso del término, referiremos primero las relaciones que el autor ha establecido con la posmodernidad, sobre todo en torno a la crisis de los conceptos de *verdad* y *conocimiento*; luego veremos los particulares modos de conexión de ideas (abducción) y su relación con la frase metafórica, y finalmente atenderemos a la dimensión cognoscitiva de la metáfora poética en la obra de Rafael Courtoisie y a su concepción de la poesía.

## 2- La transgresión genérica en la producción literaria de Rafael Courtoisie

*(...) Por eso acudo a la llama. Porque la llama es cambiante:  
en ella sólo permanecen la luz y el fuego, pero no la forma  
inapresable(...)*

José Pedro Díaz, *Tratado de la llama*.

La dislocación genérica de los textos de Rafael Courtoisie, muchas veces inclasificables o sólo rotulados a la fuerza por una imposición editorial, ha sido una de las observaciones recurrentes de la crítica al juzgar su obra. La facilidad con la que sus textos entran y salen de un género, jugando en los márgenes donde toda convención está enquistada, es sin duda uno de los rasgos más sobresalientes de su estilo. En ocasiones, la transformación de los estereotipos dictados por las preceptivas llega a realizarse mediante el recurso de la parodia. Este artificio resulta apropiado cuando se intenta problematizar un género por medio de la suspensión de ciertos rasgos recurrentes, tanto semánticos como retóricos, de un tipo de texto.

Si creemos con Tzvetan Todorov en la existencia histórica de los géneros, y en la idea de que cada época propone tanto sus “*modelos de escritura*” para los autores como sus “*horizontes de expectativa*” para los lectores, podemos entender con él que el género es un objeto de estudio privilegiado, ya que “*es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia de la literatura . . .*” (Todorov, 1988:39). Ese punto de encuentro entre historia y poética puede resultar esclarecedor a la hora de constatar en qué medida un creador dialoga y debate con los mandatos estéticos de su tiempo.

Es verdad que la ruptura de límites o flexibilidad en la estructura genérica de una obra literaria no es una práctica de creación tan reciente y, mucho menos, un sello de originalidad en la obra del escritor estudiado. Cada vez con más frecuencia vemos cómo los textos de hoy prescinden de las etiquetas genéricas o juegan con ellas, instalándose en un terreno neutral en el que el lector se encuentra sin herramientas para realizar una lectura *cómoda*.

Haroldo de Campos ha explicado el proceso de disolución de la pureza de los géneros y de su exclusivismo lingüístico como la corrosión de un dogma que ha sido

superado, siendo “*un corolario natural de la concepción reglamentadora y normativa del lenguaje, característica del clasicismo.*” Dice que “*nuestra época asiste, justamente al reverso de la medalla, con la disolución vertiginosa del estatuto de los géneros y de su división en compartimientos lingüísticos*” (de Campos, 1972: 279). Más aún, entre la fecha de publicación del citado artículo y el momento actual podríamos decir que ya se ha institucionalizado o se ha hecho norma lo que en un principio fue ruptura o novedad: la contaminación genérica de un texto. Esta consideración ubicaría a la obra de Courtoisie en un contexto mucho más amplio, como un producto de su tiempo o como la manifestación de una tendencia suficientemente generalizada en la literatura contemporánea.

No obstante ello, es decir, aún enmarcando su creación como una respuesta natural a una época, no podemos soslayar lo que sería la *marca* o la *huella* del autor, esa singularidad que lo distingue de otros y lo hace reconocible, lo que antes llamamos estilo. Si es posible reconocer transgresiones en su obra que ya se han convertido en regla, entendemos que hay una serie de rasgos originales o de *sello propio*, que funcionarían como transgresión de una transgresión, o como recursos por medio de los cuales el texto interactúa de manera dinámica con sus presupuestos genéricos. Más adelante se explicará este aspecto, sobre todo cuando profundicemos en la variedad de tonos en la narrativa del autor.

Se mencionarán aquí algunos libros de Courtoisie que ejemplifican mejor el cruce de tres discursos(ensayístico, narrativo y poético), teniendo en cuenta además que estos textos nos presentan elementos que veremos desarrollados en las dos novelas elegidas para trabajar en este momento. Partiremos entonces desde la transición poesía-prosa.

## 2.1- Estados no tan sólidos

Si los títulos se constituyen en uno de los paratextos más privilegiados, presentándose con frecuencia como fuertes inductores de lectura, el del libro *Cambio de estado* (1990) es más que sugerente, casi explícito, porque a partir de esta composición se produce la génesis de la obra narrativa de Rafael Courtoisie, mostrando una evolución tanto formal como temática. Mientras sus primeras cuatro publicaciones, fácilmente catalogadas como poesía, eran escritas en verso,<sup>2</sup> ahora éste es sustituido por la prosa, a la que se integran elementos narrativos. En esta obra el escritor deja de lado el hermetismo de sus anteriores publicaciones, y apuesta por una prosa de ensayismo lírico que, por otra parte, aparece ilustrada con sugerentes grabados. Libro bisagra, en cuanto comienza a borrar las fronteras genéricas: relato mítico, leyendas, apólogos, epigramas; libro gestacional, pues se trata de una colección de textos breves en los que se vislumbra la soltura narrativa que lo caracterizará en sus producciones posteriores.

Desde el punto de vista temático, podríamos observar cierta tendencia narrativa en estos textos poéticos, en tanto prima la construcción de una serie de personajes, bastante singulares, por cierto, sobre otros elementos, como la expresión de la vida interior del yo lírico, por ejemplo. Los lugareños de este territorio insensato se nos aparecen como seres fantásticos o mitológicos, criaturas que defienden la absurdidad del mundo real, como los buscadores de agua que son “*rabdomantes que se asesinan en los desfiladeros del odio por una sola gota*”(13) y la mujer barbuda del circo que “*prepara odio en frascos transparentes*”(9). La domadora de leones queda sin cabeza y el flautista llega tarde al pueblo para extinguir la peste, mientras los ciegos son habitantes naturales, junto al loco y el bobo feroz, que siempre regresa porque no sabe “*que se extravió para siempre, por eso vuelve.*”(69). Después de conocer unas cuantas de esas historias brutales ya no nos parece extraña la sentencia: “*todo escándalo es un acto íntimo*”(49).

---

<sup>2</sup> *Contrabando de auroras* (Ed. de la Balanza,1977) ; *Tiro de gracia* ( Feria del Libro,1981) ; *Tarea* ( Arca,1982) ; *Orden de cosas* ( Arca,1986).

En esta nueva forma de expresión, menos anclada en el *yo* y más orientada al universo ficticio de historias y personajes, con un importante ingrediente narrativo, el creador, sin embargo, no descuida su flirteo con la poesía. Aquí no faltan la repetición y el paralelismo, la eliminación de nexos entre las frases y la rigurosidad en la elección de las palabras, no solamente atendiendo a lo semántico sino también y especialmente a lo rítmico. Un solo ejemplo para ilustrar el uso de la aliteración: *“las agudas agujas en los ojos”*(20).

En medio de una variedad de registros y de tonos, vale destacar el uso de un deliberado carácter sentencioso, que se va a mantener como un *sello* del autor en sus producciones posteriores. Nos encontramos frente a certezas, generadoras de frases sentenciosas, que se vuelven *“tan contundentes como las dudas”* y que surgen gracias a *“un método que equipara y jerarquiza en un mismo nivel la exactitud de la ciencia pura y el portentoso rigor imaginativo”* (Penco, 2007: 4).

Ante una pregunta suscitada por el propio título del libro, el autor aventuraba una explicación:

\_ . . . ¿en qué medida notás que hay un “cambio de estado” en la propia materia de tu escritura poética a partir de este libro?

\_ *La poesía entendida en su formulación tradicional puede llegar a ser una suerte de infección razonable. La poesía es un estado mórbido no exento de cierto confort. A veces uno debe escapársele a esa clase de “estados”. Viene bien dar un salto en el vacío, sin red. Pasar a un estado saludable. Pero quiero insistir en algo. La materia de la escritura es materia al fin, y así como en la física se habla de “cambios de estado de agregación”, de constante equilibrio dinámico de la materia, aquí se da un proceso análogo.*

*No estoy renegando de nada. El libro es un organismo de estructuras interrelacionadas, infiltradas entre sí en los diversos niveles de escritura.*

\_ ¿Evitás así un “acostumbramiento” en la lectura propia y ajena?

— *Altero el confort. El lector debe saber que también llueve, y torrencialmente, dentro de un texto de veintipocas líneas.*<sup>3</sup>

El camino de experimentación genérica se proseguirá en otro libro de prosa poética titulado *Textura* (Premio Plural de Poesía en México, 1991) así como también, de modo más insistente, esa búsqueda de síntesis entre el lenguaje científico y poético; pero es *Estado sólido* (1996, Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe) la obra que señala un punto culminante en su producción poética alcanzando un punto de inflexión inédito en el panorama poético uruguayo (Benítez, 1997: 237).

Es interesante observar cómo, en una obsesiva búsqueda de la definición de términos y por medio de un trabajo paródico del lenguaje científico, *Estado sólido* no desdeña el discurso filosófico y se complace en el uso de fórmulas propias de la postulación axiomática, que desarrollará posteriormente en su narrativa, sobre todo, a partir de *Vida de perro*, y que será uno de sus rasgos distintivos. Este libro se abre con una paradoja: “Una cosa creíble es duda sólida”, y todo nos hace pensar que su título es una gran ironía. Nada queda de solidez ni de certezas; sólo dudas o verdades parciales: “En la forma hay una pregunta sin contestación. El contenido, que podría ser el primer gesto, el primer paso hacia la respuesta, no es más que silencio condensado”.

“Todo arde para mí como una llama” comienza un texto, es que “la forma misma tiembla”. Y “la solidez del universo se retira para dar paso a su íntima presencia temblorosa”(9-10). Pero estas expresiones no pertenecen ni a *Estado Sólido* ni a Rafael Courtoisie; han sido forzosamente extraídas y traídas desde el *Tratado de la llama* de José Pedro Díaz<sup>4</sup> a una página de este trabajo. La afinidad léxica y conceptual de estas

---

<sup>3</sup> “Con Rafael Courtoisie. Un libro anfibio”. Entrevista realizada por Luis Bravo al autor en *Zeta*, el mismo año de su publicación, el 11 de octubre de 1990.

<sup>4</sup> Hemos tenido en cuenta a un ciclo de las obras del crítico, ensayista y novelista uruguayo, José Pedro Díaz (1921-2006) que se inicia en 1957 con el *Tratado de la llama* (*La Galatea*, Montevideo, 1957), y se continúa con los *Ejercicios antropológicos* (*La Galatea*, Montevideo, 1960) para retomarse luego con los *Nuevos tratados y otros ejercicios* (*Arca*, Montevideo, 1982). Con estos curiosos textos Díaz inaugura en el panorama de la literatura uruguaya un género literario híbrido en el que se combinan magistralmente el relato, el ensayo y la poesía.

sentencias nos anima a una comparación de los escritos de ambos autores. En este pequeñísimo libro, publicado por el autor en su imprenta particular, se deslizan con toda naturalidad bellísimas reflexiones sobre la llama, verdadera metáfora de lo indefinible, lo proteico, de la nueva forma que el escritor encuentra para relacionarse con el mundo, valiéndose de la memoria y del lenguaje para comunicar el ardor de lo invisible.

Haciendo un salto desde el año 1996 al 2012, o de *Estado sólido* a *Partes de todo*, último libro de Rafael Courtoisie, a medio camino entre la poesía y el ensayo, podrá observarse la incuestionable constatación de la unidad temática y formal de su proyecto escritural. Hacia el final de un poema en prosa titulado “Opuestos” se lee:

*La cosa en sí vuelta palabra: un discurso blando de la materia, un recuerdo del saqueo que sufre la noche absoluta atravesada por la humedad del lenguaje, sometida a la lluvia de luz del logos, frente al diluvio oblicuo o francamente burdo de la razón, bajo las gotas del pensamiento en llamas.*

Reinventando las mismas incertidumbres que en *Estado Sólido*, reaparece en *Partes de todo*, la idéntica falla del lenguaje para apresar “*la cosa en sí*”, el fatal “*pensamiento en llamas*”, que también ardía para José Pedro en aquellas páginas de su *Tratado*.

José Pedro Díaz ya había fusionado de un modo personalísimo el impulso poético y la meditación filosófica, y por medio de peculiares construcciones narrativas, en sus llamados *Ejercicios* o *Tratados*, nos presentaba curiosos textos muy diferentes a sus obras novelescas como *Los fuegos de San Telmo*, por ejemplo. No es raro toparse en estas páginas con disquisiciones semánticas de un verbo o con precisiones etimológicas de algunas palabras, en las que se encuentran significados que han quedado perdidos. Es muy común leer expresiones como “*mucha gente ignora esto*” o “*pocos son los que saben esto*”, “*muy poca gente dice que*” o “*suele decirse*”, contrastando el uso automático de la lengua de la gente común con la sorpresa que se genera cuando se empieza a reparar en ella. El mismo espíritu caprichoso de la lengua hace que una palabra puede tener esa “*curiosa oscilación semántica*”(Nuevos tratados y otros ejercicios:69). Deducciones científicas, precisiones exasperadas, redundancias e incongruencias del lenguaje llenan las páginas de estos breves textos inclasificables. En la sección titulada “Botánica operatoria”

el lenguaje técnico llega a su colmo, y al hablarnos de plantas y de sus nombres científicos nos intercala una buena dosis de narración y poesía.

Tarea importante para una investigación futura sería la de rastrear en estos escritos de José Pedro Díaz un antecedente en el ámbito nacional de algunos aspectos característicos de la escritura de Rafael Courtoisie que venimos trabajando. En esta instancia sólo nos hemos detenido a observar que una diferencia interesante entre los textos comparados de estos autores pueda ser que mientras Díaz, adquiriendo en ocasiones un tono didáctico, se obsesiona con el sentido primigenio de los vocablos y con el devenir de su uso, pisando los terrenos pantanosos de la ciencia y la filosofía, Courtoisie repara más en las relaciones novedosas que genera la combinación de ciertas palabras, pero sobre todo la relación causal que se establece entre frases o sentencias. No tanto la historia del lenguaje y de su uso, sino la presencia del tejido de las palabras que van tramando relaciones insospechadas, al punto de generar nuevos conceptos, tan arbitrarios como irracionales. Es como si la razón fuera sólo una cáscara, una envoltura que sirve lo mismo para proteger que para ocultar. “Cáscaras” se titula uno de los poemas del libro de Courtoisie ; es que la metáfora es oportuna: “*Entre lo duradero y lo efímero se dispone una cáscara cuyos atributos son los de la frontera y el límite*”(9).

En la prosa de *Estado Sólido*, a través de quince composiciones de extensión variada\_ aunque nunca largas <sup>5</sup> , lo connotativo o lo simbólico tienen más peso, dejando atrás lo referencial de ciertos vocablos que se tornan ambiguos. La ambigüedad es generadora, en este caso, de una poesía del lenguaje: no son las cosas las que crean el universo sino que es el propio lenguaje el que lo construye. Dice el propio autor en una entrevista, que *Estado Sólido* es como el mismo libro que *Orden de Cosas*, diez años después, “pero con un tratamiento discursivo diferente; estoy nombrando el mundo de vuelta pero ya resignado a no poder nombrarlo” (Marsiglia, 2002: 91).

La elección del poema en prosa viene a demostrar que forma y contenido son inescindibles y que, en este caso, lo que llamamos *poeticidad* no se persigue por medio del

---

<sup>5</sup> Dice Mario Benedetti: “. . . Su brevedad es a menudo una provocación, pero también un destello. . .”, en el artículo “Rafael Courtoisie. No hay intimidad sin paredes”, en *Babelia*, Madrid, 17 de agosto de 1996:16.

recurso tradicional de la métrica, porque el verso ya no existe; habrá que recurrir a otros medios, más creativos, menos ortodoxos. Si se ha hablado de ésta como una obra culminante de la producción poética de Rafael Courtoisie, que cierra un ciclo y abre otro, es porque en ella se da la transición genérica que posibilitará la incursión en las arenas movedizas de su narrativa, nada sólida ni segura.

Wilfredo Penco prefiere hablar de “*un desarrollo polivalente en el arte de escribir*” de Courtoisie, en lugar de pensar en transiciones entre un género y otro.<sup>6</sup> Sin embargo, con la perspectiva que nos da el tiempo transcurrido desde las apreciaciones de Penco al presente, y conociendo la obra que Rafael Courtoisie ha venido desarrollando hasta el momento, podemos percibir que si bien no se demarca un pasaje decidido desde la poesía a la prosa, sí hay una tendencia a preferir el universo de la narrativa por estos años a partir de *Cambio de estado*, y sobre todo a persistir en la experimentación con el discurso marcadamente ficcional. Recuérdense sus tres novelas bastante cercanas en los años de publicación: *Vida de perro*(1997), *Tajos*(1999) y *Caras extrañas*(2001), en las cuales aun así observaremos\_\_ y es la hipótesis de este trabajo\_ un fuerte ingrediente poético. O piénsese en *Umbría*(1999), compuesto por textos hiperbreves considerados como “*minificciones integradas*” que pueden ser leídas independientemente pero que adquieren total significación en su estructura cerrada (Noguerol, 2004:241-242). Courtoisie ha seguido insistiendo con la novela: *Santo remedio*(2006), *Goma de mascar* (2008), *El ombligo del cielo*(2012), sin relegar por ello a la poesía, que también ha continuado produciendo y publicando.

---

<sup>6</sup> El citado crítico sostiene esta tesis en el prólogo que escribe en 1995 para la publicación de *El mar de la tranquilidad* por *Banda Oriental*. Como fundamento a esta opinión, se refiere a una primera novela del joven escritor cuyo título es *La luz y las hogueras* que nunca fue publicada ya que sus originales se perdieron, pero que llegó a presentarse en un concurso en 1980 recibiendo una primera mención. Por otra parte, argumenta que *El mar interior*, publicado por primera vez en 1990, aparece sólo algunos meses después de *Cambio de estado*, y que por otra parte, algunos de los relatos incluidos en esta publicación ya se habían dado a conocer en diversas publicaciones periódicas. Esto demostraría que “ambos títulos fueron concebidos como proyectos editoriales casi simultáneos o por lo menos estaban concluidos para su publicación en tiempos muy cercanos”(6).

Estas consideraciones evidencian que el autor ha seguido cultivando ambos géneros desde el principio de su proyecto creador. Lo que se intenta demostrar aquí es que en su momento *Cambio de estado* fue un libro de transición, en tanto pasaje de lo que sería poesía en prosa a prosa poética, y luego a novelas con personajes y con el intento deliberado de contar una historia. Pero una historia que sin embargo no logra todavía desprenderse de su arquitectura poética.

## 2.2- *Vida de perro: ¿ensayando la ficción?*

Ese terreno incierto del Courtoisie novelista, que se ha venido ensayando sobre todo desde *Cambio de estado*, y de forma paralela a través de su producción cuentística,<sup>7</sup> puede ser apreciado de modo excepcional en su novela *Vida de perro* (1997). *Novela* según el autor, *novela* según los editores; me atrevería a decir, *desconcierto* según el lector. En este caso, el receptor es defraudado en primera instancia, ya que al comienzo de su lectura no ratifica los elementos que de inmediato esperaba reconocer. Esto se debe fundamentalmente a que el modo de lectura que se ejercita nunca es inocente, es decir que hay ciertos protocolos genéricos que el lector sabe a priori. Por ejemplo, si lo pensamos desde la posición ortodoxa de un lector conservador, se podría argumentar con toda propiedad que no se trata de una novela: ¿cuál es su hilo conductor? Si es una novela, ésta se resiste a organizarse en un argumento; por lo mismo, el saber al que los lectores accedemos no es acumulativo pues se nos cuenta una historia discontinua, que no podemos conocer progresivamente. Por otra parte, ¿cuál es su personaje central? Ya Hugo Achugar, en un artículo sobre este libro, ha señalado esas perplejidades. Según el citado crítico, es sin embargo defendible categorizarla como novela, en tanto “construcción de un universo narrativo autosuficiente sostenido ya por una peripecia central o una serie de peripecias referidas a una persona o conciencia”, y también lo es si la pensamos desde el “espacio escritural donde todo es posible” ( Achugar, 1997:19).

El signo de identidad de esta novela es la libertad, que se ejercita al máximo en esta obra fragmentada donde se cuentan variadas historias, con múltiples personajes, en ambientes y tiempos diversos. A través de una acumulación de fragmentos narrativos, aparentemente desordenados, asistimos a relatos que van trazando la historia de la humanidad por medio de célebres personajes como Jesús, Napoleón, Sócrates, Leonardo Da Vinci, San Agustín, el Che Guevara, Hitler, que han convivido muy cerca del “*animal que más conviene*”(213). Estas vidas se ligan a las historias de sus perros (o de sus perras) y

---

<sup>7</sup> Nos referimos a la trilogía de los mares: *El mar interior*, publicado inicialmente por El lobo caótico (1990) y luego reeditado por Ediciones de la Banda Oriental (1993). Por este sello editorial serán también publicados *El mar rojo* (1991) y *El mar de la tranquilidad* (1995).

adquieren un significado nuevo, conformando una curiosa reescritura de la historia, paródica a veces, otras, cálidamente poética.

En esta novela experimental hablar sobre el perro es un pretexto para reflexionar sobre el hombre. ¿Ensayo o poesía? ¿Reflexión o deleite? En un extremo ejercicio de libertad, poesía, novela y ensayo se aproximan. Lo que se expresa, lo que se cuenta, lo que expone, todo eso y nada de eso. ¿Verdad o ficción? La relatividad de la verdad no es privativa de la narrativa ya que el propio sujeto que enuncia en un texto ensayístico también expone una verdad parcial, teñida de subjetividad.

Se puede entonces argumentar que este texto es una novela así como se pueden encontrar justificaciones para definirlo como un ensayo. De hecho, si el ensayo de por sí es un género híbrido, este texto doblemente lo es. Si es el género literario más libre y más insubordinado, podemos observar que *Vida de perro* parece no someterse a ninguna regla. En definitiva, tratar de encasillar a este texto en un compartimento genérico sea probablemente no más que empobrecerlo. Tal vez sea el lector quien tenga que decidir si está leyendo una novela o un ensayo, quien tenga que aceptar o rechazar el rótulo de novela que aparece en la contratapa del libro<sup>8</sup>. El lector también puede seguir la corriente de incertidumbre que se le propone y mantenerse en un estado de vaivén permanente, ya que estamos ante una textualidad que problematiza el propio concepto de texto, donde mediante una lógica no discursiva, se explora la ambigüedad en el universo de las palabras. Allí entran nuevamente en juego el ensayo y la poesía.

Si nos detenemos en el estudio del texto desde su construcción, en tanto configuración que trama los episodios, advertimos que nos falta la concatenación lógica de los acontecimientos y que nos sobran las ligazones caprichosas de los hechos y personajes, hasta de la propia voz narrativa. Hablándonos del perro se nos habla del hombre, pero

---

<sup>8</sup> Nos remitimos a la consideración de Gerard Genette sobre la relación dialéctica del texto como un fenómeno empírico y del género como una manifestación de la transtextualidad, así es que “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”( Genette, 1982: 13).

también del lenguaje; por momentos es el propio discurso el que teje la trama, es la escritura la que toma la palabra y lo hace desde la búsqueda de sentido.

Seguiremos algunas apreciaciones de Beatriz Sarlo, a propósito del ensayo, entendiéndolo como un género de búsqueda, como “un sistema de desvíos”, que utiliza con frecuencia formas discursivas abiertas (paradoja, ironía, elipsis) como recursos que facilitan la exposición de ideas condensadas, no completamente desplegadas, y que se relacionan de manera problemática con la exposición y la prueba (Sarlo, 2001: 16-19).

Observando la estructura de la obra, en una lectura rápida, se nos suceden textos en apariencia desligados, unos más reflexivos, otros francamente anecdóticos, que simulan una yuxtaposición azarosa de historias y fragmentos poéticos. Cuando esa lectura se hace más atenta y perspicaz, esa sintaxis de los capítulos\_ siguiendo algunas ideas de Sarlo con respecto al género ensayístico\_ “se convierte en una red por la que es posible desplazarse en varias direcciones” ( Idem.: 26). Esa metáfora de la red explica en forma gráfica las relaciones de interdependencia, tanto formal como semántica, que los más diversos fragmentos pueden presentar entre sí. Por medio de *casos* o *exempla* se narran hechos anecdóticos que, sin pretensiones generalizadoras, funcionan como el elemento comparante de un símil, con su cualidad ornamental y, a la vez, válido por sí mismo. Estos últimos podrían funcionar como *cuentos* en apariencia desligados del resto ( pero veremos que sólo *en apariencia*).

Para citar algunos ejemplos, al final del segundo capítulo se asevera: “*Las mujeres no existen. Existen los perros*”, conclusión a la que se llega luego de toda una relación de misteriosa empatía entre los conceptos mujer-hembra-perro. El siguiente capítulo versará sobre la superioridad de los galgos de Napoleón, “*reyes de Francia*” o “*los seres más felices de Europa*”, adorados por su amo y detestados por Josefina. Ellos eran “*más felices que Napoleón*”, porque éste era “*un general sin suerte*”, “*desafortunado en el amor*”. Haciendo un cotejo entre el capítulo II y III, a nivel paradigmático, podríamos observar algunas relaciones en cuanto a cierta mirada misógina: autenticidad de los perros / artificiosidad de las mujeres.

*“Las mujeres se ruborizan. Abren las piernas. Se colocan toallas higiénicas. Disimulan la maduración interior, la voz del cuerpo. El perro huele las lágrimas de sangre femenina, el fruto espiritual de la gónada, la manzana terrible del epitelio.*

*Las mujeres se ponen nerviosas. Consumen analgésicos, usan fragancias potentes, lociones importadas, perfume francés, jabón neutro. Las hojas antisépticas, absorbentes.*

*Pero los perros insisten en oler. Es el instinto”. (II)*

Todo esto concluye en la sentencia: *“Las mujeres no existen. Existen los perros”*, como si esencia y existencia fuesen sinónimos. Durante el capítulo III se trata de ilustrar la infelicidad de Napoleón y su mujer, por un lado, y la superioridad de sus perros, por otro, que se dejan acariciar, luego de la batalla de Waterloo, por los ingleses vencedores. Como al sesgo, también, se hace referencia a la infidelidad palaciega de las *“esposas de los generales”* con sus amantes, que sí terminaban siendo felices, aunque no tanto como los galgos de Bonaparte.

La lectura paradigmática podría seguir intentándose. El siguiente capítulo se inicia y clausura con la misma frase: *“Hijo de perra”*, de modo que esa frase funciona como disparador, y a la vez conclusión, de una serie de disquisiciones lingüísticas y filosóficas sobre el sentido peyorativo del término. Lo que comenzó siendo un insulto deriva en una verdadera exaltación: *“Sí. Hijos de perra. La perra los cuida, los lame. Los alimenta”*(III). El capítulo IV se presenta en un formato de cuento y se titula *“la perra”* ( así, con minúscula) . La perra *“era una ovejera preciosa, oscura”* y el yo-niño-narrador declara quererla tanto como a su madre. Sin embargo su tía no quería a la ovejera, porque le ensuciaba, porque olía la traición, y ella traicionaba (a su marido). Terminó ahogando a los cachorritos que tuvo y matando finalmente a la ovejera.¿A quién se refiere el título? ¿Al pobre animal sacrificado o a la pérfida tía? Ironía por un lado, paradoja por otro: unas veces *“hijo de perra”* es un insulto, otras no; la mujer puede ser una perra y allí la palabra adquiere otros sentidos, lo humano puede transformarse en inhumano, y lo animal termina constituyendo el rasgo identitario más representativo de la condición humana.

Lo cierto es que novela o ensayo, este texto permite ejemplificar perfectamente esa contaminación de discursos y registros que se viene anunciado en la producción de Courtoisie, según exponíamos más arriba, desde *Cambio de estado*. Tal vez por ello *Vida*

*de perro* sea la obra más apropiada del autor para ejemplificar el borramiento de las fronteras genéricas, pero no desde una concepción simplista y negadora del género, sino entendiéndola como una manifestación de la interrelación lingüística que complejiza y enriquece la representación de su universo.

### 2.3- *Tajos*: una novela herida de poesía

En el caso de su siguiente obra, *Tajos* (1999), no caben dudas sobre su etiqueta de novela, por lo menos tenemos un personaje central y el intento de desarrollar parte de su peripecia vital. Estructurada en cuatro secciones: “Huevos de ángel”, “Plegarias”, “Zurcidos” y “Cicatrices”, y desarrollada por medio de un conjunto de fragmentos numerados de extensión irregular que, a su vez, están separados por numerosos blancos, pretende contarnos una historia. Este argumento se dispara cuando un joven que ha perdido a su abuela reacciona tajeando violentamente los objetos encontrados en un supermercado; a partir de allí, se sucederán hechos que marcarán la vida del personaje y su forma de percibir el mundo.

Es verdad muy pocos hechos son narrados en esta *nouvelle*, o tal vez, no muy pocos pero sí desordenados algunos, sugeridos otros y unos cuantos, intrascendentes. Se profundiza en algunos sucesos que han marcado la vida del protagonista, relativizando las acciones y poniendo el acento en la percepción o en la particular mirada del personaje-narrador. Con una notable ausencia de precisiones espacio-temporales, el narrador selecciona, privilegia momentos, que comunica caprichosamente, en un tratamiento subjetivo y discontinuo del tiempo narrativo.

Sería válido, de acuerdo a unos cuantos aspectos que profundizaremos más adelante, denominarla *novela poética*, tanto por la construcción del discurso o la arquitectura del texto, seguidora de ciertas pautas del patrón poético, como por su escritura o su lenguaje, deliberadamente lírico. Como ya se ha visto en esta introducción, el siglo XX ha asistido a la crisis de los llamados géneros literarios que, según Octavio Paz, nos enfrenta a otra crisis, la de la sociedad moderna, y que se ha manifestado en la novela como un regreso al poema: “Desde principios de siglo, la novela tiende a ser poema de nuevo” (Paz, 1967: 229-230). Es que este siglo ha vivido “como fenómeno típico los trasvasamientos, trasfusiones, promiscuidad y confusión de unos géneros literarios con otros. . . ”, “. . . De otra parte, la evolución de la novela, desde los grandes maestros del siglo XIX hasta hoy consiste en un progresivo deshielo de la sustancialidad novelesca, tal como ésta podría ser concebida aún, pese a todo, en Marcel Proust.” (Idem.:255-256).

Esa invasión poética en el terreno estricto de la novela ha sido investigada por varios teóricos de la literatura e incluso por creadores que además han reflexionado sobre la escritura, como Julio Cortázar, cuando se refiere en su artículo *Notas sobre la novela contemporánea* al “nuevo avance del daimón poético cumplido en nuestro siglo”, ya que a partir de las tres primeras décadas del siglo XX “lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético”. Quiere decir que la poesía pasa a darle su forma a la novela, no como música o telón de fondo, sino siendo la razón determinante de esa obra. Si bien, la pureza del lenguaje novelístico es inexistente, hasta el siglo XIX se pudo observar una especie de equilibrio o de acuerdo armonioso entre el modo enunciativo y poético que, a principios del siglo XX, comenzó a romperse a favor de lo poético, con grandes innovadores como Proust y Joyce, por ejemplo. Estos creadores, que ya comienzan a desdibujar al viejo “novelista conciliador”, se entregan al libre juego de las asociaciones y hacen visible un brusco quiebre interno que desacomoda esa alternancia y adecuada dosificación de los usos del lenguaje, a favor de lo poético. Ciertamente se podría argumentar que es injusto desatender la carga poética de algunos de los grandes novelistas del siglo XIX; este aspecto no lo ignora Cortázar, y de hecho menciona a Balzac, Flaubert, Vigny, Meredith, pero asimismo observa que el *aura poética* de sus obras nunca constituía su razón determinante (Cortázar, 1994(1948):147-150). En otro artículo titulado *Situación de la novela* continúa desarrollando sus ideas respecto a esta invasión de lo lírico en lo narrativo, y justifica con algunos argumentos y ejemplos cómo ahora, a partir de estas tres primeras décadas del siglo XX, sobre todo a partir del expresionismo germano y del surrealismo francés, hay una tendencia a pasar a un primer plano la atmósfera irracional de la novela, hecho que actúa como un “golpe de estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca”. De este modo, se provoca una “abolición de fronteras falsas, de categorías retóricas”, porque “ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio” (Idem. 1994(1950): 228-231).

Si seguimos las consideraciones de Jean-Yves Tadié sobre la textualidad poética, observaremos cómo a partir de la segunda década del siglo XX en Europa y Norteamérica, surge un tipo particular de relatos que fundan un género híbrido o marginal, ya anunciado en su oximorónica designación: *relato poético*. Tadié, convencido de que la poética debe trabajar también sobre los límites de los géneros, en las fronteras de la literatura, elige a

este tipo de relatos como un interesante fenómeno de transición entre la narración y la poesía. Al ser un texto que toma prestados del poema sus medios de acción y sus efectos, plantea un conflicto constante entre las funciones referencial y poética del lenguaje, para llamar la atención sobre la forma misma o la textura del mensaje (Tadié, 1994(1978):6-8).<sup>9</sup>

Sin una pretensión de adaptación mecánica de los aportes teóricos de estos investigadores al presente trabajo, se observará hasta qué punto ciertas características de *Tajos* son coincidentes con este tipo de relatos poéticos, aunque también se intentará demostrar que, en algunos aspectos, esta breve novela se aparta del modelo más perfecto de lo que estos críticos consideran como tal. Estas disidencias o desacuerdos con los textos o autores mencionados por ellos, no obedecen a un carácter excepcional de *Tajos* (aunque no por ello deja de tenerlos), sino a la lejanía espacio –temporal con el Corpus estudiado por Tadié,<sup>10</sup> o con el medio siglo que separa la publicación de esta *nouvelle* de las valiosas reflexiones de Cortázar sobre la novela.

Lo cierto es que estamos ante un narrador-poeta que no se ha interesado nunca en delimitar sus fronteras genéricas. “¿*Prefiere escribir poesía o narrativa?*” le preguntó la entrevistadora. “*Me da lo mismo. No las diferencio*”, le respondió él.<sup>11</sup>

Esta declaración nos remite a una interesante observación de Susan Sontag, a propósito de la prosa poética de la escritora rusa Marina Tsvietáieva :

*Uno de los más importantes fenómenos de la literatura del siglo XX ha sido el desarrollo de un tipo particular de prosa: prosa impaciente, ardiente, elíptica, normalmente en primera persona, con el uso frecuente de formas discontinuas o rotas, que está escrita principalmente por poetas (o si no por ellos, por escritores con el patrón de poesía en mente) (Sontag, 1991: 220).*

---

<sup>9</sup> “ *Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.*” (7)

<sup>10</sup> Tadié, por ejemplo, se enfoca en escritores que, a partir del surrealismo, comienzan a deshacer la estructura clásica de la novela decimonónica, a favor de una textura poética. Partiendo de Proust, considera a escritores como André Breton, Jean Cocteau, Jean Girardoux, Julien Gracq, Robert Desnos.

<sup>11</sup> Entrevista realizada a Rafael Courtoisie por Alicia Torres, en *El observador*, Montevideo, 5 de abril de 1998.

Este Courtoisie novelista, que no está interesado ni en conciliar ni en definir los modos enunciativos y poéticos del lenguaje, pero que concibe su obra como una manifestación poética total, sigue escribiendo novelas probablemente porque necesita hablarnos del hombre, inserto en su tiempo, y de sus conflictos, pero desde la revelaciones momentáneas y fugaces que sólo se alcanzan por el camino poético. Trataremos de desmontar los mecanismos de ese *“patrón de poesía en mente”*, analizando específicamente algunos aspectos poéticos de la narrativa del autor.

### 3- La intensidad de la mirada poética en la narrativa de Courtoisie

*Un estruendo: la  
verdad misma  
ha comparecido entre  
los hombres,  
en medio del  
remolino de metáforas.*

Paul Celan, *Cambio de aliento*

Han quedado planteados en la introducción de este trabajo algunos de los rasgos principales del discurso poético, a saber: la organización recurrente o reiterativa por un parte, así como también la autorreflexividad, es decir, el modo de llamar la atención del receptor sobre la propia construcción del texto, sobre sus estrategias lingüísticas. Podríamos seguir agregando elementos, y de hecho eso intentaremos hacer en este trabajo: observar cómo muchos de los rasgos predominantemente poéticos se revelan en las dos primeras novelas de Courtoisie.

Nos referimos en el título de esta parte a la “*intensidad de la mirada poética*” en la obra del narrador que nos ocupa, suponiendo que lo poético surge de una determinada percepción de la realidad, intensificadora, transformadora de la misma. *Mirada* como tradicional sinécdoque de *percepción*, valiéndonos además de la importancia que tienen en la obra de Courtoisie, por su recurrencia, los motivos de la visión y de la ceguera.

Igualmente nos parece una tarea inacabable, que vuelve a retornar con su dificultad, como Sísifo y su roca. Porque, ¿qué podría darnos la medida de la *poeticidad* de un texto más allá de la descripción de sus recursos retórico-elocutivos (figuras y tropos) y de su ordenación estructural (paralelismos e isotopías)? ¿Nos bastaría con decir que la poesía es un discurso que dice sobre sí mismo? Anunciaba Octavio Paz que “el poema no tiene nada que cantar, excepto su propio ser. El poeta canta al canto” (231). Pero, si pensamos en los rasgos pragmáticos, ¿qué rol juega el lector en la recepción de un texto poético? ¿Quién dictamina si esto o aquello es poético: el autor, el editor, el lector, el crítico?

Aunque nuestra tarea de aproximación a la obra literaria exija un método y, por razones didácticas, debemos afincarnos en definiciones y conceptualizaciones, *sentimos*

(más que *pensamos*) que esta aspiración a descubrir los elementos poéticos de un texto siempre nos deja una porción de misterio. Pero como lectores accedemos a ese mundo ya metamorfoseado, entonces intentamos desmontar los mecanismos del texto, detectar los resortes de su maquinaria; igual siempre nos queda alguna pieza que no sabemos volver a colocar en su lugar.

### 3.1 – El lenguaje poético

Una de las discusiones recurrentes de la crítica en torno a la poesía es si existe o no un lenguaje poético con sus cualidades específicas, diferente del lenguaje común o *standard* o si el lenguaje de la poesía es simplemente *lenguaje*, sin adjetivos; si este lenguaje es *desvío* o es sencillamente ruptura. Más allá de esas disquisiciones teóricas, entendemos que es una convención hablar de lenguaje poético, y que por tanto, podemos asignarle a este ciertos caracteres que lo distinguen, más que del lenguaje corriente o coloquial, del lenguaje prosaico, que es la distinción que nos interesa en esta instancia. Claro que cuando utilizamos la expresión de *prosaico* no lo hacemos en un sentido peyorativo\_ herencia romántica mediante\_ sino que lo tomamos en su pura forma literal como *lenguaje de la prosa* (o de la narrativa).

La densidad de la configuración verbal u “opacidad”, que Todorov refiere al texto literario en general, se ha tomado en general como uno de los caracteres más relevantes del lenguaje poético (Todorov, 1970: 234). Esta “opacidad” es generadora de otro aspecto fundamental del discurso poético que es la ambigüedad, “carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía”(Jakobson, 1975[1974]:382). La función poética de la lengua es la productora del principio de literariedad. Si prima la percepción del mensaje como artefacto lingüístico, es porque “al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos” (Idem.: 358). La visibilidad del significante se hace patente, de manera que reparamos no solamente en el significado de las palabras sino también en su sustancia.

Dejando planteados estos conceptos, consideraremos algunos recursos más importantes en las novelas mencionadas de los cuales se vale el lenguaje para producir un efecto poético en el receptor del mensaje.

### 3.1.1 – Las figuras literarias. La densidad metafórica

El rasgo más evidente del lenguaje poético, no cabe duda, es el empleo reiterado de los procedimientos artístico-verbales, tanto las figuras semánticas, también llamadas *tropos* (metáfora y metonimia) como las figuras de pensamiento (antítesis, paradoja, ironía).

Como figura de pensamiento, más recurrente aún que la antítesis o la paradoja en la obra de Courtoisie, es el uso del oxímoron: *Cadáveres exquisitos*\_ tal vez como un tributo a la ortodoxia surrealista\_ se titula un volumen de sus cuentos. En *Vida de perro* se parte de la premisa de que “*los perros son máquinas sentimentales*”(9). Gracias a una conjunción misteriosa, un sustantivo (“*máquina*”) y un adjetivo (“*sentimental*”) que se repelen fuera de su contexto, se reconcilian en este nuevo universo de las palabras, y no solamente se reconcilian sino que además intentan justificarse por medio de una argumentación lógica (o seudológica). El autor de *Vida de perro*, que no comulga con el idealismo platónico, advierte, no sin malicia, que Platón\_ que además despreciaba a los perros\_ no pudo ver “*la carne de la esencia*”(47); sólo veía las pulgas. Platón se quedó con la esencia y no pudo ver lo “esencial”; esa contradicción habilita la apropiada elección de un oxímoron, posibilitando la desconstrucción de la pareja de opuestos cuerpo/alma.

A veces el uso de la paradoja o el oxímoron, incluso de la ironía surgen en un contexto poético, y otras veces lo hacen desde una visión paródica. Es que, en los últimos años, y a partir de *Caras extrañas* (2001), Rafael Courtoisie ha insistido en el recurso del humor a través de la parodia, sobre todo con las novelas *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008), esta última como una reescritura paródica del genérico policial, prototipo en el que han incursionado numerosos narradores latinoamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XX, para dialogar con un género fuertemente estereotipado que ha venido desgastando sus recursos de escritura.

Se podría decir que Rafael Courtoisie acomete a dos frentes su universo narrativo: desde el humor y desde la poesía. No sería extraño si pensamos que humor y poesía coinciden en tanto son modos de escaparse de la dicción neutra, insípida, según piensa Carlos Bousoño. Este crítico estudia una serie de rupturas, entre ellas, la del sistema lógico, cuyo desgarrón debe conducir a uno de los dos caminos: el humor(el chiste, el absurdo) o la poesía. En relación a la comicidad verbal, observa que el chiste nace, en ocasiones, de una sustitución lingüística, al igual que la metáfora. (Bousoño,1976 [1962]: 283-298).

Coincidimos\_ y por ello están expuestas aquí\_ con muchas de sus apreciaciones, aunque no asentimos algunos de los excesos del crítico, en tanto considera que lo cómico no puede compararse con lo sublime y no llegaría al mismo grado de belleza estética que aquél. Creemos que así como la poesía se vale esencialmente de la metáfora y por ese camino nos conecta con una realidad que desconocíamos, también el humor\_ llámese ironía, sarcasmo, burla o parodia\_ es capaz de generar en nosotros la sorpresa, y desautomatizar nuestra visión anestesiada de las cosas y del mundo, provocando, como consecuencia, goce estético. Si no pensáramos de ese modo, entonces podríamos asegurar y aún fundamentar que *La cantante calva* es inferior a *Bodas de sangre*, y que el receptor de un texto perteneciente al teatro del absurdo, en este caso de Eugène Ionesco, experimenta un grado menor de conmoción que aquel que se enfrenta al texto lorquiano, precisamente del tipo del llamado *teatro poético*. Por todo esto, creemos que la visión crítica de la realidad que el lector puede constatar en la narrativa de Rafael Courtoisie, se presenta en sus dos vetas antagónicamente hermanadas\_ para usar un oxímoron acorde con el estilo del autor\_ del humor y la poesía, a veces incluso conviviendo en un mismo texto. Dos modos de mirar la realidad de una manera oblicua, pero ejecutada con el mismo paciente ardor por un artesano del lenguaje.

En definitiva, quien protagoniza el universo literario de Rafael Courtoisie es la palabra. Se ha observado en una expresión sintética y elocuente cómo este artista “trabaja la frase con un buril hiperestésico que combina el preciosismo modernista/ simbolista con la sutileza metafórica del surrealismo” (Achugar, 1994:22). Y entre las figuras literarias quien se ha llevado siempre la corona de reina ha sido la metáfora. Pero este artificio poético funciona en este tipo de textos, que bien podríamos denominar *novelas poéticas*, no como mero adorno retórico\_ según proponían los antiguos\_ sino como elemento central del relato. En este tipo de textualidad, la metáfora se aparece con todo su poder redescriptivo.

*“La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia del discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento” (Ricoeur, 1980: 332).*

Haciendo, pues, primar la formulación metafórica sobre la situación anecdótica, las narraciones que estudiaremos toman prestados al poema sus medios de acción y sus efectos. El título de su novela, *Vida de perro*, puede entenderse como una primera metáfora, ya gastada por el uso del lenguaje coloquial, que aquí sin embargo adquiere un significado nuevo, cambiando la valoración negativa que tradicionalmente tiene. Eso es así si se piensa en el perro, ya que la obra no hace sino enaltecerlo, señalando sus virtudes y su “humanidad”. Todo depende de cómo se interprete y de si se está pensando en la vida del perro o del hombre. El lector de pronto desautomatiza esa fórmula hecha y la deshace generando una lectura ambigua, una mirada nueva.

Esta obra, que ha sido catalogada por medio de diversas etiquetas: novela temática, ensayo sobre el perro, poesía reflexiva, se activa a partir de una sentencia. “*Los perros son máquinas sentimentales*”, dice el leitmotiv del libro, que reaparece como una definición o una hipótesis, como si toda la obra fuese una demostración de esa aseveración inicial que cada tanto es necesario recordar. Sobre las cuatro patas de esta metáfora básica, la obra se expande en varias direcciones hacia el desarrollo de esa idea – imagen. ¿Por qué otro medio si no el de la poesía es posible verificar una premisa tan descabellada, casi oximorónica? ¿Cómo convencer al lector de que “*los perros son máquinas biológicas capaces de detectar una mentira a distancia*”? Es que ellos

*“Ven en la oscuridad mediante las papilas del hocico. Advierten el olor corporal sin una duda, ven el olor del miedo y el olor de la alegría en el aire. Los perros vislumbran la tristeza con la piel de la nariz, huelen el amor preciso del cuerpo humano”*(12).

Ver el olor, como una sinestesia elemental, subraya la unidad profunda de los datos de la sensibilidad, según pretendía Charles Baudelaire, sólo que ahora no es la sensibilidad humana la aludida, sino la de los perros. La alegría y el miedo son percibidas por medio de los sentidos, demostrando la correspondencia de sensaciones y sentimientos. Incluso aquí este verbo adquiere su tradicional sentido figurado: *ver* es conocer. Los perros pueden detectar una mentira porque detrás de ella debe esconderse un olor (como también detrás de la traición y la ignorancia).

En *Vida de perro* los olores adquieren relevancia, pues son la vía fundamental del conocimiento canino. Pero también el ser humano, en su animalidad elemental, se permite conocer a través del olor. De todos los sentidos, probablemente el olfato sea el que más nos acerca a nuestra naturaleza instintiva; a su vez, es el que nos despierta los recuerdos más remotos, las emociones más primarias: los olores de nuestra infancia son inconfundibles. La intuición, por ejemplo, ha sido vulgarmente metaforizada en la expresión “tener olfato”. En el relato “Historia policial” (*El mar rojo*), la madre de Mister Moden era una mujer con “olfato” y por esa razón la policía la contrataba periódicamente “para que actuara de examinadora en la graduación del plantel de perros rastreadores” (13). En una oportunidad, al perseguir a un criminal y hacerle un pequeño corte en la mejilla, pudo oler todo su miedo. Entonces, sinestesia mediante, “olió la textura rancia del cabello del muchacho” que fue, y así la madre de Mister Moden pudo reconstruir su terrible historia pasada a través de los olores: la primera vez que mató y cómo sintió “un olor rojizo en el cuerpo” de su víctima (14), los olores de su más remota infancia, “el olor del agua con azúcar” (15) y muchos olores más, hasta que por sus narinas dilatadas pudo percibir que el sujeto moriría.

Metáforas gastadas que adquieren de pronto un sentido literal, o metáforas novedosas, que sorprenden por su osadía. Podrá decirse que ya no es una novedad para nosotros, lectores del siglo XXI, que lo poético emerja de lo abyecto, incluso del asco. Mencionábamos a Baudelaire como el creador de la teoría de las correspondencias, y es oportuno ahora recordarlo como el primer poeta de la Modernidad y como uno de los pioneros en hurgar en los motivos desagradables, en los personajes marginados y en la naturaleza artificial y contaminada de la ciudad. Su tan vituperada “estética de lo feo” nos enseñó que de lo bajo y miserable también puede nacer la poesía: “*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme. O Beauté? . . .*”<sup>12</sup> Entonces, ya no es novedad, y sin embargo, nos seguimos sorprendiendo que imágenes como las que siguen, despierten en nosotros placer estético. Nos dice Courtoisie, hablándonos del perro y de la tenia *echinococcus* que habita en su intestino:

---

<sup>12</sup> “¿Vienes del hondo cielo o sales del abismo, /Belleza ? . . .” (“Himno a la Belleza” de *Las Flores del Mal* [1857] ; traducción de Edmundo Gómez Mango)

*“La tenia es una flor en la mierda tibia del can, su largo tallo de nematelminto en el tubo digestivo. Los perros, como pájaros ineptos, terrestres, transportan de un lado a otro el polen de la hidatidosis. Trasmiten la semilla del mal al hombre y lo matan al lamerlo. Los perros son asesinos pasionales, locos de amor, contaminados de muerte”* (70).

O cuando nos cuenta en el relato que se titula “el juego de la yunta” (así, con minúscula) que este divertimento consistía en atar dos perros por la cola o por una de las patas y esperar a que se destrozaran:

*“. . . Uno a otro se olían, se sacaban el agua de la baba y los colgajos de carne se dormían solos, se olvidaban de doler en la pelea, retazos en los que el otro demoraba. Eran gallos con dientes”* (72).

La visión o la mirada del poeta es quien descubre el halo de belleza que el acto o el objeto naturalmente no tienen. Quien intente parafrasear esas metáforas o comparaciones, se quedará con algo muy burdo o grosero; esta es una de las razones por las cuales la metáfora puede ser definida como un artificio poético: por no ser parafraseable (Eco, 1992: 177).

Pero los perros también aparecen asociados al silencio. Este le provoca al hablante una serie de asociaciones con las palabras:

*“Las palabras no tienen semilla. ¿Para qué sirve el tiempo? ¿Para qué sirve el lenguaje?*

*Los perros no tienen palabras, no tienen lenguaje, son hijos del tiempo.*

*Los perros cantan”*(67).

Constituyen una “parodia del silencio” porque en realidad ellos vienen a ser “la palabra perdida del paraíso, la palabra muda que abre todas las puertas. Una palabra sin sonido”(163).

En la búsqueda utópica de un lenguaje que realmente comunique, que sea una llave para abrir las puertas del conocimiento, el ser humano comparece como un espectador. Hay una pureza que aún conservan estos animales y que el hombre ha perdido, quedándose con el sonido de las palabras, con su superficie.

La reflexión sobre el lenguaje es una constante en la obra de Courtoisie y vuelve a aparecer con mayor hondura en “Indios y cortaplumas”, tercera sección del libro *Tajos*. En el bellissimo texto “Palabras en nahualt”, a través del vocabulario de los indios, se da una indagación sobre el lenguaje: las palabras se piensan a sí mismas y adquieren sustancia. “*Izcáyotl*” significa “*blancura*”, “*izcáyotl*” es una idea y una hermosa palabra, es “*una palabra blanca*”(177). En comunión con la naturaleza, las palabras significan más y el silencio también tiene su poder, porque es otro tipo de lenguaje.

En su afán por definir, el poeta recurre casi siempre a la metáfora, y entonces por sustitución, por traslación, por yuxtaposición, los perros se asocian a las frutas o a otros animales:

*“Los perros son frutas que sienten: manzanas de la eternidad, naranjas excéntricas, uvas de raza manchada. Ciruelas con dientes”*(127).

Ahora nos preguntamos qué relaciones de identidad podrían establecerse entre los dos términos de esas metáforas, tan subjetivas, tan personales. Evidentemente no es el color, no es la forma y mucho menos el sabor de esas frutas lo que guarda una relación con los perros. Tal vez miradas así en su conjunto, la asociación pueda establecerse en el sema *variedad*, tanto de razas como de frutas. En todo caso, es esta una interpretación tan caprichosa como la producción de esas imágenes. Para su justificación podríamos acudir nuevamente a un concepto de Eco, por él llamado efecto de magnificación y narcotización. En algunas metáforas más complejas, dado el contexto, se eligen algunos rasgos pertinentes mientras otras propiedades son suprimidas o narcotizadas (Idem.:167). Aunque no es éste el caso de metáforas complejas, sí lo es de metáforas arbitrarias, aparentemente absurdas. El intérprete de estas imágenes debe inferir aspectos de la identidad entre esos dos elementos en los que antes no había reparado y esas observaciones le generan fundamentalmente

sorpresa. Curiosamente, en otro texto como “Cáscaras” (*Estado Sólido*) aparece la asociación entre animal y fruta:

“ . . . la cáscara que hace del caracol una fruta de lentitud perfecta . . . ” ( 9)

Y nuevamente en el pequeño texto titulado “El caracol”, el número cuatro de los diez “Cuentos chinos”( *Cadáveres exquisitos*), se lee:

*“El caracol es una fruta que va a morir. Y sin embargo se mueve.  
Es una fruta animal, un molusco, una enseñanza”.*

Luego el hablante llega a la conclusión de que “*Es difícil explicar un caracol*”, y por ello recurre, experimentando con el lenguaje, a crear nuevas fórmulas que puedan comunicar lo indecible. ¿Cómo decir que el caracol, a pesar de lo que se cree, es rápido? En este caso, como veíamos más arriba, la solución aparece de la mano del oxímoron: si su caparazón es “*viento sólido*”, él es “*la serenidad del relámpago*”(126-127). Comprender la insistencia de estos dos símbolos, el caracol y las frutas, en la poesía de Courtoisie puede significar un aporte valioso para la comprensión de la cosmovisión del escritor, pero con el objetivo de no desviarnos de nuestro tema central, volveremos a ellos en la última parte de este trabajo.

En la parte final de *Vida de perro* nos espera un largo catálogo de animales que surge de un aseveración tan cierta como absurda: “*No es lo mismo un cerdo que un perro*”. El gallo, el gato, el canario (“*vaca implume con dos patas, salvo que exhibe plumas*”), la rata, ninguno de ellos se compara a la estirpe del perro. ¿Y por, qué debería hablarnos de una lombriz? Vale la pena citar todo el párrafo:

*“ La minucia de la lombriz estremece. Está en todas partes bajo tierra. Sin ella, las galerías subterráneas resultarían absolutas, los muertos no tendrían visitantes. La lombriz es la vida después de la vida. Es la posibilidad de comunicación con el lado de abajo. Es un más allá cilíndrico. Consume piedritas y tierra porque es ciega. La lombriz es anélido,*

*palabra esdrújula que proviene de una taxonomía, arbitraria como todas, y ciñe el cuello extenso, el largo cuello temporal de la lombriz y otros seres anillados.*

*La palabra anélido es un cepto verbal que impide el tiempo. La lombriz es eterna”(213).*

Si las taxonomías científicas son arbitrarias porqué no habría de serlo el lenguaje poético, qué clase de lógica podría impedirle al poeta decir que “*anélido es un cepto verbal que impide el tiempo*”. Mediante una larga digresión, el delirante bestiario llega a su máxima intensidad poética, para desembocar en una concisa e infundada conclusión final:

*“Pero el animal que más conviene, ladra”(213).*

*Tajos*, a diferencia de *Vida de perro*, 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”. De estos tres libros, se tomará como eje a la nouvelle “Tajos”, que de ahora en adelante, a los efectos de este trabajo, escribiremos en cursiva, considerándola como una obra independiente.

Se ha visto, en la segunda parte de este trabajo, que la historia de esta novela corta se centra en un personaje adolescente marginal, cruel y tierno, que reacciona con violencia frente al mundo que lo rodea luego de perder a su abuela.

En *Tajos* continuamente se pasa de lo denotativo a lo connotativo, y viceversa. El joven, que ha sido herido por la muerte de un ser querido (metafóricamente), necesita herir todo lo que encuentra en su camino (literalmente). Ciertas palabras que se volverán recurrentes en esta historia se anuncian ya desde los paratextos; el autor se vale de dos epígrafes para inducir nuestra lectura hacia el lugar del dolor. La canción-poesía, la herida de amor y los cuchillos:

*Una canción es una herida de amor  
que nos abrieron las cosas.*

GABRIELA MISTRAL  
(CHILE, 1889-1957)

***La poesía es la única***  
*compañera*  
*acostúmbrate a sus cuchillos*  
*que es la única.*

RAÚL GÓMEZ JATTIN  
(COLOMBIA, 1945-1997)

También el título es una metáfora, desde el punto de vista temático (Raúl y su navaja) y además retórico ( novela fragmentada, novela *tajeada*). Luego, vale reparar en los intertítulos (tres de ellos, sustantivos sin artículos, igual que el título). En las cuatro partes, éstos nos señalan el trazado doloroso de una vida. “Huevos de ángel” encierra un deseo de renacer, una ambición de inmortalidad, entre tanta muerte. La última frase de la primera parte es “*Ojalá no me caiga*”(39), y esas palabras finales se ligan al siguiente título: “Plegarias”, representando así la necesidad de salvación del protagonista, a través de los rezos a su abuela. “Zurcidos”, por medio de la reflexión que despierta el costurero de la abuela, es un intento de unir los tajos, de curar las heridas. Pero las “Cicatrices” son inevitables. Sólo esto nos alcanzaría para dibujar un trayecto narrativo, pero también para ilustrar un cuadro poético.

El inicio de esta aventura se presenta mediante un exceso figurativo que encontramos con frecuencia en *Tajos*: cuando Raúl entra al supermercado y comienza a tajar todo lo que encuentra en su camino, nos dice:

*“En el supermercado todo sangraba. Había pinchado las botellas de plástico de los refrescos. La cocacola 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) .*

La sangre y la muerte han alcanzado a los objetos de consumo, mientras que la cesárea es inútil: allí nada nacerá, todo será destruido. La sed, motivo recurrente en la

literatura de Courtoisie, tiene que ver con la búsqueda y con la desesperación: el líquido de la vida ha sido vaciado.

Las frases se van amplificando y profundizando en su densidad poética, desde su sentido literal a un lenguaje más connotativo, provocando asociaciones que tienen que ver con la vida y la muerte, idea que ronda este texto:

*“ . . . ¿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).*

La alienación del personaje queda evidenciada en la sustitución permanente de las personas por cosas; el joven está cosificado por el mundo comercial del supermercado. Botellas o vegetales pertenecen de igual modo a un universo de mercancías; todo debe ser herido, pero para ello es necesario atribuirle vida. Las manzanas tienen cuerpo, las calabazas, cabeza, los cepillos presentan vello pubiano y las escobas cabellera:

*“ . . . Los palos de escoba colgaban de un estante en una hilera incommensurable. Parecían pelos de un ogro invertido. . .”(14).*

Las personificaciones no enaltecen ahora estos “objetos”, los degradan. Por esa razón todo debe ser mutilado; tal vez porque *ser persona* constituye un atributo indeseable para él:

*“ . . . La realidad estaba ensangrentada. La salsa de tomate parece humana. . .”*

*“ . . . Las zanahorias parecían dedos dispersos fuera del atado. . .”(17-18).*

El personaje, indefenso, se enfrenta al mundo apelando a su masculinidad:

*“ Pero un hombre sin navaja no es un hombre. Ya no tiene alegría. La navaja es total”(20).*

Con su navaja (un actante, un símbolo), recorre las calles, reconoce el mundo. Su virilidad lo defiende, lo compensa de la ausencia del mundo femenino (el costurero de la abuela), lo afirma en su hombría. Repárese en la enálage:

*“Había dejado una navaja erecta, clavada en la pulpa de una manzana”* (20), (el subrayado es mío).

La manzana reaparece, siempre ligada a lo femenino, primero en relación a su abuela, y luego a Verónica, una mujer con la que tendrá una relación (más sexual que amorosa) en la tercera parte de la novela. En esa oportunidad, el legendario fruto, símbolo del antiguo pecado, era una manzana roja como las uñas de la joven, que lucía muy fresca y deseable. Ahora las manzanas de la abuela se pudren sobre la mesa, dan asco. En una gradación metafórica se sugiere el proceso de descomposición que remite al de un cuerpo ausente: *“estrellas purulentas”, “momias frutales”, “culos marchitos”*(33).

Los objetos de la casa, depositarios de los recuerdos, cuando no refieren a la muerte, lo hacen a la no-vida o a la vida artificial. En la segunda parte, “Plegarias”, Raúl encuentra un jarrón:

*“ . . . el jarrón verde donde mi abuela enterraba las flores de plástico . . . ”*  
(55), (el subrayado es mío).

Estas flores\_ que no son naturales\_ ni siquiera pueden marchitarse, son una burda copia de la vida; el verbo “enterrar”, entre tanta alusión a la muerte, adquiere otras connotaciones.

En “Zurcidos” el joven se encuentra con un preciado objeto, también femenino, en tanto continente, como el jarrón. Es necesario restaurar las heridas: eros y tánatos. La metáfora del hilo, también simbólica, es la que le da sentido a todo el relato. En el fragmento inicial de esta tercera parte, el narrador personaje expresa:

*“El costurero abandonado de la abuela muerta yace intacto, como un sarcófago de mimbre trenzado, solitario, en un rincón de la casa”*(63).

Si observamos con detalle este enunciado veremos que aparecen asociados los conceptos de muerte, abandono y soledad en forma progresiva, desplazando sobre este objeto simbólico la angustia del joven que es capaz de reunir en su mente y en su corazón sensaciones tan dispares como la calidez hogareña de ese objeto de mimbre y la frialdad contundente de un sarcófago. Ese abandono y el mimbre, inmediatamente provocan asociaciones con una cuna (esas cunas que reciben el nombre de *moisés*):

*“Como una cuna, como un moisés bíblico sin Biblia, sin Moisés, con el esqueleto de Moisés recién nacido, seco, muerto hace años, desaparecido, disuelto en el agua de las palabras”*(63).

La muerte parece enredarse con la vida en el costurero de la abuela; la muerte parece coexistir desde el fondo de los tiempos, sin esperanza, sin palabras creadoras. Pero hay una necesidad de “salvar”, de “rescatar” ese costurero: allí encuentra tijeras, agujas de coser, hilos, dedales. Si consideramos el simbolismo del hilo como la conexión esencial y a la acción de hilar como una equivalencia de crear y mantener la vida, entonces su abuela era la gran hilandera; sus puntadas tenían un sentido. Ahora no; son “*puntadas sin nudo*” (se altera la expresión coloquial “puntada sin hilo”), son “*hilvanes que no sujetan nada*”(64). La trama de la vida ha perdido consistencia.

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

*“Ojos de las agujas, órbitas metálicas, anillos sin dedos de tijeras cerradas. Dedales de metal que parecen vasos de vino ausente para enanos muertos”*(64).

¿Por qué “muertos”? Si los enanos estuvieran muertos no podrían tomar ese vino. Pero, claro, éste es un “vino ausente”. Dice Eco que los intentos de aplicar a la metáfora una lógica formal de los valores de verdad no explican su mecanismo semiótico, es decir que la identidad no debe buscarse entre los referentes sino entre los contenidos de las expresiones (Idem.: 163) Hasta el momento en que asociamos dedal con vaso de enano, la

metáfora resulta bastante lógica, pero luego se complejiza con esos dos adjetivos, que comparten un mismo sema: la pérdida.

La relación objeto-cuerpo se da desde la fragmentación, desde la mutilación; nunca es el cuerpo, nunca la unidad; son siempre las partes de un todo ausente. El concepto de persona se ha diseminado, ha empequeñecido: primero las partes aisladas del cuerpo, luego los enanos, y por último, la muerte. La última imagen, de filiación surrealista, nos llega como una evocación de algo que no comprendemos racionalmente pero que compromete nuestra emoción.

Hay incluso otras imágenes más complejas en las que resulta necesario eliminar muchos de sus rasgos componentes para que se torne posible su asimilación con otra cosa. Citaremos un ejemplo en este tercer momento cuando Raúl come un muslo de pollo:

*“ Siento cosquillas y piedras*

*Cosquillas en la mano que empuña el cuchillo. Piedras en el aire.*

*Risas al cortar, piedras cuando trago.*

*Carcajadas sin plumas. Hostias de papa hirviente.*

*Risas y piedras.*

*Huesos y estrellas. Estrellas y huesos pelados. Huesos de pollo sin carne roídos.*

*Estrellas apagadas.*

*Almas de papa”(71).*

En ciertos momentos, como vemos, la prosa se acerca al verso, además de que el impulso lírico le gana a la narración. La metáfora sale de la oración y a veces abarca varios párrafos. Incluso nos encontramos con metáforas generativas de texto, ya que éstas se prolongan y se reutilizan en la frase siguiente. Al final de la sección, la puntada, el hilo, los hilvanes se transforman en palabras, la bufanda abrigada de la abuela en la deseada *“historia larga y tersa”(65)*. Las frases son pequeñas células que generan texto y se prolongan, como esa bufanda, y como esa historia, para componer una narración poética.

En la última parte, “Cicatrices”, el protagonista relata el tramo final de su vida literaria: entra en la escuela de sastrería para aprender *“el valor de las telas, la exactitud de los cortes, el impulso regulador de las puntadas”(87)*. Como veremos más adelante, la

metáfora no solamente se utiliza a nivel del lenguaje, sino que va más allá, en este caso invadiendo la propia trayectoria del héroe( antihéroe), que simbólicamente, como una tarea de compensación, recurre al aprendizaje de la costura. Pero le cuesta recuperar la trama lastimada de su propia vida. Dice “*empuño la aguja*”(87), como si ésta fuese un arma, a su maestro le llama “*asesino de telas*”, “*criminal confeso*”(91), las tijeras le parecen vivas. Todo es una metáfora, hasta la primera hoja de *La Metamorfosis* que merece ser clavada con un cuchillo para matar a la “*cucaracha apestosa*” y perforarle “*el hígado literario. La metáfora*”(111).

### 3.1.2- La sonoridad y el ritmo

Bien sabía E. A. Poe, cuando proyectó su célebre poema, que el estribillo de “El cuervo” iba a ser la clave tan buscada para lograr el efecto artístico adecuado al tono y al asunto de su composición. En un poema narrativo como éste, según el autor relatará en “La filosofía de la composición”, surgiría primero la famosa expresión “Nevermore” antes que el argumento e incluso que la criatura capaz de repetir incansablemente la sugestiva frase. Ya había comprendido que la sensación de identidad y de monotonía, tanto en el sonido como en el significado, provocaba el tan esperado deleite en el lector. Decía Borges que Poe, aunque con mejores logros en la prosa que en el verso, bien se podría llamar igualmente “el hombre del sonsonete”, refiriéndose al uso acostumbrado del estribillo.<sup>13</sup> Un poema como “El cuervo”, que expresaba la melancolía de un hombre enamorado por la pérdida irreparable de su amada, fue ideado por Poe con la estructura de un cuento, como si la emoción que intentaba transmitir le naciera mejor indirectamente a través del filtro de una historia ficticia con personajes, un escenario adecuado y suficiente diálogo, o como si su lirismo naciera con mayor comodidad, no en la expresión directa de su subjetividad sino por medio de las premeditadas estrategias de su genio narrador.

Hay poetas, por el contrario, que cuando quieren escribir narraciones lo hacen desde una percepción lírica, y no solamente afirmamos esto por la evidencia de una cualidad estilística llamada generalmente *prosa poética*, sino además por una deliberada concepción global del texto entendido un *todo* poético. Como ya se citó en la segunda parte, y aplicando otra vez una expresión de Susan Sontag, con Rafael Courtoisie estamos ante uno de esos escritores con el “*patrón de poesía en mente*” (Idem.) Y en esa mirada abarcadora del texto como un objeto poético, el ritmo juega un papel determinante; el ritmo de las palabras, de las frases, de los fragmentos. A veces nos encontramos en su obra narrativa con sintagmas especialmente musicales que parecen contruidos con la medida de los versos; otras veces es la repetición de palabras o frases la que provoca esa armonía acústica que nos hace prever la expresión que sabemos ya va a venir, como si fuera un conjuro, como si fuera un poema.

---

<sup>13</sup> Opiniones vertidas por Jorge Luis Borges en una Conferencia titulada “El cuento policial”, dictada en la Universidad de Belgrano el 16 de junio de 1978.

Los formalistas rusos señalaron dos funciones en el ritmo: la primera de tipo simbólico, al explicar la expresividad del ritmo en relación con el contenido semántico del poema; la segunda de tipo constructivista, al ver en éste un factor constructivo, desde el punto de vista de su función desautomatizadora y conformadora de la especificidad del lenguaje poético.

El ritmo, que no es esencial en la prosa, surge en la poesía con un efecto de liberación: el lenguaje de la poesía genera en nosotros asociaciones insólitas, favoreciendo nuestra irracionalidad y alejándonos por un momento del lenguaje práctico de la vida corriente. Por ello Octavio Paz\_ que también se refiere a la novela contemporánea\_ cree en el carácter artificial de la prosa que queda demostrado cada vez que el prosista se deja seducir por la corriente rítmica del lenguaje y por el fluir del idioma, violando las leyes del pensamiento racional para penetrar en la fascinación de las correspondencias y las analogías(Paz, 1967: 68-69). El prosista, por tanto, sufre más de esa tensión ya que en el poema la lucha queda resuelta con el triunfo de la imagen *“que abraza los contrarios sin aniquilarlos. El concepto, en cambio, tiene que forcejear entre dos fuerzas enemigas”* (Idem.: 90). Sin embargo, en este tipo de novelas poéticas no existe esa lucha, ya que el prosista se deja seducir por el poeta en un juego de conciliación donde ninguno desea imponerse.

Un prosista neto se resistiría a repetir obsesivamente el sustantivo *perro*, sobre todo cuando éste quedara sobreentendido en el mismo enunciado o párrafo. En esta especie de *Tratado sobre el perro*, esa palabra\_ aunque usada en diferentes posiciones gramaticales y con distinto género y número\_ reaparece con una frecuencia que termina siendo previsible para el lector, como el retorno del verso, que siempre vuelve. Los ejemplos serían excesivos si no seleccionáramos algunos:

*“Al principio de la Historia no había perros. La humanidad conquistó a los perros antes de descubrir la rueda y el fuego . . . La humanidad encontró a los perros antes de trazar el dibujo de las distintas banderas. . . ”* (9).

*“En el suelo de las cavernas de Altamirano los científicos encontraron huesos de perro, dientes de perro, restos antiguos de perro paleolítico. . . ”* (9).

*“Durante la última cena había un perro a los pies de Dios, el mismo perro que lamió un instante antes los pies de Judas . . . el mismo perro que al otro día siguió el*

*cortejo del oprobioso carnaval del sacrificio. . . el mismo perro que siguió de cerca de Pedro en su predicación, días después. El mismo perro que ladró de horror mientras el gallo cantaba tres veces y Pedro negaba.*

*El mismo perro” (11).*

*“Leonardo da Vinci tenía una perra que se llamaba Gioconda.*

*La perra movía la cola:*

*\_ ¡Gioconda!*

*Movía la cola.*

*Era una perra gris.*

*Un día la perra se escapó.*

*El tiempo en que no estuvo la perra Leonardo se angustió. . .” (129).*

*(el subrayado es mío).*

Si cotejamos los fragmentos más ensayísticos con los otros predominantemente narrativos\_ donde realmente se narra un cuento\_ , veremos que es en los primeros donde se privilegia el juego rítmico, de modo que los elementos poéticos\_ la musicalidad, entre ellos\_ quedan suspendidos en los cuentos, para retomarse luego en los fragmentos de tono más reflexivo, donde se generalizan ciertos caracteres pretendidamente históricos y/o científicos sobre los perros.

En el caso de los *cuentos de Vida de perro*, se relatan allí historias ficticias, con personajes también ficticios (no históricos), con un narrador, en la mayoría de los casos, protagonista de su historia. Estos relatos mantienen la estructura del cuento clásico, y por cierto que no es en ellos donde se observan los elementos señalados. Sin embargo, cuando se describen elementos propios de la conducta canina o de su significado para la humanidad, o cuando se los imagina en tal o cual circunstancia histórica, acompañando a un prestigioso personaje, se lo hace con un afán no de particularizar a un perro, sino de universalizarlos, destacando su valor inestimable para la vida del hombre. En estos momentos es cuando surge lo poético, no del sentimentalismo; casi siempre, en el corpus

que estamos estudiando, la escritura de Rafael Courtoisie es de un lirismo reflexivo. Aquí poesía y ensayo van de la mano.

Dice Jean Cohen que la repetición es un “*tropo de intensidad*”, ya que en prosa la repetición es igual, mientras que en poesía, es igual y a la vez diferente. La redundancia no informa sino que expresa (Cohen,1982: 209-210). No nos trata de tontos a los lectores Courtoisie cuando insiste sobre un mismo término, sino que asegura su acrecentamiento, su intensidad. En el ejemplo en el que se repite varias veces “*el mismo perro*”, se va creando una gradación en el ánimo del lector, y esa expresión sirve para ir enlazando, por medio de una enumeración ordenada, una historia con otra, desde la última cena hasta la ejecución del Hijo de Dios. “*El mismo perro*”, con esta frase termina el fragmento, pero ésta no es igual que la primera, aunque lo parezca. Esta última expresión resulta ser la triste constatación de una doble traición, tan igual y diferente: la de Judas y la de Pedro, dos caras de una misma moneda; uno tan estigmatizado, y otro comprendido y luego ensalzado por la Iglesia. Pero el animal que estaba allí era “*el mismo perro*”, el único que al parecer, siempre estuvo al lado de Dios.

Mediante equivalencias rítmicas se van generando variantes semánticas, y ahora estamos analizando el paralelismo sintáctico así como la anáfora o la simple repetición porque pretendemos profundizar en los elementos que a nivel sintáctico y fonológico van a construir el ritmo en estos textos, pero más adelante nos referiremos al paralelismo de fragmentos, estructuras, situaciones y personajes para ampliar nuestra visión hacia la construcción de la obra en su totalidad.

En *Tajos* varios fragmentos se estructuran por medio del paralelismo sintáctico. Hacia el final de la *nouvelle*, se repiten enunciados que funcionan como estribillos y sirven para organizar el fragmento. Por ejemplo: “*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). En estos ejemplos las frases sólo se repiten dos veces, e incluso en el primero se lo hace al principio y al final del fragmento, para abrir y cerrar la narración de ese momento. Sin embargo, llegando más al final del relato, encontramos menos información y más repetición, como en la delirante intrusión intertextual que citamos:

*“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).*

Lo mismo puede contarse varias veces. En un fragmento se puede retornar sobre una idea y volver a plantearla con algún cambio poco significativo, como cuando Raúl había vuelto dispuesto a enmendarse a la Escuela Industrial, después de haber herido a su compañero Domínguez con la tijera. Se puede repetir hasta el cansancio, en una especie de delirio metafórico el modo cómo después de pasado un tiempo va a llegar ese lunes fatídico. Se puede reiterar que ese día era un lunes de octubre. Y en esas variaciones sobre lo mismo, donde se insiste en construcciones sintácticas parecidas, que rondan sobre las frases “Cuando volví. . .” o “Llegó un lunes como llega. . .” o “Como un caracol. . .” o “Domínguez”, se puede terminar con una frase contundente, lisa y llanamente narrativa: “Me clavó una aguja en el ojo derecho”(98-100) ¿Tanto rodeo para decir eso? podría pensar un lector impaciente. El ritmo, que actúa reiterando pautas, combinando, en este caso, sintagmas, es un componente fundamental de la poesía. Si el lenguaje poético es

esencialmente recurrente, la permanencia de la forma del mensaje se encuentra asegurada e intensificada, en este caso, por el paralelismo.

Claro que además del paralelismo sintáctico, el otro recurso insistente es la anáfora o la simple repetición, incluso a veces en oraciones muy cortas, dando al párrafo una apariencia estrófica:

*“Rezo plegarias. Plegarias.*

*Más plegarias. Las que abuela me enseñó.*

*Dulces plegarias.*

*Rezo. Pido.*

*Pido por abuela” (61).*

Las oraciones unimembres, a veces incluso separadas por el punto y aparte, son una constante del estilo narrativo de Courtoisie. La habilidad del maestro de sastrería con la tijera, se trasmite mediante una acumulación de verbos que marcan un ritmo acelerado y a la vez tajante, como los mismos cortes del maestro, acentuando la destreza de sus manos e ilustrando el movimiento del corte:

*“Avanza.*

*Se detiene.*

*Sigue.*

*Corta”.*

.....

*“Taja. Rasga. Pela”*

.....

*“Clava. Taja. Sesga. Avanza”(91-92).*

Pero proyectar la equivalencia no quiere decir repetir sólo miembros iguales, sino también miembros opuestos. La equivalencia se rige por la similitud y la desigualdad, por la sinonimia y la antinomia (Pozuelo Yvancos, 2009: 44). En el fragmento XIX de *Vida de*

*perro*, el hablante, a modo de un caprichoso filólogo, comienza su divagación filosófica acerca de los dos términos con los cuales se conoce el aludido animal:

*“La palabra “can” es de origen latino y de raíz probablemente etrusca. Dicen que la palabra “perro” es de origen extraño, no se sabe de dónde viene.*

*La palabra perro puede ser vasca. En todo caso es antigua, vieja como el tiempo. Si es vasca no lo sé” (83).*

La oposición comienza a trabajarse desde la historia de la palabra, y ahí notamos que una de ellas de origen culto y la otra, tal vez, no tanto. El fragmento siguiente comenzará con una doble aseveración que confirma esta idea, partiendo de una primera frase que se toma del repertorio popular y que aquí adquiere otro sentido (los dos sentidos de la palabra “bárbaro”) :

*“Los perros son bárbaros. Los canes son hijos de la civilización occidental y cristiana” (85).*

La antinomia no sólo se aprecia a ese nivel, sino sobre todo al hecho de que al primero de los términos el hablante se refiere con un lenguaje pretendidamente científico, en tanto afirma con seguridad lo que sabe, mientras que al mencionar el segundo término lo hace con la franqueza desinteresada de un “no sé” o “puede ser”.

El paralelismo continúa, pero ahora, atendiendo al sonido de esas dos palabras distintas que designan a una misma cosa:

*“Perro suena fuerte. Un ladrido.*

*Perro.*

*“Can” es más suave, doméstica, dócil.*

*“Perro” más áspera y dura.*

*“Can”, serenamente blanda. “Perro”, una palabra con puntas.*

*“Can”, más liviana. Las aristas de marfil de los colmillos, joyas. “Perro” es calcáreo, una muela, una palabra de piedra. “Can”, una palabra de aire” (83).*

Los sonidos de las palabras significan mucho para los humanos, y mucho más para la poesía. Dice Octavio Paz que

*“(…) En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía exclusas (...)” (Paz: 153).*

Pero en el mundo de los perros todas las palabras valen lo mismo, tanto los nombres con los que son bautizados como *“las línea del grito que los convoca”*, no les interesa *“el sexo de las consonantes”*; en su universo gobierna otro tipo de poesía:

*“A los perros sólo les importa el amor del sonido con que los llaman” (84).*

A Courtoisie sólo va a interesarle hablar de los perros, porque esta palabra es pesada, material, es *“una palabra con puntas”*, y además, ambigua porque quiere decir muchas cosas, mientras que *“la palabra “can” expone certeza” (83).*

Este tratado sobre el perro posibilita, mediante un discurso de deriva, una reflexión sobre las palabras. La dimensión del insulto “hijo de perra” provoca una cadena de asociaciones entre otras palabras que también valen como insultos. Y si *“cada palabra tiene su esencia” (23)*, es porque algunas de ellas tienen *“vocales duras y agudas”*, con *“puntas”* que *“se clavan”* y se parecen a *“extremos de flechas”* mientras otras son más livianas y no *“lastiman la carne”* como la palabra *“imbécil”*, por ejemplo (24). Es común que el lector se tope en la obra de Courtoisie con algún fragmento donde se hace un lugar para reflexionar sobre el lenguaje. En la novela *Caras extrañas*(2001), en la que se narra la historia de la toma de la ciudad de Salvo(Pando), cercana a la capital Montenegro(Montevideo), por un grupo de guerrilleros llamados los Tapurí(Tupamaros), sucede que un narrador cuenta los hechos que ocurrieron cuando él tenía diez años. En un momento, sus recuerdos se detienen en las palabras y no en las acciones, ni en las personas, ni en las cosas. Las palabras *“Gobierno”* y *“Sediciosos”* no le gustaban a ese niño: ambas

tenían “*el mismo color de sonido*”. Pero en la actualidad, confiesa que le “*siguen gustando mucho las palabras que forman la música de la frase “café con leche”. Me gusta decir y repetir “café con leche”. Me gusta decir “mamá” aunque esté muerta*”. No es la magdalena proustiana mojada en el té la que provoca asociaciones y recuerdos gratos, no es un sabor. Lo que aquí despierta recuerdos es un sonido: el sonido grato de una palabra, que tal vez el narrador escuchó tantas veces en su infancia salir de los labios de su madre. Es que “*la vida está llena de palabras*”, y éstas también pueden convocar a los recuerdos (77).

En la última parte de *Tajos*, cuando Raúl entra en la Escuela Industrial a hacer sastrería, deja grabado con la tijera su nombre en la pared del patio, con las “*letras clavadas*”(96). Nuevamente lo masculino que intenta imponerse desde el gesto agresivo. Su nombre, que es su signo de identidad, se hace uno con su navaja, objeto fálico:

*“Así quedó mi nombre en el patio, bien hundido, obsceno, para el que lo quiera ver”* (97).

Las letras del nombre “*Raúl*” proyectan su personalidad; el personaje empuña su nombre como una navaja y se inscribe en el mundo, reafirmando su hombría, pero también su necesidad de salvación:

*“... las dos vocales en el centro y las consonantes en los extremos, 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).

Las letras tienen un sonido, aunque en poesía muchas veces además *significan*, y es por ello que se ha hablado de sus valores fonosimbólicos. La recurrencia de rasgos fónicos, iguales o muy semejantes entre sí, a lo largo de una secuencia de versos o enunciados, además de contribuir a la musicalidad del texto puede provocar con frecuencia determinados efectos simbólicos o sensoriales. Se trata de las figuras fónicas, como la aliteración, con su efecto sonoro de insistencia que tiene que ver con el concepto ya mencionado de organización recurrente del discurso poético. Estas figuras manipulan la

materia fónica del discurso, aportando al ritmo. En el fragmento LIII de *Vida de perro*, nos enteramos que en la ciudad fantasma de Pompeya, puede escucharse “*la voz vaciada de lava*”(211) , hermosa aliteración que redonda en los sonidos abiertos de la “a” y en la presencia de las “v” y las “s”, además de que los grupos silábicos “la” y “va” aparecen repetidos: “*la voz vaciada de lava*”(el subrayado es mío). Las voces de Pompeya siguen siendo escuchadas por los turistas, al ver las figuras de esos antiguos cuerpos estáticos que dejaron estampado un grito en sus rostros. El silencio habla a través de los siglos y arrastra su sonido, como la lava, con la voz vaciada.

Detengámonos por un momento en un ejemplo de *Tajos*. Al comienzo de la tercera parte, en el ya mencionado fragmento del costurero abandonado de la abuela, elegimos una expresión: “*ojos de las agujas*”. Aquí se percibe una afinidad de sonidos donde prevalece la fuerza de la “j”, acompañando a varias vocales, allí casi en el medio de los dos sustantivos, que por otra parte son palabras graves y terminan con “s”. Si observamos todo el párrafo (casi una estrofa), notamos una presencia evidente de la “s”, marcada por el plural de sustantivos y adjetivos.

*“Ojos de las agujas, órbitas metálicas, anillos sin dedos de tijeras cerradas.  
Dedales de metal que parecen vasos de vino ausente para enanos muertos.”(64).*

La sonoridad no sólo está lograda por la aliteración, sino además por la acentuación de las palabras, todas ellas graves, excepto la segunda expresión, “*órbitas metálicas*”, donde nos encontramos con dos palabras esdrújulas especialmente eufónicas y una repetición del sonido “ta” que se impone por la contundencia de la “t”, también en medio de la expresión, reafirmando tal vez la dureza del metal.

Dice Mukařovský en “Dos estudios sobre denominación poética” que

*“la unión de las palabras por medio de su aspecto eufónico contribuye a que las significaciones de las palabras unidas de este modo se reflejen mutuamente, se enriquezcan recíprocamente con complejos de imágenes que no son propias de ninguna de esas palabras cuando se las emplea fuera de la asociación eufónica dada”.*

( Mukařovský, 1977: 203).

Cuando empezamos a descubrir de qué manera el poeta ha forjado las palabras, creando una afinidad sonora y de significado entre ellas, podemos llegar a otro plano de lectura, y entonces descubrimos que el costurero de la abuela de Raúl está vivo, que las agujas tienen ojos, que las tijeras son anillos para alguien que no está y que los dedos se asemejan a pequeños vasos hechos a medida para personitas muertas. Y además vemos que el costurero, objeto femenino, está poblado por otros objetos, algunos también femeninos, como los dedos, por su forma continente, y otros que podrían sugerir, por su forma, el principio pasivo y activo a la vez, las agujas y las tijeras. Estas últimas, asimiladas en su simbolismo sexual a la navaja por ser objetos fálicos, que en esta obra se transforman en actantes y acompañan al personaje central en varias instancias de su trayecto vital, ligan lo masculino a lo agresivo. En realidad esas varias instancias podrían resumirse en dos etapas bien marcadas: Raúl en la calle, desesperado y con su navaja, al principio, y luego Raúl en la escuela de Sastrería con su tijera. Dice Cirlot que el cuchillo, que nosotros podríamos sustituir por la navaja, es un

*“símbolo que constituye la inversión de la espada, asociado a las ideas de venganza y de muerte, pero también a las de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada\_ inversamente\_ expone la altura espiritual de su poseedor”*.<sup>14</sup>

Raúl sale a la calle con su navaja, a lastimar a cosas y personas, en un impulso destructivo y gratuito que no es sino el instinto primario de “desquite” de una situación en extremo dolorosa. No hay nada heroico en el personaje sino todo lo contrario. Luego, pasado un tiempo (no sabemos cuánto), el joven intenta una rectificación de su vida, aprendiendo un oficio: la sastrería; entonces, la navaja es sustituida por la tijera que se puede tomar como un símbolo

---

<sup>14</sup> Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor, 1979 (3ª edición).

*“(...) de conjunción, como la cruz, pero también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte”.*<sup>15</sup>

A diferencia de la navaja, las tijeras y las agujas tienen ojos/ órbitas, ligando simbólicamente ambos principios, pasivo y activo en un mismo objeto, y haciendo del costurero algo más que un depositario de recuerdos. Ese costurero de la abuela adquiere un halo mágico, deviene un objeto místico, que encierra el deseo casi sobrenatural de transformación y renacimiento del personaje. La necesidad de recomponer su vida reside, a nivel inconsciente, en la unión de los dos principios, masculino y femenino, depositada en estos objetos metálicos que solidifican la energía de la libido.

Volviendo a la mencionada aliteración y asumiendo la subjetividad potencial que todo análisis literario comporta, *“ojos de las agujas”* también a nivel de los sonidos, puede contener esa necesidad de lo femenino, como completud o reparación. En el caso de Raúl, hay una ternura latente que el personaje no sabe y no puede manifestar, porque los siglos le han enseñado que la fuerza está en la hombría. En *Vida de perro*, descubrimos que hay consonantes varoniles como *“la pija de la “j” introducida en el agujero vaginal de las vocales”*(84). La violencia de esta frase borra toda aspiración a la concordancia o a la unión de contrarios, es más bien una profanación de la jota en el sexo de las vocales. En *Tajos* observamos que ése es un conflicto con el que el personaje debe convivir, obviamente de un modo inconsciente, y que el autor trabaja a nivel macro (personajes, trama, secuencias) y a nivel micro, en este caso, en el tratamiento del lenguaje, a través de frases o expresiones que, casi como versos, además de tener cierta sonoridad, pueden *significar*, a un nivel más o menos explícito, como en el ejemplo citado.

El poeta se ha dejado llevar por la corriente rítmica, sin oponer resistencia. Cada tanto, el narrador aparecía para recordarnos que su tarea consistía en contar. El lector participaba de ese vaivén gozoso, pero invisible:

*“(...) En el fondo de toda prosa circula, más o menos adelgazada por las exigencias del discurso, la invisible corriente rítmica. Y el pensamiento, en la medida en que es*

---

<sup>15</sup> Idem.

*lenguaje, sufre la misma fascinación. Dejar al pensamiento en libertad, divagar es regresar al ritmo; las razones se transforman en correspondencias, los silogismos en analogías y la marcha intelectual en fluir de imágenes. Pero el prosista busca la coherencia y claridad conceptual. Por eso se resiste al a corriente rítmica que, fatalmente, tiende a manifestarse en imágenes y no en conceptos” (Paz: 68).*

### 3.1.3- Particularidades del estilo poético de Courtoisie: la variedad de tonos

Anteriormente, sobre todo cuando nos referimos al lenguaje poético en este trabajo, hemos expresado que la metáfora como figura de estilo y como forma de composición del relato, domina el universo narrativo de Rafael Courtoisie. Eso no quiere decir que su poesía sea de un lirismo efusivo: “*Eludir la efusión es un recurso de estilo que me es muy caro*”, declaraba el autor en una entrevista.<sup>16</sup> Esto tampoco significa que este escritor abomine de la emoción, sólo que ha comprendido que ésta puede ser una trampa fácil para caer en los más convencionales vicios de la creación literaria. Ha aprendido la lección del Maestro: “*No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino*”.<sup>17</sup> Esta lección, que fue pensada para los cuentistas, valdría como principio estético (¿y ético?) para todo escritor, más allá del género elegido.

En varios estudios críticos sobre la obra del autor<sup>18</sup> se ha observado como una constante estilística la convivencia de expresiones coloquiales, de frases cortas y hasta de un lenguaje violento y sucio con fragmentos de fuerte lirismo basados en la elección de la metáfora y de las combinaciones imprevistas. En general la crítica ha señalado, como uno de los rasgos distintivos de su escritura, a la *politonalidad* en la literatura de Courtoisie. Este término refiere tanto a la variedad de registros que suele manejar, sobre todo en su narrativa, así como a la rigurosidad científica y al tono racional que adquiere en ocasiones su escritura, salpicada de referencias provenientes del campo de las ciencias duras, terreno conocido y transitado por el autor. La integración de estos elementos que conviven y se retroalimentan, terminan conformando una textualidad de matices diversos.

En *Vida de perro*, a propósito de los perros entrenados para detectar droga en los aeropuertos, leemos:

*“Echan espuma sobre la alfombra, capullos de espuma blanca, muy fina, espuma de la saliva. Parecen crisálidas. Gusanos de seda sobre hojas de morera. Así luce la*

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Rafael Courtoisie por Alicia Migdal en *La Semana (El Día)*, Montevideo, 6 de octubre de 1989.

<sup>17</sup> Extraído del “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga.

<sup>18</sup> Ver artículos de Lucio Sessa, Martha Candfield y Jesús Montoya Juárez, citados en la bibliografía.

*espuma de un perro adiestrado en la detección de narcóticos, el escupitajo de un perro que exhuma explosivos, las lágrimas de la boca del perro que ven en el aeropuerto, de la mano del guardia, el perro entrenado que descubre para la autoridad el perfume frío, sintético, inhumano, del culo negro del terrorismo, así se muestran esos hilos de saliva gruesa y natural, mamífera, que salen del oscuro brillo animal, que segregan las glándulas parótidas del perro: como seda. Esos hilos son seda, seda blanca, seda buena, sin rabia, hilos de seda comportamental, hilos brillantes y transparentes del amor del perro, absoluto.*

*Le cae la baba” (117-118).*

Entre la narración y la descripción, aparece el convencional estilo poético de Courtoisie: la elección de la metáfora y la comparación, la repetición de un vocablo (“perro”, “seda”), el infaltable oxímoron (“oscuro brillo animal”), e incluso la “mala palabra”, habitante natural de su escritura (“culo negro del terrorismo”). Y aún más, luego de la construcción sintáctica de largo aliento poético, de la mezcla entre descripción naturalista y divagación lírica, sucede como un remate anticlimático, el enunciado breve, la frase contundente, lisa y llanamente coloquial que viene a cambiar el foco de forma abrupta, como si la mirada poética desapareciera, dejando lugar a la visión objetiva, distanciada, prosaica, de la realidad. Es como si el narrador le advirtiera al poeta: “*Vamos, no se necesitan más de cuatro palabras para decir esto: Le cae la baba*”.

*Tajos* es especialmente indicada para ilustrar este procedimiento. El comienzo de la *nouvelle* viene a fundamentar rápidamente el título: las primeras expresiones del libro son como breves tajos sobre la página:

*I*

*“ Me gustan las navajas.*

*\_¿Cuánto vale esa?*

*\_ Cien.*

*\_La llevo.*

2

*Salgo a la calle.*

*Entro a un supermercado.*

*Tajeo las bolsas de azúcar . . . ” (11).*

El estilo llano, con frases cada vez más abreviadas, como navajazos violentos, es frecuente en este relato, con su marcada estética audiovisual . Es que los *mass media*, la televisión sobre todo, son parte fundamental en la vida y la educación del joven, en su modo de ver el mundo: él sale a la calle y sigue haciendo *zapping*, actúa impulsivamente, va de un lado a otro buscando una navaja que perdió, o algo más, siempre buscando sin encontrar. La insatisfacción lo moviliza (como a Lazarillo el hambre) y la calle lo devora. No hace otra cosa que moverse y actuar, y eso trata de decirse además a través del discurso. Porque en ese joven desorientado, torpe, violento hay una vida interior que no sabe cómo manifestarse. La construcción del texto sabe mandarnos señales, nos envía mensajes. Luego de ese comienzo abrupto y vertiginoso, el narrador nos presenta una sucesión de párrafos como éste:

*“Malogré un racimo, castré una sandía. Apuñalé tubérculos, perforé huevos. Las llamas amarillas de las yemas me conmovieron un instante. Pero enseguida me alejé del escrúpulo” (12).*

Todo este relato es una orquestada vacilación entre violencia y emoción, y ese vaivén se trabaja desde los dos discursos: desde lo prosaico a lo poético, y viceversa. El texto hace lo que dice.

El fragmento dos de la tercera parte comienza con una serie de párrafos en modo subjuntivo:

*“Quisiera que este relato, que estas palabras fueran puntadas, gestos, movimientos, idas y venidas parejas, cuidadas, prolijas, casi iguales, de una sola pieza urdida con seguro amor en el tiempo”(64).*

Pero este fragmento poético se interrumpe violentamente con una acción concreta: *“Suena el teléfono”*. Es una vecina servicial, llamada Verónica. El narrador, en medio del relato de su historia con ella, nos alerta: *“Cuando en una historia como ésta aparece una mujer es porque algo va a suceder”(66).* Y sorpresivamente, después de una conversación

telefónica con Verónica, agrega un cuento extraño, como una anticipación del desenlace insatisfactorio de esa relación con su vecina:

“*Quisiera contar la historia de un pez. Una historia simple, que la entendieran todos: . . .*”(68).

Una tortuga marina que le advierte a un pez sobre el peligro de los tentadores anzuelos. El pez no le hace caso y se lo comen frito. Así de simple. Estas acciones crudas, narradas con cierta impersonalidad traicionan el clima poético en el que surgían las frases anteriores, desembocando en un estilo seco, cortante, de hechos desnudos que se relatan en un lenguaje puramente denotativo. A veces su prosa cruel y el realismo sucio que ésta llega a adquirir desconcierta por el cambio repentino de tonalidad, mostrándonos una escritura diversa que se debate entre la mirada lírica del interior de las cosas y de los seres y una acción vertiginosa que\_ a modo de videoclip\_ nos lanza en el vértigo de la contemporaneidad.

Lucio Sessa dice que en la narrativa de Courtoisie “*lo poético ocurre a traición, cuando uno menos se lo espera*” (Sessa, s/f:s/p). Pero esta observación bien podría valer además en sentido inverso: el momento de iluminación o destello de pronto se opaca y parece que el narrador quisiera tomar nuevamente el control de su relato, apagando momentáneamente al poeta, o dejándolo en estado latente.

Siguiendo algunos conceptos de Michael Riffaterre, este rasgo retórico que venimos señalando, constituiría una desviación interna con respecto a la estructura lingüística dominante en el texto: el elemento inesperado es, en este caso, un fragmento coloquial excesivamente parco, luego de una estructura densa en figuras y enunciados largos. Otras veces, es la ocurrencia de la palabra obscena o la imagen violenta la que invade el lirismo de esta prosa. Si cada procedimiento estilístico posee como contexto un trasfondo concreto\_ es lo que este crítico ha dado en llamar “*contexto estilístico*”<sup>19</sup>\_ , esa variabilidad de lo que viene siendo previsible provocaría el estímulo estético: cuando menos previsible sea para el lector, más eficaz será su contraste. Además de la “*desviación*

---

<sup>19</sup> Riffaterre propone sustituir la noción de *norma* por la de *contexto*: en lugar de plantear el estilo como desvío frente a una norma, prefiere hablar de contexto en relación al cual se analizan los procedimientos expresivos.

*interna*” del texto, que desautomatiza la percepción del receptor, podríamos decir que aquí opera una “*desviación externa*”, en tanto instauración de un lenguaje que no comulga con el discurso convencionalmente poético (Riffaterre, 1976:68-85). Es que aquí la desconstrucción \_ usando la terminología derridiana\_ de una jerarquía violenta como la de la pareja poesía/prosa, desarticula el automatismo de las propias formas literarias de la tradición sentidas como cánones estéticos. La prosa deja de ser la hermana menor\_ además fea y pobre\_ de la poesía. Si bien esto no es nuevo en la creación literaria, la crítica casi siempre va más atrás, arrastrando prejuicios largamente alimentados durante siglos.

Creemos que estas oscilaciones, lejos de desmerecer la prosa de Courtoisie y de negarle sustancia poética, constituyen el *aura* del texto o su *marca* estilística. Porque la calidad de un texto literario no depende del refinamiento estilístico de su lenguaje o de sus cualidades intrínsecas, sino de la insistencia sobre sus procedimientos artísticos y del arte de la composición de los discursos<sup>20</sup>. Siguiendo otra vez a Riffaterre, veríamos que el efecto estilístico no radicaría en el empleo automático de un procedimiento sino en el juego de contrastes que éste genera con su entorno (Idem.: 154). De manera que el montaje de expresiones tradicionalmente poéticas con el *realismo sucio* de la prosa de Courtoisie, es un elemento de llamada de atención que el texto va imponiendo. El contraste entre lo esperado y lo hallado va de la mano de un cambio de patrón o impulso rítmico: el lenguaje metafórico con enunciados de largo aliento y tono convencionalmente poético seguido de un lenguaje transparente, con frases breves y un tono prosaico, vulgar. Este cambio de tono, ese aterrizaje forzado desde el consabido *vuelo poético* a la “*tierra firme*”\_ usando un intertítulo del autor<sup>21</sup>\_ de la denotación lisa y llana, es una infracción poética, que en lugar de perjudicar, favorece la eficacia estética.

Podría haber muchas formas de decir una misma cosa, pero a los efectos del tema que estamos tratando, nos quedamos con dos: decirlo de una manera poética o de un modo

---

<sup>20</sup> Este concepto ha sido extraído de un ensayo sobre estrategias de análisis dramático, pero hallamos oportuno aplicarlo a este trabajo, porque en algunos aspectos trasciende las categorizaciones genéricas. Se trata del artículo de Patrice Pavis titulado “Tesis para el análisis del texto dramático”, en Revista *Gestos*, Buenos Aires, Año 17, N° 33, Abril de 2002: 16-17.

<sup>21</sup> “Tierra firme” se titula la segunda sección del libro *Fronteras de Umbría*, Montevideo, Linardi y Risso, 2002.

prosaico. Courtoisie elige las dos y en un mismo fragmento de *Tajos* expresa: “*Octubre, pinchado, entró en mi ojo*”, para concluir dos líneas más abajo: “*Me dejó la aguja clavada*”(102).

### 3.2- La estructura lírica

Hemos visto hasta ahora los rasgos pertinentes del lenguaje poético en la narrativa de Rafael Courtoisie, atendiendo a los aspectos que en primera instancia sobresalen para cualquier lector, a saber: su lenguaje rico en figuras literarias y su prosa abundante en sonoridades y empatías rítmicas. Más adelante, nos hemos detenido en un principio estilístico fundamental de su narrativa: el tono que el autor elige para contar su historia, que no es uno en su caso sino dos, en tanto convivencia dialéctica de dos modos de narrar, el poético y el prosaico.

En esta parte de trabajo pretendemos ir más allá, o más *adentro* de la textura de la obra del autor, tratando de examinar la estructura compositiva de sus narraciones, especialmente de las dos novelas estudiadas. Elegimos el término *estructura* por su utilidad metodológica porque, pasando por alto las limitaciones o debilidades teóricas que se le han imputado a las diferentes corrientes estructuralistas, lo consideramos un concepto válido y oportuno para dar cuenta de todos los elementos que se agrupan e integran en un texto, dejándonos contemplar la obra como un cuerpo indivisible o como un sistema que se regula por sus propias leyes. Considerando que, especialmente, la estructura poética es una construcción “*dependiente enteramente de sus relaciones internas*” (Ricouer,1980: 305), apreciaremos el entramado del texto como un conjunto de conexiones o vínculos entre sus diversos elementos que pueden relacionarse ya sea de un modo positivo o negativo, y entonces podríamos hablar tanto de similitudes, simetrías o paralelismos como de contrastes y contradicciones.

Si para el título de esta parte se recurre al término *estructura lírica* es porque entendemos que la composición de buena parte de la obra narrativa de Courtoisie obedece a patrones más poéticos que narrativos. Profundizaremos en tres aspectos que demuestran esta hipótesis: el fragmentarismo y su relación con lo poético, el rasgo de la repetitividad a través del recurso del paralelismo a nivel estructural, y por último, la metáfora como figura de composición.

### 3.2.1- Los blancos y la estructura fragmentaria en las novelas

Serán desarrollados tres conceptos que ahora van a aparecer ligados en este trabajo: fragmento, brevedad y silencio. Tríada fundamental que, sin ser la Santísima Trinidad de la Poesía, podría contribuir al conjunto de deidades menores que han venido incorporando adeptos desde el Romanticismo en adelante.

Comenzaremos con la más popular en estos tiempos, por ser un tema recurrente a nivel de la crítica literaria: el recurso de la fragmentación en la obra de arte. El artista del siglo XX, sobre todo a partir de la irrupción de los movimientos históricos de vanguardia, se ha apropiado del concepto de fragmento, descubriendo una nueva manera de mirar: discontinua, parcializada, compleja. La clásica armonía de las partes pasa a ser un viejo concepto de belleza, pues el hombre ya no se concibe de ese modo; éste ha perdido su centro y debe rearmar un rompecabezas con pedazos rotos, irregulares, disímiles. La unidad cede su lugar al *collage*, técnica usada sobre todo por el cubismo, al bidimensionalismo en la pintura, y a la superposición de planos. Si *ver* es *conocer*, el conocimiento requiere ahora de un redoblado esfuerzo: las verdades son múltiples, las certezas, perezosas.

Más aun, el concepto de fragmentarismo, se ha asimilado a uno de los caracteres primarios de la estética posmoderna. Pero ¿cuándo y por qué se empieza a poner en crisis el concepto de unidad y de orden? Si es que nos viene del Romanticismo<sup>22</sup>, ¿no se prolonga y se desborda luego como una catarata metódica con las experimentaciones vanguardistas? ¿Por qué el concepto de fragmento adquiere la mayoría de edad y se instala (¿para siempre?) en nuestra época?

Friedric Jameson, quien se refiere a la crisis de la historicidad en el posmodernismo, pretende explicar de este modo esa cuestión:

*“Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su*

---

<sup>22</sup> La noción de fragmento, introducida en la literatura occidental a fines del siglo XVIII por los románticos alemanes, Schegel y Novalis a través de la revista *Athenäum*, se relaciona con los conceptos de discontinuidad, corte o fractura, pero también con la importancia del “destello”, en oposición a la “dispositivo” clásica. Esa concepción del libro fragmentario será retomada más adelante por Baudelaire en el *Spleen de París* (1862) y luego por los simbolistas Mallarmé y Valéry.

*pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que “montones de fragmentos” y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio”* (Jameson, 1984-1989:47).

Llevándolo al objeto de nuestro estudio, esto nos hace pensar que un tema histórico como la toma de la ciudad de Pando (Salvo) por los Tupamaros (Tapurí), no pueda ser des(arrollada) sino de modo ficcional en *Caras extrañas*, mediante “montones de fragmentos”, que no son azarosos y caóticos, pero que imitan serlo, porque provienen de los agrídulces recuerdos de un narrador- niño que en el momento de los hechos contaba con tan sólo diez años(igual que el autor).

La omnipresencia de los medios audiovisuales, la llamada “*cultura del simulacro*” o “*sociedad del espectáculo*”(Idem.) están presentes en esta novela de Courtoisie, como en otras del autor, así como en buena parte de la narrativa posmoderna. En *Caras extrañas*, la óptica audiovisual, mediante fragmentos o instantáneas, desautomatiza la realidad histórica, llevando los hechos más allá de la reconstrucción realista, y haciendo que unas veces participen del grotesco, y otras\_ aunque parezca extraño y riesgoso dada la temática\_ se dejen invadir por la poesía.

Lisa Block de Behar ha estudiado la relación de contemporaneidad entre la repetición, la fragmentación y el hecho filmico, y ejemplificando con la narrativa de Felisberto Hernández, desarrolla la idea de que la imagen cinematográfica es una imagen parcial, constituyéndose en una forma metonímica o visión fragmentaria de una totalidad que queda excluida (Block de Behar, 1984:154-160). Este recurso audiovisual, aunque mediante otros mecanismos, ha sido explotado por la literatura, ya es un motivo recurrente en los tiempos que corren.

La *nouvelle Tajos* se vale de este medio, haciendo que el protagonista asista a esa confluencia de límites difusos entre realidad y ficción, en tanto la televisión, como objeto de culto, le dicta normas de comportamiento social y anima el proceder cotidiano del joven. La necesidad de comunicación social se compensa por medio de la interacción del personaje con el televisor. El *zapping* es una forma de delatar esa satisfacción tan fugaz, en un afán infructuoso de encontrar, en el correr de algunos vertiginosos segundos, el objeto

de su deseo. *Zapping*: sutil forma posmoderna de la angustia existencial. El texto de *Tajos* también hace *zapping*: suponemos o imaginamos que un lector del siglo XIX habría sentido náuseas al enfrentarse a su lectura. Otra vez la novela *hace* lo que *dice*, o para decirlo más claramente: el narrador hace lo que quiere Raúl (su personaje). La fragmentación cimienta la arquitectura del texto en la medida que la fragmentación sustenta la configuración psicológica del personaje.

Al final de la segunda parte del relato, después que se da a entender que el protagonista mata a un hombre, éste regresa a su casa y entra en el dormitorio, pero se observa en la cama y se mete en su cuerpo sin entender qué pasa, como si estuviera desdoblado. Esa escisión interna del yo, como si necesitara negar lo que hizo, ese sentirse ajeno a su persona, delata una crisis interna y de progresiva alienación en este adolescente marginal que busca la protección de las navajas para construir su frágil identidad. La crisis del personaje desembocará en la crisis del narrador que no podrá, más adelante, articular ni conducir su relato. Esta percepción del yo, discontinua y fragmentada, se espeja en la textura del relato.

En la última parte, cuando Raúl queda *medianamente* ciego, o tuerto, con un “*ojo inválido*” (106), su mirada es fragmentada, su conocimiento parcial:

“*Con la mitad de la vista, con un ojo solo, veo las cosas que pasan: la mitad del odio, la mitad del amor, la mitad de las rosas, la mitad del tiempo, la mitad del agua, la mitad del mundo*” (108).

“*Con la mitad de la vista, con un ojo solo, veo las preguntas, pero no las respuestas*” (109).

El motivo de la ceguera (o cuasi ceguera, en este caso), obsesión en la literatura de Courtoisie, retoma el clásico significado alegórico de la visión como conocimiento. El personaje ve menos en tanto la historia se le va desarmando al narrador, los fragmentos se hacen cada vez más incoherentes, más desconectados, y el lector, termina su lectura siendo gratuitamente interpelado por el personaje.

Ya habíamos visto en el capítulo dos, al referirnos a los elementos ensayísticos de *Vida de perro*, cómo también este texto problematiza el propio concepto de obra y de género literario, debido a la gramática aparentemente desorganizada de sus fragmentos. Esa totalidad o unidad escondida, corre como un hilo invisible, enlazando todos esos discursos,

esas voces, esos personajes dispersos, disímiles. El lector participa activamente en ese juego. La estética posmoderna que construye este texto, a pedazos, se orienta hacia la búsqueda de una respuesta final, como en *Tajos*. Respuesta que no se da, y que no es unívoca. La respuesta la tiene el lector, los lectores. La respuesta es plural.

Pero así como observamos que el recurso de la fragmentación es una constante en la estética posmoderna, y luego en la obra de Rafael Courtoisie, intentaremos además demostrar cómo, muchas veces, la fragmentación es un elemento que provoca el lirismo del relato.

Empezaremos viendo cómo en *Tajos* la metáfora del tajo y del zurcido explica la fragmentación del propio texto. Estos fragmentos son como pedazos rotos de un discurso que nos recuerda a la estética de la brevedad defendida por Roland Barthes y a la índole fragmentaria de su escritura. Con su concepto de pulverización, diseminación, collage, los *Fragmentos de un discurso amoroso* se presentan, en un afán de desestabilizar cualquier intento de lectura lineal, como fragmentos ensamblados sin ningún orden y sin una finalidad:

*“Contingencias, pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades (...) El incidente es fútil (siempre es fútil) pero va a atraer hacia sí todo mi lenguaje ”*(Barthes, 2007:75).

Porque ese flujo narrativo dislocado funda el carácter poético del texto; por ello *“el lenguaje goza tocándose a sí mismo”* (Idem.: 82). De modo que fragmentación y poeticidad aparecen ligados. Los fragmentos, de apariencia estrófica a veces, terminan siendo en la *nouvelle* de Courtoisie, sólo pedazos de algo o *tajos* de una gran herida. Nos encontramos en ocasiones con fragmentos casi autónomos que podrían leerse separadamente y ser disfrutados por su belleza, sin perder la unidad que pueden conservar, como poemas de un mismo libro.

La coherencia que adquiere el texto no sigue los modelos regulares de la lógica. La brevedad va de la mano de la separación, la descomposición, la exploración. Y este concepto fue el que se expuso al comienzo, junto a los de fragmento y silencio. *“La brevedad como ejercicio de discontinuidad”*, al decir de Lisa Block, hablando de Barthes (Idem.:136).

El gusto por la brevedad en Rafael Courtoisie ha sido estudiado por la crítica como un recurso que pone en cuestión nuevamente las categorizaciones genéricas. En *Fronteras de Umbría* (1999), bajo el rótulo de poesía, se presenta un librito de casi cincuenta páginas con textos fronterizos, como reza el título, pero no solamente desde la perspectiva geográfica o espacial, como las fronteras del país que es *Umbría*, sino que son además fronterizos desde el punto de vista temático y formal. Estos textos hiperbreves pueden ser leídos independientemente, pero cobran total significación cuando se vinculan unos a otros, en una estructura narrativa. ¿Es poesía en prosa o es minificción?<sup>23</sup>

Parecería que aquí lo narrativo primara sobre lo poético. Sin embargo en *Vida de perro y Tajos* venimos tratando de demostrar lo contrario: cómo la narración de Courtoisie se deja invadir por el elemento poético. Ambas hipótesis no hacen más que demostrar la desestabilización genérica que es uno de los rasgos retóricos que llaman inmediatamente la atención del lector cuando se enfrenta a este tipo de textualidad.

Pero no solamente llaman la atención, sino que tanto el fragmentarismo como la brevedad estimulan una actividad lectora semióticamente hipercodificada. Las inferencias, las hipótesis, que obligar al lector a una actividad cooperativa, tratan de llenar los vacíos y los lugares de la incertidumbre. Fragmentación (o discontinuidad) y brevedad van a la captura del instante privilegiado, de su belleza poética. Van a atrapar “la minute problématique ou bouleversante de la révélation”. El relato poético, “collection de textes, est une réunion d’instant” (Tadié, 1994 [1978]:102-103).

Siguiendo los conceptos de Tadié, y adoptando algunos de los criterios que él expone para caracterizar al relato poético, con las salvedades de la lejanía espacio-temporal del corpus por él manejado y que hemos expuesto anteriormente, veremos que este tipo de textualidad no tiene ninguna ambición de completud. Es decir, en este tipo de relatos se elige o selecciona y por ello abundan las elipsis.

---

<sup>23</sup> Francisca Noguero ha analizado el auge reciente de esta modalidad literaria y de su establecimiento canónico como un fenómeno vinculado a la estética posmoderna. La investigadora desarrolla el concepto de minificción, defendiendo la tesis de que estos textos son “*minificciones integradas*” o, para decirlo llanamente, más narrativos que líricos. Ver artículo sobre *Fronteras de Umbría* en bibliografía crítica.

Consideraremos en este caso a la nouvelle *Tajos*, que comparándola con *Vida de perro*, tiene una estructura más convencional en tanto novela. Con respecto a la familia del personaje central, desconocemos aspectos de su pasado, incluso de su vida presente; ¿qué ocurrió con sus padres?, por ejemplo. Este es un *Lazarillo* sin pasado, no es huérfano de padres, o tal vez sí, no lo sabemos: en todo caso, es huérfano de un pasado.

Esas elipsis defraudan las expectativas canónicas de exactitud referencial. El lector asiste a una lectura ambivalente y a una nueva percepción del yo, discontinua y fragmentada. El lector se enfrenta a la ambigüedad, que tiene permiso para transitar por el terreno poético pero que puede ser resistida por un lector deseoso conocer una historia estrictamente narrativa. Ambigüedad, amiga inseparable de la poesía.

Los momentos epifánicos se ven privilegiados; éstos no progresan de forma lineal sino de acuerdo a una conciencia o a una lucidez sobre determinada realidad. Se podría decir que es ésta una característica sustancial del relato poético: la relación entre el yo y el mundo pasa a ser sustituido por la *iluminación* o *concientización*. Momento de éxtasis o culto al instante.

Hacia el final de esta *nouvelle* la tensión narrativa pasa a un segundo plano y la narración pierde totalmente su cauce. Vemos un progresivo ahondamiento, como si la angustia del personaje y su desorientación invadieran al narrador y al autor mismo del relato, al punto de interpelar a la ineficacia del pasivo lector, incluyéndolo en el universo narrado. Diríamos que a partir del fragmento catorce y hasta el final (fragmento dieciocho), la historia se desorganiza, se pone en crisis.

Con respecto a la ubicación espacio-temporal, no encontramos datos precisos del lugar ni del tiempo en el que ocurren estos hechos. Sí es cierto que sabemos que el protagonista vive en una ciudad y en un tiempo contemporáneo al lector, aunque no haya en el texto ninguna referencia cronológica precisa. Sin embargo, el personaje y su situación resultan fácilmente identificables en nuestro contexto; la marginalidad del protagonista es la de muchos jóvenes de estas ciudades del tercer milenio. A propósito, el autor se encarga de hacer un análisis alegórico de su propio relato:

*“Está desconsolado por la muerte de su abuela. A nivel simbólico, ésa es de algún modo la pérdida de los sueños, de las ilusiones de antes de la posmodernidad”<sup>24</sup>.*

No se trataría, siguiendo esta lectura, de una vida individual sino de la misma vida humana, iluminada en clave mítica, en este caso de un mito moderno, o posmoderno.

Por otra parte, además de la notable ausencia de precisiones espacio-temporales, asistimos como lectores a un tratamiento discontinuo y caprichoso del tiempo narrativo. Por ejemplo, en el fragmento diez de la primera parte obtenemos una información precisa: su abuela murió hace dos días. Pero en el fragmento catorce, sin que haya ocurrido prácticamente nada entre ambos, se dice: *“Mi abuela murió hace tiempo”*. Parece que el tiempo no importara más que en la conciencia del narrador, y que entonces la expresión *“hace tiempo”* refiera más a la duración de ese tiempo desolado.

Esta es una historia violenta, y más que un relato unitario, orgánico, las cosas que cuenta son:

*“(…) pozos de sal. De sal negra. Pozos a la intemperie.*

*Segmentos obturados malamente, de a tramos, por un cirujano borracho, sin la más mínima precaución, cosidos en la noche sin método, en el aliento séptico de las penumbras.*

*Memoria irregular, agujereada, de lo que fueron los días.*

---

<sup>24</sup> Interpretación del propio autor vertida en una entrevista (Rosso Savoia, 2003). Aquí se cuenta que la *nouvelle* está basada en una experiencia autobiográfica, cuando éste se ganaba la vida dando clases particulares de Matemática (había realizado estudios en las Facultades de Ingeniería y Química). Durante algún tiempo, le dio clases a Raúl, un joven callado, pero bastante listo, que tenía una especial predilección por las navajas, instrumentos que agitaba en el aire, jactándose de usarlas como un ninja. En una oportunidad, el chico le pidió para ir al baño, ya que había llegado empapado por una tormenta. Luego de tener su clase y retirarse de la casa de su profesor, éste entra al baño, encontrándose con una toalla destrozada, en finas tiritas, casi hilachas. El autor no resiste la tentación durante la entrevista de realizar un análisis alegórico de su propio relato.

*Campo desierto, horadado, del tiempo. Perforaciones hondas, hundidas en el pasado.*

*Incisiones sin sutura, sin hilo quirúrgico que cierre los labios que manan”(84).*

Discurso doloroso, pero además discurso inseguro, improvisado, con vacíos o lagunas. Este narrador distrae la atención de los acontecimientos hacia el diseño formal del conjunto. Sus pequeños fragmentos nos remiten a una totalidad ausente, como una promesa, un signo, un llamado de una totalidad siempre suspensa, aunque deseada. Ese deseo es una simple pretensión: la ilusión de una totalidad virtual.

Volviendo al último fragmento de la tercera parte, se nos cuenta una visión, usando para ello el imperfecto (“*cuando paseaba, cuando curioseaba*”), sin muchas precisiones temporales (“*aquella tarde. . . en pleno invierno.*”). Y su visión aparece de tanto parpadear, de tanto buscar, cerrando y abriendo constantemente sus ojos, para descubrir lo que está oculto:

*“En uno de esos parpadeos largos, involuntarios, intensos, en uno de esos dolorosos relámpagos de sombra, al volver a abrir los ojos encontré, de pronto, la extensión plana de un jardín sin flores y en medio una mujer descalza, extraña, sobre el pasto cortado” (85).*

En este caso, y esto no se repite muchas veces en este relato, nos encontramos en un espacio imantado, abierto a la fascinación poética. Esta visión oculta un secreto:

*“L’espace transcendant est l’objet d’une quête, d’un savoir, d’un pouvoir, parce qu’il cache un secret; sa description ne l’épuise pas” (Idem: 76) .*

¿Es ésta una realmente una *visión*? ¿Es un deseo secreto del protagonista? ¿Quién es esa mujer? Se nos dice que era joven, vaporosa y de cabellos negros. No sabemos nada más de ella ni de esa especie de alucinación. Sólo sabemos que tuvo miedo porque ésta parecía un fantasma. Luego entendemos que esa visión es como su deseo: que estas palabras de su relato fueran “*como aquella mujer rara en la tarde*”. Su intención es transmitir cómo ésta se hizo verdad. “*Pero la visión desaparece(...)*”(85-86), nos dice para finalizar. Los puntos suspensivos cierran (¿cierran?) la tercera parte de esta novela y dejan en el lector esa imagen enigmática congelada, o mejor, vibrando en su ánimo. Esa lectura en suspenso

\_como la de tantos poemas \_delata un rechazo por concluir. Aun más, el narrador–personaje se transforma en un actor y un espectador de algo que no comprende bien, y que se trasmite al lector como un secreto. Esa ambigüedad es la que diluye los límites entre lo imaginario y lo real, con toda la riqueza y densidad del instante.

Entre esos instantes privilegiados, el relato poético propicia pausas, necesarias para la meditación: “*Le récit poétique, entre deux instants, exhibe ses lacunes (...)*”, dice Tadié (Idem.:105). Esas lagunas o vacíos se pueden entender como modos de materializar el silencio, suspendiendo la palabra sin interrumpir el significado. Piensa Lisa Block:

*“A diferencia de la continuidad musical o filmica, la continuidad literaria no se interrumpe por la presencia de blancos.*

*Entre las palabras impresas queda un espacio en blanco que no corresponde ni a la voz del escritor ni a su silencio. Sólo vale como una convención tipo(gráfica) pero, contextualizada, no puede dejar de tener sentido. Marca entre dicción y dicción, el blanco que resulta especialmente adecuado para representar la interdicción.*

*En ese espacio no escrito, que tampoco debe ser dicho, se desarrolla la interpretación, la lectura que, sin obliterar el texto, lo aparta de su literalidad. Los blancos del texto representan el silencio de la lectura, un silencio verificable y necesario, necesario porque no puede dejar de ser (...) (Idem.:229).*

Volviendo a *Tajos*, la misma escritura de la novela parece tajeada por su discontinuidad, por su tendencia constante a los blancos. A veces, éstos se encuentran entre una reflexión y una acción del personaje; otras veces, ligan un párrafo o una serie de párrafos metafóricos a otros predominantemente narrativos. En muchos casos, se producen blancos entre fragmentos narrativos o descriptivos y diálogos. Estos silencios, en ocasiones, funcionan como pausas para el eco o la meditación; se diría que el texto quedara resonando, vibrando. En algunos momentos, por su presencia constante pueden llegar a lograr una saturación en el lector o perder su visualidad, por el excesivo uso que se hace de ellos.

Si bien, en el plano estructural, estos blancos generalmente separan, cortan o aíslan, tendiendo al poema en prosa o dando apariencia estrófica a los párrafos, en otros momentos favorecen la lectura paradigmática estableciendo la relación entre fragmentos, reuniendo situaciones, ideas, reflexiones, recuerdos.

En el primer caso, nos encontramos con fragmentos de un fuerte lirismo, que podrían sostenerse aisladamente, desprendiéndose de la estructura general de la narración. Es aquí una materialización del silencio o una forma de poetizarlo, haciendo que el lector también lo escuche, además de visualizarlo. Los poetas simbolistas, que tuvieron una empatía muy especial con el silencio, tal vez por su sensibilidad tan aguda del mundo de los sonidos y su culto a la musicalidad, reconocieron en ocasiones la incertidumbre esencial y la necesidad de expresar lo inexpresable. Rimbaud necesitaba escribir los silencios: “. . . *J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable, je fixais des vertiges*”<sup>25</sup>. Entre palabra y palabra, el silencio es como un vértigo que puede petrificarse, y quedar resonando.

Luego, también están los otros blancos, que además de separar, reúnen. Establecen relaciones (simetrías, paralelismos, ecos), complementan, propician la lectura paradigmática, y al hacerlo favorecen la ambigüedad.

Al primer tipo de blancos ya hemos hecho referencia al analizar ciertos fragmentos autónomos caracterizados por su densidad poética (en 3.1.1). Del segundo tipo nos encargaremos con mayor detalle a continuación, cuando analicemos el paralelismo a nivel estructural (en 3.2.2).

Pero, ¿qué papel juega el silencio en la escritura de Rafael Courtoisie? El silencio que se dice (temático) y el silencio que se percibe (retórico). El silencio que se dice es el que se escribe mediante palabras. Courtoisie, adicto al oxímoron, enfermo crónico de la paradoja, se ha dejado seducir por la escritura del silencio. Ha escuchado “*la voz del silencio*”<sup>26</sup>, se ha preguntado si hablar no destruye el silencio<sup>27</sup> sentenciando que “*la verdad está en los hombres callados*”<sup>28</sup>.

Un Courtoisie admirador del poeta Roberto Juarroz, quien propone hablar con “*retazos de palabras*”, y que ha reflexionado sobre la ausencia y el silencio a través de su poesía. Juarroz, que ha ido en busca de una poesía del conocimiento, no sin antes reconocer

---

<sup>25</sup> “. . . *Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos*”. Del poema “*Alchimie du verbe*” (“*Alquimia del verbo*”), en *Une saison en enfer (Temporada en el infierno)* de Arthur Rimbaud (traducción de Raúl Gustavo Aguirre).

<sup>26</sup> *Caras extrañas* (174).

<sup>27</sup> “*Preguntas del caracol*” en *Poesía y caracol* (2008:95).

<sup>28</sup> *Vida de perro* (176).

la limitación del lenguaje de las palabras. El silencio comunicable, puede ser leído, y es trascendente. O puede revelarnos “*vértigos*” como pretendía Rimbaud, o conectarnos con el misterio de la misma vacuidad <sup>29</sup>.

Otras de sus afinidades estéticas son las del poeta Paul Celan, aquel “*buscador de manantiales en el silencio*”<sup>30</sup>, y las del español José Ángel Valente. Coincidencia con artistas que bucearon en la potencialidad creadora del silencio porque la percepción del silencio no es una cuestión de sonido sino de sentido. Y si buscamos más allá de la literatura, Courtoisie fue muy claro al referirse en una entrevista a la marca estilística que han dejado de las pinturas del catalán Antoni Tàpies sobre su poesía:

*“Coincido con Tàpies en el valor de la entrelínea y en la potencialidad del silencio significante. Los costurones de sus telas, la formulación de un lenguaje descarnado, “lleno de ausencia” donde el valor cromático se da por su falta, influyó en mi poesía”.* <sup>31</sup>

En algún punto estos tres artistas estuvieron emparentados entre sí: José Ángel Valente realizó la traducción de unos cuantos poemas de Paul Celan e hizo un libro en colaboración con Antoni Tàpies (*El péndulo inmóvil*, 1982), conformando así una tríada de afinidades estéticas con el pensamiento y la poética de Rafael Courtoisie. Está en todos ellos la exaltación del silencio como forma trascendente de la comunicación espiritual entre

---

<sup>29</sup> “*Existe un alfabeto del silencio,/ pero no nos han enseñado a deletrearlo./Sin embargo la lectura del silencio es la única durable, /tal vez más que el lector*”; “. . . O callar puede ser tal vez/ la música del vacío”. Extraído de las últimas estrofas de Fragmentos 27 y 20 respectivamente de *Poesía Vertical IV* de Roberto Juarroz(1976).

<sup>30</sup> La expresión pertenece al poema “Atardecer de las palabras” del libro *De umbral en umbral* (1955).

<sup>31</sup> Antoni Tàpies, pintor y ensayista, nacido en Barcelona en 1923. Se lo considera uno de los creadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX. La cita es extraída de una entrevista a Rafael Courtoisie, realizada por Alicia Migdal en Montevideo, *La Semana (El Día)*, 6 de octubre de 1989.

dos personas, está también el silencio que potencia y enriquece los significados, el silencio que sugiere más allá de lo que se dice <sup>32</sup>.

Pero Courtoisie en la entrevista se refiere además a otro silencio, emparentado con el “*enmudecimiento*” de Paul Celan, y en parte también con la poesía de Valente. En el caso de Celan (1920-1970), poeta alemán de origen judío rumano y habla alemana, se da a partir del sufrimiento que genera en su persona y que se traduce indefectiblemente a su obra poética, un acontecimiento que excede la capacidad de las palabras para nombrarlo: Auschwitz y el exterminio padecido por los millones de secuestrados durante el nazismo. Aquí es la apelación al silencio como la forma expresiva más adecuada al repudio generado por una civilización que hizo experimentar el pavor y la desesperación. En el otro caso, el de José Ángel Valente(1929-2000), poeta español asociado al grupo poético de los 50 y a la Poesía del Silencio, denuncia los abusos del mundo capitalista y de todo tipo de totalitarismo, sufriendo la hipocresía moral de la sociedad, en su caso, en la etapa franquista y en su transición.

De ese otro silencio, a su modo, también fue víctima Rafael Courtoisie y ante el pedido de que hablara de la *Generación del Silencio*( también llamada *Generación de la Resistencia* o *de los 80*), reflexionaba:

*“Tiene que ver con los que empezamos a publicar cuando todavía estábamos sufriendo la dictadura, de manera que los modos de expresión emplearon el rol significativo de la entrelínea, el poderoso espacio en blanco entre palabras y una potenciación del “silenciamiento” para expresar lo que estaba prohibido o vedado. Había que pesar el valor de cada palabra, una palabra de más podía costar la vida o la cárcel. La palabra poética se convirtió en una herramienta de construcción de la libertad a partir de la alusión y la connotación. Tal, esa poesía uruguaya y latinoamericana de esa época se relaciona con el silenciamiento de, digamos, un Paul Celan o con cierta zona del español José Ángel Valente. Las condiciones de mediatización del texto, bajo un régimen brutal y*

---

<sup>32</sup> En el brevísimo poema “Una hoja desarbolada para Bertold Brecht” de *Parte de nieve* (1971), Paul Celan se pregunta ( y usamos para ello una versión de José Ángel Valente) : “¿Qué tiempo es éste,/en el que una conversación /es casi un crimen/ porque incluye/tantas cosas explícitas?”

*represor, obligaron a drásticas tomas de posición estética que afortunadamente fueron efectivas en la comunicación(...)*”<sup>33</sup>

Se trata de una palabra “*aplastada*” por la dictadura, usando una expresión de David Le Breton<sup>34</sup>, quien habla, entre otros tipos, del silencio que suspende significados, rompiendo el vínculo social. En este caso, el silencio gobierna o condiciona a los artistas que tuvieron que aprender a medir las palabras y los silencios. Por eso expresa Courtoisie que los cuadros de Tàpies, con los costurones obliterando las bocas, son representativos de la creación uruguaya de esa generación que trabajó en un profundo respeto por la palabra.

Se podría decir que en estas condiciones, el enmudecimiento es una potenciación del lenguaje. De ahí la empatía de Courtoisie con la tríada mencionada de Celan, Valente y Tàpies, quienes también tienen concomitancias intelectuales con Emil Cioran y César Vallejo, otras dos deidades en el altar literario de Rafael Courtoisie.

Revisando la obra de estos creadores podemos entender fácilmente la atracción que han ejercido sobre Rafael Courtoisie, en tanto los recursos utilizados por éstos dicen sobre una concepción del lenguaje cercana al escritor que nos ocupa: el aspecto fragmentario de los textos y la creación de poemas breves, caracterizados por la precisión y el escaso artificio verbal. Sobre todo, el tópico de la inefabilidad del lenguaje: “*mudez*” y “*silencio*” se aparecen como palabras repetidas en los textos de ambos poetas, remitiendo a la idea de esencia no revelada, quizás incognoscible. La palabra, que no es opuesta al silencio y que va más allá del mundo de la razón, para salir en busca de una verdad que pretende escaparse de las redes del logos.

En la medida en que el lenguaje deja de ser transparente y comienza a tener sustancia, desde el momento en que las palabras se transforman a veces en objetos maleables y otras en recipientes mezquinos, se descubre que

---

<sup>33</sup> En la entrevista realizada por Silvia Faoro, incluida al final de la *Tesi di laurea triennale* titulada “Rafael Courtoisie e la poetica della differenza”, Università degli studi di Udine, 2007/2008.

<sup>34</sup> Le Breton, David. *El silencio*. Madrid, Sequitur, 2001.

*“El silencio acecha los límites de cualquier palabra, recuerda que el significado permanece, ante lo inagotable del mundo, atrapado en unos límites estrechos y a la zaga de la complejidad de las cosas” (Le Breton, 2001: 8).*

### 3.2.2 – El paralelismo como elemento estructurador

Existen mitos que nunca dejan de resignificarse, que se toman y se retoman a través de los tiempos, siendo susceptibles de interpretaciones psicoanalíticas, sociológicas, literarias. Uno de los mitos que aún siguen significando y resonando\_ no es gratuita la expresión\_ es el de Eco y Narciso. El hermoso Narciso, que adorándose, se mira a sí mismo (se refleja) y la ninfa Eco, castigada y obligada, a través de su voz, a una repetición parcial.¿De cuántas formas podríamos estar tentados de analizar esta historia?¿Qué punto de vista adoptaríamos en ese caso?

En estas circunstancias nos interesa mirarlo desde la teoría literaria, pues uno de los caracteres del discurso poético que con frecuencia se menciona como primario es el de su autorreferencialidad. El discurso repetido se tiene a sí mismo como primer referente constituyendo por ello una *retroversión*, en tanto discurso que no progresa sino que se vuelve hacia atrás. Este es además un regreso hacia sí mismo(también es *introversión*). Como Narciso, buscando su propia imagen, el discurso poético es discurso repetido. Por otra parte, siguiendo a los personajes del mito, la lectura se constituye en una repetición parcial, como el eco y silenciosa como la reflexión del texto <sup>35</sup>

Estas consideraciones introducen un tema que ya habíamos visto, pero en relación al paralelismo sintáctico. Ahora repararemos en otro tipo de reiteración del significado: el paralelismo y la correlación a nivel de la estructura del texto. Veremos cómo las analogías, las simetrías y los ecos están presentes en los textos analizados, sobre todo en los dos que venimos trabajando, de modo que la aventura de leer se transforma en un trabajo de compaginación. El lector que se enfrenta a este doble trabajo experimenta a su vez el doble placer: la primera lectura que es como un mirarse en el agua espejada de Narciso, y la relectura, que está condenada a una repetición parcial como la de la ninfa Eco.

Achugar comenta:

---

<sup>35</sup> Conceptos extraídos del libro ya citado de Lisa Block de Behar en el que desarrolla un aspecto del discurso literario a partir del subtítulo: “La repetición como reflexión: el posible encuentro entre Eco y Narciso”. (Idem. : 121-125).

*“Narciso no es el lector, la lectora es Eco que agrega sentido a la palabra del texto. Eco interpreta el texto parcial y sobreabundantemente y malinterpreta, proyecta, en el texto de Narciso. El texto que es Narciso es engañado pero no seducido por la intérprete deseante que es Eco”*<sup>36</sup>.

Pero siguiendo la línea de las interpretaciones simbólicas del sugerente mito, podríamos considerar a Narciso como el lector ingenuo, y a Eco como el lector crítico, el que relee, el que repite su lectura, no sin riesgo de malinterpretar, pero que en definitiva es el lector tras el que vamos dentro de las aulas, aquel individuo que se intenta formar desde la educación literaria. Porque un libro que merece releerse es probablemente un libro valioso, sobre todo pensando en el tema que nos ocupa y que tiene que ver con la densidad del lenguaje poético y de la opacidad de su mensaje.

Se ha dicho que leer un relato poético es rechazar la linealidad de la trama para concentrarse en paradigmas (Tadié), por ello podemos practicar una doble lectura, horizontal y vertical, lineal y superpuesta. En este tipo de textos es el lector crítico el que adquiere protagonismo. Si se piensa en el paralelismo como un rasgo característico del artificio de la poesía, entonces entendemos que lo poético aquí es también visible a nivel estructural, dado que el cotejo de una situación con otra equivalente en el interior de un mismo contexto es un recurso habitual en este tipo de relatos.

Nos encontramos con una progresión lineal de las semejanzas o similitudes; analizando este aspecto se puede vislumbrar cierta idea fatalista: hay situaciones cíclicas o historias que parecen repetirse. Tomando a *Tajos* como modelo *posmoderno* de relato poético, se pueden apreciar dos etapas en la vida de Raúl\_ y esto ya lo hemos observado anteriormente\_ que son como dos caras de una misma moneda: Raúl y la navaja, Raúl y la tijera. Primero la búsqueda del costurero de la abuela, como un refugio en un objeto de culto que es además depositario de la memoria y de una historia personal; y luego, la escuela de sastrería como una necesidad de restaurar las heridas, de darle un significado al costurero, pero que fatalmente lo conduce al fracaso y a la frustración. La violencia se

---

<sup>36</sup> En unas páginas subtituladas “Eco y Narciso, ilusión y representación” de *La biblioteca en ruinas* (1994:83), Hugo Achugar ha reelaborado el célebre mito. (1994:83).

impone, y deja marcas(lo deja tuerto), como un destino. Es una historia cíclica en la que la violencia se retroalimenta, sabe volver.

Aunque se podría señalar una tercera etapa en la vida de Raúl, corolario de las dos primeras, breve desde el punto de vista de la temporalidad discursiva, que no hace más que remarcar la idea fatalista que nos dice que no podemos escapar de nuestro destino. El tuerto se pone un parche y entonces se transforma en un pirata: no sabe ser otra cosa. Por más que estudia braille y llegue a ser profesor de una escuela de ciegos, sale en la noche con una navaja a pinchar las ruedas de goma de los autos estacionados y a cortar el cable de los teléfonos públicos, “*el cordón umbilical que une el tubo para hablar y escuchar el vientre teclado del aparato*”(107).

Pero no sólo ocurre a nivel de los hechos o situaciones, sino también de los personajes: Verónica y Sofía son dos jóvenes con las cuales Raúl se relaciona en distintos momentos de su vida. Más que personajes son apariciones, son como máscaras de la mujer arquetípica. Verónica, imagen de la Verdad; Sofía, Sabiduría. Más que personajes, son símbolos de su búsqueda. Verónica es la representación de la tentación carnal, con sus uñas rojas, pelando una manzana roja, ofreciéndole su cuerpo a Raúl. ¿Esa es la imagen de la Verdad? Sofía, ciega de nacimiento, aparece sólo en un fragmento al final de la *nouvelle*. Si lo leemos alegóricamente, podemos entenderlo como una ironía o entroncarlo con el viejo tópico del sabio ciego. Dos antítesis, dos ambigüedades.

La fatalidad se representa también a través de otros dos seres: su maestro de sastrería y Domínguez. El destino se ensaña, se desdobra en los personajes. “*Les personages riment comme les mots*”, observa Tadié (Ídem: 43). Los personajes riman, así como lo hacen las palabras, y no están allí por una necesidad de realismo y mucho menos, para ser trabajados psicológicamente. El maestro de Raúl es presentado mediante una descripción expresionista que dice más sobre el efecto que causa su imagen que sobre su aspecto físico. Para el joven, el maestro es un criminal: “*asesino de telas. . . Impune mata la piel del cachemir, mata el tejido*”(91). Es una proyección, una máscara del protagonista. Domínguez, por otra parte, es un compañero de Raúl con quien se establece una rivalidad, una contienda en la que se trata, indirectamente, de demostrar quién es más hombre. La tijera pasa a sustituir a la navaja como un objeto fálico en el que se condensan los

conceptos de hombría y agresividad. Domínguez metafóricamente es un tirano, y será literalmente un tirano. Hay un salto de tiempo hacia el futuro en el que el siniestro personaje transforma en coronel del Ejército, derrocando a un presidente democrático. Usando el intertexto de *Cien años de soledad*, el narrador nos dice:

*“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Domínguez habría de recordar aquella tarde remota en que me pinchó el ojo.*

*Sin García Márquez.*

*Muchos años después, Aureliano Domínguez comandó las tropas del Ejército que cercaron la residencia presidencial y terminaron por derrocar al presidente Salgado”* (102).

Otra máscara del protagonista. Dos máscaras: Salerno, maestro de la tijera y de aspecto nada viril, proyección temerosa del protagonista que rechaza su figura afeminada, y Domínguez, prolongación de su rabia y su intolerancia. Se trata de paralelismos que conciernen a la totalidad del texto. Las frases, los fragmentos, los capítulos tienen una pluralidad de significados. Pero también la tienen las situaciones y los personajes.

En *Vida de perro* la estructura mantiene visibles diferencias con *Tajos*. En principio, no es una novela de personaje y, por otra parte, se desarrolla mediante variaciones discontinuas sobre un mismo tema (los perros), que son como fragmentos improvisados, casi como si se ensayaran diferentes variantes o asedios para tratar un mismo tema. En la segunda parte de este trabajo nos hemos referido a los elementos ensayístico- narrativos de este texto, y tratando de justificar los primeros\_ con la metáfora de la red utilizada por Sarlo\_ observamos cómo los capítulos se encuentran enlazados unos con otros, conformando diversos paralelismos sintácticos y semánticos, es decir, una relación de interdependencia que a primera vista no se suele vislumbrar.

Por ejemplo, cuando se hace mención a los célebres personajes, las diversas épocas históricas no revisten demasiada diferencia entre sí, aunque desde un punto de vista referencial deberían excluirse. Lo importante no es el marco histórico sino el prestigio de determinado personaje que, a través de épocas diversas y distantes, siempre estuvo acompañado de un perro, desde los orígenes, con sus tradicionales cualidades. El

presentimiento, la lealtad, la dureza y la ternura (*“Los perros se endurecen sin perder la ternura”*), el amor, en síntesis, la superioridad de los perros.

Los modos de presentar esos capítulos son tres: el modo impersonal con un narrador externo, distanciado del relato, en el que se generalizan cualidades de los perros, por medio de la fórmula *“Los perros son. . . ”* o *“Los perros”*, más otro verbo (escuchan, cantan, creen, etc). Luego, el relato particular centrado en un personaje histórico y su entorno, también con un narrador externo. Y, el otro modo es el cuento, un relato ficticio donde aparecen personajes variados y en los que muchas veces\_ aunque no siempre\_ encontramos un narrador protagonista, o por lo menos, interno.

A veces los paralelismos son antitéticos y los personajes también. Sócrates representa el amor a los perros, y Platón, el odio. Otras veces, quienes según la “historia oficial” estuvieron en bandos contrarios, son personajes simétricos: Judas y Pedro.

O los paralelismos se establecen entre capítulos consecutivos de estilo muy diferente. El capítulo XVI es un cuento y se titula “el juego de la yunta”(sic); éste consiste en un juego muy sanguinario de parte de los hombres que disfrutan del espectáculo del despedazamiento canino. En cambio, el siguiente capítulo de estilo poético-ensayístico, comienza con la conocida frase del Che Guevara: *“hay que endurecerse sin perder la ternura”*(75). Crueldad de los hombres versus ternura de los perros; el paralelismo antitético corre como un hilo invisible ligando estas dos historias formalmente disímiles. Ocurre lo mismo en el capítulo XXX y XXXI; en el primero es la perra de Leonardo(Gioconda) que vuelve, en el otro es un perro que se le aparece al narrador-protagonista en una especie de cuento, atravesando el océano, desde Medellín a Madrid, para regresar junto a él. La misma lealtad, la misma compañía, aunque la historia y el modo de narrarla sean otros.

La narración nos cuenta cosas diversas, y mediante historias diferentes y variados personajes, no deja de avanzar. Pero la poesía retorna, siempre vuelve, destinada a una repetición parcial, como la ninfa Eco.

### 3.2.3- La metáfora como figura de composición

Una niña nos cuenta que sus muñecas están rotas y que fue su papá quien se las rompió. Esa niña escucha desde su cuarto y con la televisión encendida los insultos y los golpes recíprocos entre su padre y su madre. En la televisión hay muchos programas que le gustan, pero su preferida es “La Mujer Barbuda”. El personaje de esta serie es una especie de justiciera que ahora está persiguiendo a un criminal violador. Mientras nos narra esta aventura llena de suspenso, que cada tanto se corta por avisos publicitarios, nos relata una discusión entre sus padres, que va creciendo en agresiones a medida que la Mujer Barbuda aparece otra vez en la pantalla, va tras el sicópata, lucha contra él y lo vence, matándolo. Las dos historias llegan al clímax de la violencia al mismo tiempo.

Este es el último cuento de *Cadáveres exquisitos* (1995), titulado “Aventuras de la Mujer Barbuda”, y alguien que lea sólo el título del cuento no puede llegar ni a sospechar que el tema del mismo será la violencia doméstica. Incluso hasta puede parecerle inocente, infantil. Obviamente el título se enfoca desde la mirada de la niña-narradora que vive con suficiente naturalidad la violencia instalada en el aparato de televisión y en su vida cotidiana. Son dos las historias que se narran simultáneamente, y en este cuento parece bastante simple: la historia de la Mujer Barbuda es una metáfora de la historia que verdaderamente se quiere contar. La Mujer Barbuda es su heroína preferida, porque aún en su fealdad, es capaz de reunir en armonía su lado femenino y masculino. Su fuerza, su coraje, con barba incluida, no impiden que sea una mujer, ni que pueda vengarse de los hombres que se aprovechan de sus víctimas, también mujeres. Todo esto es lo que el lector puede inferir, leyendo el cuento metafóricamente. La niña-narradora por supuesto no interpreta, sólo cuenta lo que escucha y lo que ve. Quien debe interpretar es el lector.

Este relato, como tantos otros de Courtoisie, presenta una estructura binaria para contar una sola historia. En este mismo volumen hay otros cuentos que están contruidos del mismo modo. En “Lobos muertos” y “Cero uno”, como si el relato fuese una gran metáfora narrativa, se van desarrollando dos historias paralelas, una literal y otra simbólica.

En el primer cuento, la contemplación por parte del narrador de dos lobos marinos muertos en la orilla de la playa no abarca más de dos párrafos y recién aparece llegando al final del cuento, previo al desenlace. El suceso que se desarrolla desde el principio es el de

dos niños, varón y niña, que nacen el mismo día en un sanatorio y se vuelven a encontrar veinte años después en una fiesta para enamorarse y morir juntos en un accidente automovilístico. El título remite a esa otra historia secundaria, que parece circunstancial, pero que cobra una significación metafórica, al final. Entonces nos queda claro que lo que se quiere contar no es la muerte de los lobos.

En cambio, en “Cero a uno” las dos historias, de extensión similar, van transcurriendo de forma paralela y alternada, a veces incluso llegan a enredarse, a contaminarse una de la otra. El ataque de hemiplejía que sufre el tío del narrador surge “*como un relámpago*” (39), en el momento más intenso de un partido de fútbol que estaban mirando en familia por televisión. La tensión narrativa va de la mano del suspenso creado en las dos historias, pero sobre todo en la que transcurre en la pantalla. Esta segunda historia, la del partido, es también de orden metafórico: el tío, al igual que la cancha, estaba partido en dos: “*Medio cuerpo nada más, vivía*”(46); el tío, tuvo un pasado jovial y feliz que no volvería, glorioso como las hazañas que contaba del Maracanã; el tío perdió esta vez, igual que su equipo de fútbol. Terminaron “Cero a uno”, no “Uno a cero”.

Otros relatos que mantienen la misma construcción binaria resultan más complejos o enigmáticos. Entre ellos, vale destacar “El arco de Leonardo”, también de *Cadáveres exquisitos*, y dos relatos de *El mar interior*<sup>37</sup>: el cuento homónimo y “La caída del muro”. En “El arco de Leonardo” más que dos historias se establece un paralelismo entre dos tipos de texto, no sólo interesa lo que se cuenta sino cómo se cuenta. La historia que se comienza narrando, a modo de ensayo, es la de un dibujo de Leonardo Da Vinci en el que se muestra cómo se sostiene un arco, y cómo no se cae porque todas las piezas se disponen en el lugar oportuno y al mismo tiempo, apoyándose mutuamente. “*Esta simultaneidad, esta conjunción, este ser al unísono, no se verifica en los seres humanos*”(141). La otra historia, más narrativa que la anterior, relata la contemplación por parte del narrador de una fotografía de su tía de cuatro años, muerta hace muchos años, y de cómo su tía se mantenía inalterable, cada vez más pequeña que él, que sí envejecía. Este relato de su tía provoca la asociación con la arquitectura, haciendo una conexión entre los seres humanos y las

---

<sup>37</sup> La edición que consultamos es la de *Editorial Banda Oriental*, de 1993. Se conoce una edición anterior (1990) de *El lobo caótico*.

pedras, para concluir que en el “*arco de la familia humana*”, el hombre queda solo, porque “*Los hombres no son piedras*”( 141-142). En el desenlace, el narrador, en la calle y bajo la lluvia, debe esperar a que “*una vieja*” salga de su refugio debajo de un techo para que él, empapado, ocupe su lugar en la pared. Una historia original, o mejor, un modo original de contar una vieja historia, de plantear un antiguo tópico literario: el tiempo pasa. “El arco de Leonardo” es una metáfora de unas de las más ancestrales ambiciones humanas: la de trascender.

En el cuento homónimo de *El mar interior* sucede lo mismo que en los anteriores desde el momento que hay dos historias que corren paralelas: la de un misterioso cubo que desprende un limo espeso y se va descongelando lentamente, y la de la escritura por parte del narrador de una novela de aventuras. En este cuento, más complejo y enigmático que los anteriores, no resulta tan evidente la relación entre las dos historias ni se presenta tan fácilmente una interpretación. El misterio del cubo no se termina con el cuento, el narrador no dice todo lo que sabe, y cuando, al final, se le ocurre un título para su novela, no se la comunica al lector. ¿Será “El mar interior”? Es sólo una conjetura; el título es tan enigmático como el cuento.

Finalmente, en “La caída del muro”, las dos historias que corren paralelas son: las noticias que llegan desde Europa sobre la Caída del Muro de Berlín, y la disputa de dos honorables familias que participan en una subasta por obtener las primeras filas de los bancos de la iglesia. La comparación es explícita, el narrador protagonista asegura que se trataba de “*dos caídas simultáneas*”: “*la del orgullo de mi familia y la del Muro*” (17). Los dos conflictos se trabajan de forma paralela, aunque uno es de orden político y el otro, personal (o familiar), como ocurría en aquel cuento de Ricardo Piglia titulado “Desagravio”<sup>38</sup>, en el que también se presentaban estos dos tipos de historias, aunque con un desenlace mucho más dramático. Más que de forma paralela\_ y eso significaría una simple comparación\_ diríamos que se presentan de forma yuxtapuesta, en tanto la primera historia se “mete” en la segunda historia, revelando como esta última, más restringida o más íntima, puede representar sólo una muestra o una encarnación de los grandes

---

<sup>38</sup> Cuento perteneciente a *Jaulario* (1967). Se consulta la reedición de este libro, con la incorporación de otros textos, en *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006.

acontecimientos vividos por la humanidad. Lo que resulta nada previsible en “La caída del muro” es su final fantástico, que no tiene que ver ni con el Muro ni con las familias, sino con el curita que había organizado la subasta, al parecer, tan codicioso que se fugó con el dinero y, casi convertido en pez, se tiró al mar.

Es cierto que un cuento siempre cuenta dos historias. Es la primera tesis a la que arriba Piglia en su “Tesis sobre el cuento”<sup>39</sup>. Allí además leemos que en el cuento clásico, la segunda historia se encuentra cifrada en los intersticios de la primera. Por ello, la segunda tesis es la que dictamina que la historia secreta es la clave de la forma del cuento. Si bien estos modos de narrar van cambiando, según se trate de formas más clásicas como Poe y Quiroga, o de otras más modernas y personales, como Kafka y Borges, según Piglia esas dos historias siempre están presentes y lo que cambia es el modo de contarlas. Veremos cómo las cuenta Courtoisie.

Los ejemplos que anteceden no representan *la* manera de contar de Rafael Courtoisie, sino sólo una de las modalidades que se pueden observar en la construcción de sus relatos. Con esto lo que queremos decir es que muchos de sus cuentos siguen con más o menos fidelidad los patrones del relato clásico y otros, más fronterizos, renuncian al protagonismo del argumento o, directamente carecen de él. Estos últimos presentan una textura más poética y una esmerada atención al diseño del lenguaje. Valen como ejemplos representativos “Persistencia del débil”, uno de los más hermosos textos de *El mar rojo* (1991), algunos de los “Cuentos chinos”, de *Cadáveres exquisitos* y otros de la sección “Indios y cortaplumas” de *Tajos*.

Pero los que nos interesa en este momento es este otro tipo de relatos que funcionan como lo haría una metáfora pero a nivel macro, es decir, que el relato es como un sistema binario en el que hay dos términos, uno *real* y otro mental, que se yuxtaponen en la medida en que hay elementos de identidad entre ellos, como los hay entre las dos historias. La imagen o término real sería la historia que se quiere contar, mientras que la imagen o término mental vendría a ser la segunda historia, la que se escogió para relacionar con aquella. En todo caso, el título en este tipo de relatos siempre se dirige directamente a la

---

<sup>39</sup> Ver en Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona. Anagrama, 2000.

segunda historia, de modo que resulte metafórico, mientras que el tema, se deriva de la conjunción de ambas, podríamos decir que se enriquece o se profundiza de esa yuxtaposición entre las historias. Si se quiere contar un relato de violencia doméstica, el triángulo de los padres y la niña es ideal, pero éste se beneficia, de modo metafórico o simbólico, con la intrusión doblemente ficticia de la Mujer Barbuda, personaje del mundo fantástico infantil que funciona como válvula de escape de una situación verdaderamente tortuosa.

Si bien nuestro trabajo está centrado en dos novelas de Courtoisie, nos interesaba reparar en este tipo de cuentos que ilustran una forma poética de construir una narración, de modo que el relato es concebido inicialmente como una metáfora o como una comparación sobreentendida, más o menos explícita, según el caso.

En relación a la primera novela conocida del autor, *Vida de perro*, accedemos ya desde su título a un doble significado. “Vida de perro” es una expresión metafórica de uso coloquial, bastante frecuente, y asociada a una vida de sacrificio, a una vida triste, en resumen a una mala vida. El desarrollo de la novela desmonta esa expresión, llevando esa connotación negativa a otro plano, cambiándola de signo. Los perros son exaltados por sus numerosas cualidades, incluso se los coloca por encima de los otros seres del reino animal. La última frase de la novela es: “*Pero el animal que más conviene, ladra*”(213). Así que se resucita una metáfora muerta, *vida de perro*, asignándole un sentido nuevo. Esa es sólo una de las posibles interpretaciones.

Otra explicación opuesta: *vida de perro*, retomando su uso popular, seguiría siendo una metáfora para representar una mala vida, porque la vida sobre la que se quiere reflexionar es, al fin y al cabo, la vida de los hombres. Más allá de la celebración de los perros, y a veces en oposición a ellos, sale a la luz la miserable condición humana, ya que al desarticular ciertos binarismos como hombre/animal, civilización/barbarie, la lectura de la novela propone una mirada crítica sobre los rasgos que deberían definir lo humano. El perro es aquí un pretexto para hablar del hombre. He aquí la construcción metafórica de toda la novela que parte de una idea-metáfora. Si el perro es un pretexto, entonces el hombre es el texto.

Con respecto a la *nouvelle* Tajos, ya se ha mencionado el significado metafórico de título e intertítulos. Incluso habíamos visto que el autor también se encargaba, en una entrevista, de hacer un análisis alegórico de su propio texto. Es más que claro que la construcción del texto ha sido diseñada desde la figura de la metáfora. Los tajos que Raúl practica van dejando cicatrices en su propia alma. Pero también las palabras hacen tajos sobre las páginas, desgarran la escritura, y a veces ellas mismas se desangran en los blancos. El narrador, que acompaña al personaje, sale a tajar las páginas:

*“Quisiera que este relato, que estas palabras fueran puntadas, gestos, movimientos, idas y venidas parejas, cuidadas, prolijas, casi iguales, de una sola pieza urdida con seguro amor en el tiempo” (64).*

El narrador expone su drama: las palabras son puntadas (esta parte se titula “Zurcidos”), tal vez porque se mantiene la ilusión de darle un sentido a su vida a través del discurso; tal vez porque el poder mágico de la palabra creadora sea capaz de recomponer, como los zurcidos de su abuela, la trama lastimada de su propia vida. Para este *“relato oscuro”* es deseable que *“se olera el murmullo de las letras encendidas”*; esa hermosa sinestesia nos permite oler su pretendido discurso (*“al calor de la estufa a leña”*), escucharlo suavemente e ir viendo cómo se ilumina esa oscuridad por la palabra sanadora. La antítesis entre ilusión y realidad es evidente. El deseo recurrente e imposible del narrador se hace patente a través del anafórico *“Quisiera”* que inicia cada párrafo (ocho veces) y culmina con el tajante *“Quisiera, pero no puedo. Llueve”*(65-66).

Pero hay una metáfora-madre en toda esta novela, generadora de las otras, que es la metáfora del tajo y del zurcido. El fragmento cinco de esta tercera parte es un pequeño texto que surge como desligado del fragmento anterior y posterior a él, donde se vuelve como en el fragmento dos al *“Quisiera contar”* El deseo imposible del narrador es contar la historia de su abuela *“zurciendo calcetines dulcemente, en el crepúsculo de su vida”*. Sin embargo, el relato *“está lleno de tajos y muescas”*(74), esos tajos son como fragmentos de un relato agonizante. En esta *nouvelle*, Courtoisie no pudo olvidarse de su yo de poeta; como si la poesía fuese más adecuada para referirnos la ternura y la debilidad de

un joven que necesita ser cruel para defenderse de un mundo violento y opresivo, para ocultar su fragilidad empuñando una navaja.

Hasta aquí hemos pretendido demostrar en qué medida las dos novelas estudiadas adoptan la estructura compositiva de una gran metáfora y obedecen por ello a un plan, tan narrativo como poético.

#### 4- Una poesía de la lucidez

*La poesía es un ademán del espíritu que va ganando otra razón*

Roberto Juarroz, *Casi Ficción*.

Si en estos tiempos que corren la poesía puede presentárenos como “*un artículo de primera necesidad*”\_ en palabras del propio autor<sup>40</sup>\_ es porque el hombre contemporáneo, acostumbrado a preguntarse por la utilidad de las cosas, cada vez necesitará más de ella. La poesía será *útil* en su función trasmutadora de la realidad, pero además lo será como un *objeto* que le sobrevive al hombre, y que perdura saludable, aún cuando el escribiente ya no exista, porque

*“La salud de un poema está hecha con el hilo del tiempo de modo invulnerable. La salud de algunas palabras juntas dura mucho más que el hombre que las reúne (...)”*

(de “Canción de los cerdos”, *Cadáveres exquisitos*).

La palabra poética se eterniza en el tiempo del hombre, lo hace durar. La lucidez de Rafael Courtoisie es la del hombre de ciencia que se ha valido de sus conocimientos y que ha comprendido, a tiempo, que las verdades exactas no existen y que sin embargo hay otras que, de modo intermitente, suelen susurrarse al oído de algún poeta o revelarse ante los ojos de algún lector. Esa es la lucidez del poeta: la de desarmar el lenguaje, como hace el niño travieso con su juguete, para ver qué hay adentro. O la de asomarse al abismo, despojado de pretensiones absolutas, pero con ojos valientes, con la seguridad de la búsqueda incierta y el oxímoron a flor de labios, pronto para designar lo innombrable. Es la hiperlucidez de un

---

<sup>40</sup> “*La poesía entendida más allá de su circunscripción genérica, como un núcleo esencial que está detrás de una novela, un ensayo o una nota periodística, esa poesía tiene una función importantísima. Tiene una capacidad transformadora de la realidad y transformadora del hombre. Creo que la poesía está en el centro del mundo y que va a ser un artículo de primera necesidad en el siglo XXI*”. Entrevista de Rosario Peyrou a Rafael Courtoisie, “La violencia está en nosotros”, en *El País Cultural*, Montevideo, Año VII, Nº 324, viernes 19 de enero de 1996: 2.

escritor posmoderno, quien ha concebido un mundo artístico orgánico, que en su diversidad temática y tonal, siempre encuentra su centro en la poesía. Ella sola es capaz de acechar la realidad tras las peripecias de un personaje novelesco, enfrentándolo con la pregunta, o poniéndolo en trance de atrapar el instante de la revelación. Lucidez total del poeta que se embarca solo en un viaje de ida hacia el centro de la palabra.

#### 4. 1- La inquietud gnoseológica posmoderna

Designar como *posmoderna* a la obra de Rafael Courtoisie es un lugar común de la crítica, aunque más no sea por una razón cronológica. El tema resulta por demás engorroso pues si hay algún punto en el que se pueda buscar consenso es que la delimitación cronológica de la era posmoderna es tan compleja como su concepción. Si para muchos investigadores, entre ellos Jean-François Lyotard, la posmodernidad comienza cuando las sociedades entran en la edad llamada postindustrial (desde fines de los años 50), para fundar una nueva organización del conocimiento humano y reaccionar frente a los discursos totalizantes (Lyotard, 2004[1984]: 10-13), para otros los orígenes son bien distintos. Es que la discusión sobre la periodización de las modalidades estéticas llamadas modernidad y posmodernidad nos llevaría también a considerar diferencias en la postura crítica desde donde se miran estos modos de producción simbólica. Para Fredric Jameson, quien reconoce su cansancio del eslogan de *posmodernismo*, éste es más histórico que meramente estilístico, porque es “*la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío*” ( Jameson, 1984-1989:75). Y están los que creen que la posmodernidad es sólo una de las caras de la modernidad <sup>41</sup>, mientras que otros las consideran propuestas paralelas y simultáneas que atraviesan todo el siglo XX, a partir de las vanguardias <sup>42</sup>.

En definitiva, hay quienes se preguntan, entre ellos el propio Courtoisie, si no será que hablar de posmodernidad ya es un asunto antiguo y si no estaremos viviendo en la posposmodernidad <sup>43</sup>. Todo ello, partiendo del supuesto de que se puedan trasladar estos

---

<sup>41</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*. Modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch*, posmodernismo. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Editorial Tecnos Madrid, 2003.

<sup>42</sup> Concepto aportado por el Profesor Hugo Achugar en el Curso “Problemas y debates actuales de los estudios literarios en Latinoamérica”, dictado entre octubre del 2008 y agosto del 2009 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, para la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana.

<sup>43</sup> “(...) *En mi opinión un inicio simbólico y abierto de la posmodernidad como intervalo temporal puede situarse en 1989, con la caída estrepitosa del Muro de Berlín. Otra caída, esta vez la de las twin towers, la de las Torres Gemelas en New York, en 2001, marca el inicio del fin de la post modernidad, al menos de la post modernidad en los términos en que había sido descrita por Fukuyama, por Baudrillard, por Lipovetsky, etc. Lipovetsky habla ahora de hiper modernidad, otros hablan de modernidad tardía, etc. Por el momento prefiero designarla -insisto: provisoriamente- con cierto humor e ironía, como pos pos*

términos, surgidos en Europa y Estados Unidos a la cultura de América Latina, cuestión discutible también. Porque si planteamos las nociones de modernidad y posmodernidad, debemos hacerlo teniendo en cuenta el sujeto de enunciación, que en nuestro caso, se encuentra en una situación periférica.

Pero más allá de lo equívoco y contradictorio que pueda resultar el término, y de que se nos crean dudas de cómo aplicarlo en el contexto literario hispanoamericano, lo aceptaremos como la designación de un cambio de sensibilidad, quedándonos con la idea de que este movimiento conlleva la noción de una heterogeneidad total en el campo literario, sin ninguna tendencia dominante. De todos modos, y trascendiendo lo meramente cronológico, casi siempre se justifica el uso de este término aplicado a la obra de Courtoisie, haciendo hincapié en ciertos rasgos temáticos y retóricos típicamente posmodernos. Nos encontraremos entonces, con lo fragmentario como rasgo estructural, que señala grietas en el discurso modernista y monolítico, recalcando su ambigüedad; luego con el desorden y la disolución de las fronteras genéricas que son aspectos sobre los que ya hemos insistido anteriormente. Y a un nivel más profundo, con la omnipresencia de la tecnología audiovisual que ha influido enormemente en la reflexión teórica sobre la posmodernidad, sobre todo con el surgimiento de un nuevo concepto de lo *real* que cuestiona la tradicional verosimilitud realista. Este rasgo se comienza a apreciar con mayor intensidad a partir de *Caras extrañas*, donde la fragmentación reproduce la gramática acelerada de lo audiovisual para contar una historia.

Siendo variados y numerosos los caracteres que se le atribuyen a la estética posmoderna, en esta instancia y a los efectos de nuestro interés, pretendemos detenernos en la relación entre posmodernidad y conocimiento. En principio, mientras la modernidad supone el deseo de totalización y el imperialismo de la razón, pues en estos escritores todavía está la fe en la posibilidad de expresar *verdades*, en la posmodernidad esa confianza entra en crisis: frente al conocimiento se produce su cuestionamiento, con la comprensión

---

*modernidad* o “época actual” (...). Estas reflexiones fueron extraídas de una entrevista realizada el 29/03/2008 por Silvia Faoro, estudiante de la Università Degli Studi Di Udine, para la Tesi di Laurea Triennale: “Rafael Courtoisie e la poetica della differenza”.

de que el hombre ya no puede dar explicaciones totalizadoras de las condiciones de su existencia.

Ese nihilismo epistemológico enfrenta a los escritores a una incertidumbre radical: no más certezas, sólo hay verdades contradictorias y, como consecuencia, la capacidad de dudar y cuestionar las propias verdades, sin renegar de la contradicción. “Certeza del que duda” se titula uno de los poemas del autor y allí se lee que el hablante viene “*a no decir nada, a no callar*”, y se lamenta de los Seguros (con mayúscula) y los poderosos (“*los que ya saben, los que están ciertos*”). Las cosas\_ hasta las más sólidas como una casa\_ pueden disolverse “*en la punta de la lengua*” cuando se transforman en palabras. El hablante cierra su discurso con un franco “*No lo sé*”, pisando el terreno de lo indecible, de lo inefable ( de *Textura*: 13). Es que, a la manera de Wittgenstein, el lenguaje disfraza el pensamiento <sup>44</sup>, éste se construye como una textura que recubre, cierra y por ende, dificulta la percepción de lo que yace en el interior: “*Con él se teje una cerrada trama de palabras y el tejido oculta la desnudez de las cosas que se nombran*”(de “El hilo de la voz”, *Cambio de estado*). Las cosas\_ que son sólidas\_ se deshacen cuando se pronuncian, las cosas\_ que además están desnudas\_ se disfrazan cuando son nombradas. Porque “*la verdad está en los hombres callados*” y “*la mentira está en la boca, sobre la punta de la lengua, lejos del agua de la verdad, llena de venas secas*”(de “Palabras en nahuatl”, *Tajos*). La reflexión sobre el lenguaje, como una constante en la obra de Courtoisie, lo enfrenta a un buceo epistemológico, todo se le vuelve una pregunta: “*En la forma hay una pregunta sin contestación*”( de “La forma”, *Estado sólido*).

La literatura de Courtoisie desafía a la falsa seguridad del lector, desacreditando débiles certezas: “*es decir:/cuando des un paso y caigas/ otro paso/ la descalza certeza del apoyo*”( de “Tierra firme”, *Fronteras de Umbría*). Como consecuencia, el recurso más adecuado que encuentra el poeta para concretar en una imagen su pensamiento es el oxímoron: las “*descalzas certezas*”, las “*dudas sólidas*” son fuertes como piedras que

---

<sup>44</sup> En el *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein se lee: “(...) *Y de tal modo, que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el de permitir reconocer la forma del cuerpo*” (45). El número de página corresponde a la versión electrónica de la *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl).

terminan deshaciéndose “en la arena de la incredulidad”. Esa piedra es “nada pura, pero fuerte”, se hace compacta como la creencia y por ello sirve para construir el templo, pero existe un poeta de la amargura para deshacer esa certeza: “Hay un jugo en Cioran que la disuelve”(de “Piedra para el templo”, *Estado sólido*). Los conceptos de saber, poder, verdad\_ intertexto mediante\_ quedan desintegrados en el jugo de la incredulidad.

En la tercera parte de *Tajos* se hace patente el fracaso del narrador a través de la fórmula “*Quisiera*”, que encabeza cada párrafo. Casi al final del libro ese mismo narrador se angustia e interpela, en la cima de su desesperanza, a los lectores que no responden sus preguntas, mejor dicho, su *sola* pregunta: “¿Por qué murió abuela?”(116). Nadie puede dar esa respuesta, por eso el protagonista grita e insulta, saliéndose de la página y *desautorizando* al *autor*, corta con su navaja “*la voz literaria*”(113). Es que el personaje cada vez entiende menos, es un joven que pierde un ojo y sólo puede sentirse un rey en la escuela de ciegos: “*Con la mitad de la vista, con un solo ojo, veo las cosas que pasan (...) Con la mitad de la vista, con un ojo solo, veo las preguntas, pero no las respuestas*”(108-109). Las respuestas absolutas no se pueden obtener, podemos acceder únicamente a representaciones fragmentadas, a parcelas de realidad, a subjetividades y relativismos, porque los hombres sabemos que desconocemos y eso nos causa dolor.

En *Vida de perro*, queda latente la esperanza de recobrar la palabra perdida: el perro siempre estuvo ahí y no lo vimos. No lo vimos junto a Napoleón, ni a San Agustín; tampoco lo escuchamos. No comprendimos que este animal conveniente puede acceder a otras zonas de conocimiento, no exploradas por el hombre, conectadas con el instinto y con el silencio: “*El perro huele algo que no sabemos, huele nuestra ignorancia*”(61).

¿Todo esto no tiene que ver con una apuesta al conocimiento irracional, emocional, a la desnudez de la palabra, a un reencuentro con la esencia de las palabras que tal vez germinen en el silencio(como el silencio del perro)?¿El ladrido no es otro sonido, incomprendido y misterioso, y a la vez con necesidad de comunicar, de prevenir al hombre, de reencontrarse con la esencia del instinto, de la emoción?¿No es una invitación al reencuentro con el hombre que perdimos, a la ilusión de recobrar nuestra humanidad perdida? Si el ensayo y la novela se entrecruzan en este texto, la poesía también hace lo suyo, compromete todo nuestro ser en esa búsqueda, nos hace sentir partícipes de esa ilusión. La *vida de perro* es la de nosotros, los hombres, que aún vivimos enredados entre

los conceptos y las marañas de palabras. El hombre ignora, el hombre pregunta, pero sigue buscando. La poesía es necesidad de asomarse al misterio y trascender la condición humana. Cuando no hay respuestas, las preguntas forman un verso o se deslizan hacia una imagen, devienen revelación momentánea, fugaz. A veces se transforman en silencio.

#### 4.2- La lógica abductiva y el saber poético como *destello*

Luis es un niño que al patear una pelota queda sin piernas a causa de una bomba colocada allí por los terroristas; de esto se entera Raúl a través de la pantalla del televisor. Antes del atentado, Luis soñaba con una bicicleta, pero ahora recibe como donación una silla de ruedas. El drama del niño es relatado por el joven narrador que a partir de lo que ve, interpreta y reflexiona: “¿*Qué hace un niño sin piernas?*”(44). El choque con un hecho sorprendente, además de provocar una mezcla de irritación y tristeza en el narrador-espectador, dispara una delirante asociación de ideas. Ahora le obsesionan los zapatos:

*“(...) Prefiero un niño descalzo,(...) Prefiero los pies sin vestimenta a las botamangas sin pies (...)*

*Los pies sin zapatos pueden andar igual, pero los zapatos sin pies no van a ninguna parte, no se pueden mover, carecen de instinto”.*

Este narrador protagonista necesita trascender su realidad sensible para buscar la racionalidad del mundo; lo que trata de encontrar es una explicación razonable para esa *anomalía*<sup>45</sup>, entonces formula una hipótesis que confirma la brutalidad de ese fenómeno:

*“El terrorismo no piensa en los pies, piensa en los zapatos. Para el terrorismo los zapatos son más importantes que los pies”.*

Dicha afirmación, que parece caprichosa porque no puede inferirse del discurso anterior, encontrará su justificación en el fragmento siguiente:

*“Las ideas son como zapatos. Las ideas llevan al terrorismo de los zapatos, a los niños sin pies, al pensamiento descalzo de los niños. Pero sin ideas no se puede vivir. Nadie puede vivir sin ideas aunque se apoye en la planta de los pies (...)*

*(...) Luis no camina. El terrorismo le cortó los pies”(45).*

---

<sup>45</sup> En la epistemología de Charles S. Peirce el término *anomalía* está referido a un fenómeno que nos resulta sorprendente o curioso y ante el que adoptamos una suposición (Peirce, Charles S. *Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*, traducción de Dalmacio Negro Pavón).

Pero ahora el salto asociativo es mayor, tras esa conclusión categórica viene otro concepto, hilvanado de un recuerdo:

*“Abuela decía que hay que vivir sin rencor, pero los pies del rencor se posan en la lentitud. El rencor no avanza ni un paso en el tiempo. El tiempo se quedó sin pies ”(45-46).*

(de *Tajos*).

Se observa un hecho sorprendente, *“Luis se quedó sin pies”*, pero si fuese verdad que *“las ideas son como zapatos”* y que *“el terrorismo no piensa en los pies”*, entonces ese acontecimiento (que Luis se haya quedado sin pies) sería algo corriente, por tanto, como la realidad lo demuestra, hay razones para sospechar que esta conjetura es verdadera<sup>46</sup>. En este caso, la focalización pasa por un narrador-personaje con un modo bastante peculiar de razonamiento; de todos modos, a este tipo de encadenamiento forzado de ideas con un formato lógico obedece el pensamiento poético de Rafael Courtoisie, sea cual sea el género elegido.

A este concepto de verdad como afirmación sugerida por un razonamiento inferencial o abductivo, pretendemos aquí relacionarla con el concepto de *“verdad metafórica”*, como lo entiende Paul Ricoeur, quien toma la palabra *“verdad”* en un sentido *“tensional”*, y afirma que el *“lugar”* de la metáfora no es ni el nombre ni la frase ni el discurso, sino la cópula del verbo ser: el *“es”* metafórico se traduce como un *“no es”* y un *“es como”*. En este texto se parte de una comparación (las ideas *son como* zapatos) para luego llegar a una metáfora por medio de la sustitución de *ideas* por *zapatos* (deben morir los pies y vivir los zapatos). La operación implica redescubrir el concepto de *idea*, por tanto la tensión se establece entre un *“es”* y un *“no es”*, entre sentido metafórico y literal (Ricoeur, 1975: 332-343). Un hecho concreto que se sustenta en una verdad referencial

---

<sup>46</sup> Este paso de adoptar una hipótesis como si fuera sugerida por los hechos es lo que Pierce llama *abducción* o *instinto racional*: *“La sugerencia abductiva viene a nosotros como un relámpago. Es un acto de intuición, aunque sea una intuición extremadamente falible. Es cierto que los diversos elementos de la hipótesis estaban con anterioridad en nuestra mente; pero es la idea de juntar lo que jamás habíamos soñado juntar la que hace fulgurar ante nuestra contemplación la nueva sugerencia”* (Idem., en *“Pragmatismo y abducción”*, Lección VII).

(Luis se quedó sin pies) desencadenará nuevos conceptos abstractos o de orden filosófico que adoptan la forma de un lenguaje figurado, alejándose de la referencialidad.<sup>47</sup>

Aunque el resultado abductivo es sólo una conjetura, sigue siendo una inferencia lógica, es decir que sigue manteniendo una forma lógica perfectamente definida. En este caso, la hipótesis de que *el terrorismo no piensa en los pies sino sólo en los zapatos* parece sugerida por los hechos precedentes. Si al lector le resulta descabellada no por ello es menos verosímil pues esa conjetura encaja con las ideas preconcebidas de quien ha percibido el hecho sorprendente, en este texto, Raúl. Es además una “*verdad metafórica*”.

Vemos cómo la asociación inicial pies-zapatos se presenta como natural, sólo que a partir de allí comienzan a sucederse relaciones novedosas entre esos elementos: ideas-zapatos y pies-personas, la primera presentada de modo explícito mediante la comparación, y la segunda, sugerida por el contexto. Si la idea es como un zapato y el terrorismo sólo piensa en los zapatos vacíos, esto significa que el terrorismo se ha quedado con la idea deshumanizada, desprendida de lo humano, porque ¿para qué sirve un zapato sin pie? La consigna, parodia mediante, es: “*¡Mueran los pies! ¡Vivan los zapatos!*”(46). Pero la crítica no está dirigida sólo a uno de los bandos, tampoco a la policía le importan los pies de Luis: “*Lo único que le importa al Gobierno es dejar sin zapatos al terrorismo. Luis que se joda*”(47).

Nos preguntamos cuáles son los niveles de conexión entre esos dos conceptos, qué relaciones podemos nosotros como lectores construir a partir de ellos, qué rasgos en común nos habilitan a concebirlos como similares. Es que esas extrañas asociaciones pueden provenir de las estructuras profundas de nuestro lenguaje y de nuestra psiquis, entonces se nos ocurre pensar por ejemplo que el pie es una parte esencial del cuerpo y como soporte del mismo bien pudiera ser considerado como una metonimia de la persona; asimismo estaríamos habilitados a relacionar a los zapatos con las cosas más bajas y humildes, por

---

<sup>47</sup> Paul Ricoeur, ante el concepto de lenguaje poético como un lenguaje no referencial, prefiere hablar\_ usando una expresión de Jakobson\_ de “*referencia desdoblada*”: la suspensión de la referencia lateral es la condición para que se libere la referencia poética (en segundo grado). De modo que “*la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia del modo virtual. ¿Pero qué es una vida virtual? ¿Puede haber una vida virtual sin un mundo virtual en el que sea posible vivir? ¿No es función de la poesía suscitar otro mundo, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir, que sean nuestros posibles más apropiados?*” (309).

tanto que las ideas\_ habitualmente asociadas a la altura, elevación, y como consecuencia, superioridad \_ se conecten con los zapatos las deja literalmente *por el piso*. El “*pensamiento descalzo de los niños*” conservaría intactas a las ideas, viviendo en su pureza, entonces ¿es el niño el que está descalzo o son sus ideas? La metáfora genera nuevas asociaciones y así comprendemos que las ideas son esenciales para vivir sólo que éstas también pueden ser manoseadas o *pisoteadas*, en este caso.

Luego, a partir de un recuerdo, surge otra metáfora, la de “*los pies del rencor*”, es que éste camina muy despacio, “*los pies del rencor se posan en la lentitud*”, porque el tiempo se detiene en el rencor, éste lo inmoviliza, por eso “*El tiempo se quedó sin pies*”. Estamos ante una “*impertinencia predicativa*” porque era Luis, un ser vivo, quien se había quedado sin pies, no el tiempo. Pero esa impertinencia deja de serlo en tanto forma parte de un enunciado metafórico: el rencor, visualizado a través de la personificación, conserva intacto ese instante doloroso, lo hace volver una y otra vez en el presente. Veamos el “*desafío semántico*”: Luis se quedó sin pies, como el tiempo. Luis también es tiempo, pero es tiempo detenido, inmovilizado, como el rencor. De una “*impertinencia semántica*” pasamos a una nueva pertinencia, porque “*el sentido metafórico en cuanto tal no es la colisión semántica, sino la nueva pertinencia que responde a ese desafío*”(Ricoeur: 264). Los conceptos se van encadenando entre sí, se van aproximando, y logran un aumento de la polisemia inicial de las palabras, así es como comienzan a revelarse otras analogías: los pies de Luis, tan concretos, tan reales en su ausencia, pasan a funcionar como un símbolo, en oposición a los zapatos, y luego se desplazan hacia otra zona, más abstracta, francamente metafórica: “*los pies del rencor*”. Desde y a partir de la lógica, surge de pronto, como un *destello*, una imagen poética.

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

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

Revelación o destello, encuentro con lo nuevo y lo impensado, invitación a los parentescos fortuitos de las palabras, en fin, comunión en y con la poesía. Extraño modo de establecer analogías que nos recuerda a los *silogismos de la hierba* de Gregory Bateson<sup>48</sup>, en cuanto a su intención de desplazar nuestra mirada desde los objetos hacia las relaciones o redes de relaciones entre ellos. De lo que se trata es de establecer conexiones nuevas entre lo observado, escapando de los cánones habituales para desafiar radicalmente a la lógica occidental, enraizada en el orden estructural de nuestro lenguaje. Así es como nos propone conector de un modo “*abductivo*”, rebelándonos ante lo culturalmente aceptado o ante el sentido común para ir en busca de nuevas analogías que re-contextualicen nuestros modos cognitivos.

Muy común es encontrar en los textos de Courtoisie esta necesidad de cuestionar la validez del pensamiento lógico desmoronando así la racionalidad habitual del discurso. Al forzar al máximo las posibilidades creativas de las palabras y mediante un razonamiento que, aún en su aparente coherencia, es capaz de llegar a conclusiones arbitrarias o disparatadas es que el pensamiento poético hace y deshace la razón. Subvertirla y trascenderla para ir en busca de otro conocimiento, ejercitando una contra-lógica o una lógica al revés parece ser el *leitmotiv* de este tipo de textualidad, pero no desde una concepción ingenuamente irracional sino desde una mente entrenada en los mecanismos de la racionalidad que es capaz de cuestionar a la razón desde sus mismas raíces.

Ese mismo desgarrón lógico se produce tanto en las novelas que estamos estudiando, en las que la poesía invade la prosa, como en aquellas otras en las que Courtoisie se vale del humor y la parodia<sup>49</sup>. Las sustituciones lingüísticas, propias tanto del

---

<sup>48</sup> Gregory Bateson propone un nuevo modo de pensar como alternativa al método tradicional, coincidente con la *abducción* de Peirce y confrontado al silogismo aristotélico, conocido también como *Barbara*; él lo llama *afirmación de la premisa menor* o *silogismo de la hierba*. Este último nombre surge a partir del siguiente ejemplo: “*La hierba muere. Los hombres mueren. Los hombres son hierba*” (Bateson, 1980).

<sup>49</sup> Nos referimos a tres de las novelas más recientes, *Caras extrañas*(2001), reescritura de un hecho histórico con tintes humorísticos y líricos, *Santo remedio*(2006), especie de comedia negra, y *Goma de mascar*(2008), novela que puede ser leída como una parodia del género policial.

chiste como de la metáfora, son el modo más frecuente que encuentra este novelista para escaparse de la dicción neutra o del *grado cero* del lenguaje. La afinidad entre los procedimientos cómicos y líricos es estudiada por Bousoño, tratando de justificar cómo a través de la ruptura del sistema lógico “*la comicidad verbal puede comportarse de un modo extrañamente análogo a como la lírica se comporta*”(Bousoño, 1976:283). Esto significa que un texto humorístico presenta también un flagrante atentado contra la argumentación lógica y la semántica. Así como la metáfora, el humor surge como una incongruencia o como una afirmación que quebranta las premisas del argumento. Estas dos vertientes, la poética y la paródica, que Courtoisie ha venido practicando en sus novelas, revelan una idéntica postura ante al lenguaje, la de socavarlo hasta el delirio, la de desmontarlo y rearmarlo otra vez, desautomatizando nuestro modo de percibir la realidad.

### 4.3- Metáfora y conocimiento

Bien podría explicarse la metáfora como un silogismo anómalo. Bateson la caracteriza de este modo:

*“(...) Y me pareció que ésta era realmente la manera en que solía pensar, y también me pareció que era la manera en que pensaban los poetas. También me pareció que tenía otro nombre, y su nombre era metáfora. Y me pareció que tal vez, aunque no siempre era lógicamente válida, podría ser una contribución muy útil a los principios de la vida. La vida quizá no siempre pregunta qué es lo lógicamente válido. Me sorprendería mucho que lo hiciese (...)”* (Bateson, 1980: s/p).

Silogismo incompleto, argumento defectuoso, la metáfora permite dar un salto sobre el concepto, como una forma más ambiciosa de percibir la realidad, en la que aparece comprometido el sentimiento. Lo cognoscitivo y lo afectivo están igualmente involucrados en ese poder del doble sentido que tiene la metáfora:

*“La “cosa en sí” desaparece. Al desaparecer la cosa surge la relación, el parentesco entre “cosas”, entre “individuos”, al desaparecer la cosa solo se ve la relación, la metáfora: la colisión entre ecos lejanos de formas de la cosa en sí.*

*Esa es la metáfora: síntesis de formas que dan a luz una nueva función donde se manifiesta el saber del ser sin el tiempo, el ser seco, sin el agua del tiempo que lo ablande o distraiga.*

*La metáfora es como el encuentro de dos piedras que se rozan súbitamente, muy fuerte, y hacen saltar la chispa del nacimiento. De la chispa se contamina la idea de materia, la idea se incendia y alza la forma del fuego en la materia.*

*El fuego avanza y quema el sentido de la forma.*

*Quedan las cenizas de la materia, el polvo del pensamiento, los vocablos tibios y tercos que se acercan al conocimiento”.*

(de “Metáfora”, *Partes de todo*).

Courtoisie reflexiona poéticamente sobre este tropo, valiéndose del planteo de que la misma palabra *metáfora* es una metáfora. Cómo definirla sin usar una imagen, un nexo que ponga en evidencia una relación: dos piedras que se rozan para parir una chispa, una nueva idea recién nacida, todavía tibia y a punto de desaparecer: eco, ceniza, polvo.

Metamorfosis de la cosa que pretende acercarse al “*saber del ser*”, pero nada más que acercarse, porque “*el saber es sólo una sospecha*”(de “*Campo del ser*”, *Partes de todo*).

Don exclusivo del poeta, capaz de aproximar cosas tan disímiles como una gallina y un tiranosaurio, aún reconociendo que no se parecen en nada, o

*“En casi nada. Pueden coincidir en algo las escamas de las patas, la memoria de reptil que guarda el cerebelo, el espolón y la cresta del gallo. La dureza del pico del ave de corral puede evocar un instante la piel córnea del saurio prehistórico, la piel fósil perdida, pero nada más.*

*Nada en las gallinas recuerda la estirpe inmensa de los dinosaurios. El cacareo del gallo no es una voz, no alcanza a ser una voz completa, articulada, una voz poderosa y afectiva, como los ladridos”.*

(en *Vida de perro*:56).

Ese “*casi nada*” puede ser un *casi todo* para el poeta y permitirle reunir partes aisladas de distintas cosas (animales), para luego volver a desunirlas y desembarcar en una conclusión que desprestigia a esas aves: “*La grandeza remota de la antigüedad no se advierte a simple vista en un huevo frito*”. Frente a los dinosaurios que se extinguieron y las gallinas que perdieron su dignidad queda demostrada la grandeza de los perros que “*vienen del tiempo incólumes, como si el tiempo no los hubiera tocado(...)*”

Las metáforas se extienden y ramifican en la página, vienen de un antes y van hacia un después. “*El canto del gallo es un alfiler, una aguja en la madrugada*” no puede comprenderse aislada del resto, ha germinado en el texto, siendo deudora de otras frases que como semillas la han hecho crecer. Ella misma continuará su expansión hasta concluir en una última aseveración categórica: “*Los perros son máquinas emocionales*”. Pero toda frase metafórica<sup>50</sup> es una incongruencia lógica y semántica, de manera que el lector

---

<sup>50</sup> Se tomará a la frase como unidad de base de la tropología, excediendo la concepción de la metáfora-palabra que focaliza en ésta y en su desviación la mutación de sentido. Para ello nos serviremos del enfoque metodológico de Paul Ricoeur, ya que nos parece oportuno, y sobre todo en esta parte del trabajo, observar cómo la metáfora construye su sentido nuevo en el contexto del discurso, pues más allá de ser “*un*

debe descubrir\_ excediendo su base racional\_ nuevas conexiones entre los términos de la imagen. Y una característica singular del estilo de Courtoisie es que nos presenta esos silogismos anómalos desmontando el aparato de construcción de la imagen, mostrándonos sus premisas de modo de permitirle al lector participar en la relación absurda que originó la metáfora. Al desconstruir el resultado, diseccionando sus partes, lleva al lector hacia atrás, hacia el origen del proceso mental originario, desnudando la *cocina* de la metáfora. Es como si nos dijera: yo parto de la lógica y llego a la poesía , o yo *parto* a la lógica para llegar a la poesía.

Estas reflexiones nos llevan a considerar un aspecto que nos parece pertinente en esta parte del trabajo y es la relación entre poesía y conocimiento.<sup>51</sup> Es verdad que la metáfora no intenta convencernos sino conmovernos, sin embargo la teoría literaria se ha dedicado a considerar el problema o los problemas de la metáfora, entre los que se encuentran sus funciones. Nuestro interés no es ahora reparar en la metáfora y su función sensibilizadora o estética, sino detenemos un momento en su función filosófica, o si se prefiere, en la relación entre metáfora y conocimiento. Su belleza nos ha hecho olvidar que ésta es también un instrumento del intelecto.<sup>52</sup>

La dimensión cognoscitiva de la metáfora poética puede vislumbrarse a pesar de la exageración de la identidad entre sus dos elementos, aún a pesar del quiebre de la verosimilitud o de la caída en el absurdo total. Recordemos las ideas-zapatos o *“los pies del*

---

*tropo, una desviación que afecta a la significación de la palabra, es un hecho de predicación, una atribución insólita a nivel de discurso-frase”* (Ricoeur, 1980: 71).

<sup>51</sup> *“Uno de los rasgos sobresalientes de la moderna metaforología es el haber insistido, más que sobre la relación entre metáfora y poesía, sobre la relación entre metáfora e investigación científica y , en general, entre metáfora y conocimiento”* (Eco, 1992 : 174-175).

<sup>52</sup> *“(…) Como la metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente, sólo se la ha atendido desde el punto de vista de la poesía, donde su oficio es constituyente. Pero en estética la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica”*(Ortega y Gasset, J. “Las dos grandes metáforas”, 1957 [1924]: s/p ).

*rencor*”; en el análisis de ese fragmento hemos constatado cómo la metáfora se vale de las formas lógicas para ir encadenando conceptos y de un modo lúdico comenzar a provocar identidades desconocidas, sorpresivas para el lector. En este caso sí pareciera que el narrador pretende convencer conmoviendo o conmover convenciendo, de modo que el lector que se encuentra leyendo una novela de pronto se siente invadido por la efusión lírica que no sólo le suscita emociones sino que además lo hace acceder a un nuevo concepto que jamás antes había pensado. Una sola pregunta, “¿*Qué hace un niño sin piernas?*”, puede desencadenar todo una serie de nuevos vínculos entre cosas conocidas que terminan conectándose para concluir en una verdad contundente que luego promoverá otras preguntas porque “*Este libro es una sola pregunta*”, dice el narrador *de Tajos*.

La postura de la voz narrativa de ambas novelas revela una misma actitud epistemológica del autor: la de la búsqueda constante de respuestas que se resuelven en nuevas preguntas en una espiral interminable. Esos mismos conceptos: pregunta, espiral, caracol, recorren tanto la obra lírica como narrativa del autor, reapareciendo como obsesiones:

“En las formas del mundo hay una contestación insuficiente a una pregunta absoluta: el caracol, con su biología untuosa, no termina de llenar jamás el espiral que lo endurece.

Si el espiral calcáreo es la pregunta, la forma primordial, el cuerpo laxo de la respiración lo pone en duda, el cuerpo gris del caracol en sus adentros”. (de “*La forma*”, Estado sólido).

*La poesía es la pregunta absoluta, es la duda del “cuerpo laxo” del caracol, el misterio de la vida que se sumerge hacia adentro, en espiral y lentamente, porque un caracol es “una brisa calcárea/ lerda” (de la Sección I, Música para sordos). Un caracol es como un hombre lento, veloz hacia adentro; como en la paradoja de Aquiles y la tortuga, el caracol nunca será alcanzado<sup>53</sup>. Según su significado simbólico, el caracol aparece “asociado, en el sistema jeroglífico egipcio, a la espiral microcósmica en su acción sobre la materia” (Cirlot, 1979:118). Este se nos muestra a través del dibujo de una espiral, y esta figura, tan atractiva como compleja, ha sido también asociada a la idea de danza,*

---

<sup>53</sup> Ver en “Paradoja griega” en la sección “Los hombres lentos” de *Tiranos temblad* (Antología 2004-2010):139.



es la aspiración humana a la sabiduría pero con la conciencia de su limitación. Allí está el caparazón, la cáscara, la frontera que existe para proteger el interior, la intimidad: “. . . *la cáscara que hace del caracol una fruta de lentitud perfecta. . .*” y así es como “*La cáscara preserva, finalmente, del delirio. Así el cráneo*”(de “Cáscaras”, *Estado sólido*).

Pero la poesía puede ser también la violencia que desordena el equilibrio, la que desestabiliza el mundo donde los poetas serán los criminales, a quienes hay que encerrar y torturar hasta que no queden ganas de “*sudar metáforas*”. En otros tiempos la poesía era un cáncer que había que extirpar; el poeta que crece con la dictadura reconoce que esa “*pedra de pensar*” es molesta porque desde allí se trama la vida( de “La poesía es un crimen”, *Orden de cosas*).

Casi al final de *Vida de perro* la voz narrativa pasa a ser la de un adulto que recuerda a su abuela, a su niñez, a la poesía, a la dictadura. Francamente autobiográfico, Courtoisie añora al niño que fue:

*“Tal vez el niño que fui sintió que los poemas que recitaba esa anciana consanguínea tenían una gran importancia, tal vez el niño que fui escuchó esos poemas con una atención desmedida, tal vez el niño que fui permaneció en el despropósito que en ocasiones provoca el gusto por la poesía, el agua limpia que se bebe en la infancia, tal vez la infancia es simplemente eso: una abuela que recita poesía una mañana, el estremecimiento que dura lo que un elefante en le aire, una pluma de plomo, de pronto.*

*Una pluma de plomo.*

*La poesía es una pluma de plomo. Mi abuela no lo sabía. Yo lo sé. Ahora lo sé. No puedo volar ”(192).*

Su abuela de moño blanco\_ la misma imagen de la abuela que reaparece en *Caras extrañas* y que vivía feliz sin haber pronunciado nunca la palabra *revolución*\_ murió el mismo año que empezó la dictadura: 1973. Este narrador que recuerda cita los versos del poeta mexicano José Emilio Pacheco: “*La perra infecta, la sarnosa poesía (...)*”.

Y concluye:

*“Perra o plomo, pluma de perra.*

*La sarnosa, infecta poesía me torció la vida.*

*Pobre abuela*” (193).

Tres abuelas que se asocian a la infancia, al recuerdo; la abuela de Raúl y estas dos abuelas de un niño de diez años, la edad que tenía el autor cuando empezaron a sucederse los acontecimientos previos a la dictadura militar uruguaya. La abuela que se asocia a la pérdida y al descubrimiento: la pérdida de la inocencia y el despertar de la lucidez. La poesía como un don y como una maldición: la tristeza de tener los ojos bien abiertos.

“*La poesía es una pluma de plomo*”, dos recursos frecuentes su escritura, el primero la obsesión definicional, la aseveración categórica que obedece a la más básica fórmula gramatical: sujeto, verbo copulativo, predicado. El segundo recurso, literario y no sintáctico, es el oxímoron, “*el tipo más simple de autocontradicción significativa*” (Ricoeur:134): “*pluma de plomo*”. La suavidad de la poesía, su levedad\_ concepto acentuado por el juego de palabras y de sonidos (la aliteración )\_ , la capacidad de remontarse a la infancia, a la ternura de “*una abuela que recita poesía una mañana, el estremecimiento que dura lo que un elefante en el aire*”(192). Además la poesía puede ser plomo, “*uno de los elementos más pesados de la tabla periódica*”, puede traer sufrimiento.

Como la gran trasmutadora, ella es capaz de hermanar los contrarios, de reconciliarlos en una definición que sería inaceptable en un discurso científico pero que recurre a él para desconstruirlo y volver a replantearlo desde la escritura literaria. Dice Barthes que el discurso científico se cree un código superior, en tanto la escritura quiere ser un código total. Esos deslices, esas subversiones lógicas que sólo le son permitidas al discurso literario hacen que el lenguaje, a través de la escritura, pueda ser liberado<sup>54</sup>.

La poesía es extrema liberación de la escritura, pero la verdad no puede buscarse *más allá* de nada, más bien se encuentra protegida hacia *adentro*, inaccesible como en la cebolla, o el caracol: “*Un manto duro, un misterio que cubra las partes sensibles del cuerpo, la carne viva de la verdad*”( de “La poesía del caracol”, *Poesía y caracol* ).

---

<sup>54</sup> “*Le discours scientifique croit être un code supérieur; l’écriture veut être un code total*”. Barthes se refiere a la soberbia del discurso científico, aduciendo que éste se arroga una autoridad que la escritura debe contestar y que la noción de escritura implica la idea de que el lenguaje es un vasto sistema donde ningún código es privilegiado o central : “*(...) le discours scientifique s’arrogue une autorité que l’écriture doit précisément contester; la notion d’ “écriture” implique en effet l’idée que le langage est un vaste système dont aucun code n’est privilégié , ou, si l’on préfère, central(...)*” (Barthes, 1984 [1967]:18).

## CONCLUSIONES

Nos hemos detenido en un aspecto singular\_ marca de estilo de su escritura\_ de la ficción de Rafael Courtoisie que es la hibridación genérica, especialmente en el cruce entre tres géneros que son la poesía, el ensayo y la novela. Este tipo de relatos fronterizos, en los que se complejiza o enriquece la representación del universo narrado, exige una lectura activa de parte del receptor, quien debe, desde el inicio, enfrentar el nuevo texto a los protocolos genéricos que conoce a priori.

Para ilustrar este fenómeno de combinación o configuración polifónica de un texto literario elegimos dos de sus primeras novelas, *Vida de perro* y *Tajos*, aunque desde ese universo ficcional, centro de la tesis, hemos viajado hacia otros textos del autor, iluminadores, coherentes en su diversidad, que han venido a señalar un trayecto literario en perpetua mutación a la vez que inmutable en su organicidad.

Se ha pretendido demostrar cómo en las novelas mencionadas lo poético avasalla a la ficción, imponiéndose desde lo estrictamente discursivo hasta la misma arquitectura textual, haciendo que el narrador o el ensayista queden desdibujados por el poeta que está detrás de ellos. El conflicto constante entre las funciones referencial y poética del lenguaje provoca un llamado de atención sobre la forma o la textura misma del mensaje y hace que la propia construcción del texto quede en un primer plano. Este poeta que subrepticamente asalta a un narrador en el intento de contar una historia o que se desborda por los enunciados filosóficos del ensayista pensador será quien termine por ejercer su dominio en aquel mundo de palabras.

Por ello hablamos de la *intensidad* de la *mirada poética* en la narrativa de Rafael Courtoisie, deteniéndonos en una particular percepción del creador, intensificadora y transformadora de la realidad. Es así como ya desde los paratextos (títulos, intertítulos, epígrafes) se anuncia una estructura compositiva metafórica, en la que todas sus partes, por un lado, son interdependientes, y por otro, adquieren su dimensión simbólica haciendo del relato una gran metáfora.

¿Para qué escribir novelas entonces? ¿Cuál es la necesidad de crear un universo de personajes y acciones si el hilo que los hilvana y que luego los borda es de una textura esencialmente poética? Tal vez porque el hombre necesita de la ficción, saliendo de su propio yo y de su entorno inmediato, para crear mundos alternativos, para mirarse en otros seres y ver espejada en ellos su humanidad.

Ya hemos considerado las reflexiones de Cortázar acerca de la novela del siglo XX, constatando que allí él se ha hecho esta misma pregunta; su respuesta es que el hombre precisa de las novelas para conocer y conocerse, pero ese conocimiento sigue siendo

relativo; sin embargo, la vía poética lo hace acceder a la totalidad del hombre: “*Poesía es sumo conocimiento*”. Entonces, desde las primeras décadas del siglo XX, la actitud poética del novelista ha venido provocando un avance de la novela, con el aporte de “*un calado en profundidad*”, pues la novela estaba esperando “*las dimensiones de la intuición pura*” (Cortázar, 1950: 223-237).

Se ha señalado que desde la fecha de publicación de este artículo a nuestro días el panorama literario ha cambiado sustancialmente; no obstante ello nos servimos de estas reflexiones pues creemos que la novela poética es un tipo de textualidad que en la estética posmoderna se desarrolla sobre todo por la superación de los encorsetamientos genéricos y por el uso creciente de la fragmentación como recurso de escritura. En este contexto ubicamos la narrativa de Rafael Courtoisie, en un fin de siglo posmoderno acosado por las incertidumbres vitales y enraizado en la fe de la palabra poética como única vía de auténtica búsqueda, de conocimiento puro, de aspiración a la totalidad. Totalidad que nunca será alcanzada porque, como dice el poeta en una frase de “Metáfora”, texto ya citado: “*No hay pregunta que abarque la respuesta infinita del sentido*”. La infinitud del sentido no le permite a la finitud humana acceder a las más codiciadas verdades, pero la tozudez del poeta acaso finalmente conseguirá que éstas puedan entreverse fugazmente en un momento de revelación instantánea, a través de una imagen.

Ubicada en una modalidad propia de la tan debatida poética de la posmodernidad en el contexto latinoamericano, y más específicamente, en cierto posmodernismo rioplatense\_ que parece tener sus orígenes en *Ficciones* de Borges y en *Rayuela* de Cortázar, continuándose en Mario Levrero, Ricardo Piglia, César Aira\_ , la obra de Rafael Courtoisie se deja leer como el resultado artístico de una dosificada mezcla de convenciones e innovaciones.

En el transcurso de la tesis hemos señalado ciertas afinidades estéticas del autor con otros escritores, algunos de los cuales han sido considerados por él como *maestros* o *ancestros* literarios<sup>55</sup>. Lejos de desmerecerla, estas afinidades entroncan su obra a una tradición elegida y apropiada concientemente por el escritor, que no puede desprender su

---

<sup>55</sup> “(...) *me interesa más la idea de ancestros literarios que de influencias; tiene que ver con aquello de que uno elige a los abuelos o a los padres en literatura.*” Palabras de Rafael Courtoisie en una entrevista (Marsiglia, 2002).

proyecto creador de su tarea de crítico y docente, con una postura de constante revisión de los debates y los problemas teóricos de la literatura y de la cultura, sobre todo de América latina. Un aspecto interesante para el análisis de su escritura ficcional sería observar cómo esta retroalimentación entre obra literaria y labor crítica antes que generar un círculo vicioso, enriquece ambos aspectos de su creación intelectual.

Testimonio de una época de fragmentaciones y discursos superpuestos, su literatura se instala en un mundo globalizado, con una importante influencia de la tecnología y de la cultura audiovisual, mostrándonos un panorama mucho más complejo de la actual literatura latinoamericana, integradora de lo universal y lo local. Las marcas estilísticas y temáticas de su escritura no pueden sin embargo desvincularse del contexto nacional; ya hemos aludido a su pertenencia a la “*generación de la dictadura*” o “*del silencio*”, mejor llamada “*de la resistencia*”, en el Uruguay de los ochenta. Hermanado con escritores del exilio y del “*inxilio*”, Courtoisie participa de un grupo heterogéneo caracterizado por el pluralismo, la interdisciplinariedad y una gran libertad tanto en lo formal como en lo ideológico, en franca oposición al amordazamiento impuesto por la dictadura (Bravo, 2007). Tiempos de mutación y de globalización son estos que hacen de estos artistas “*una suerte de sismógrafos estéticos*”, valga la metáfora para aludir a los escritores de la “*generación de los mutantes*” que como “*máquinas artísticas*” no dejan de registrar a través de sus obras los cambios de este fin de siglo (Achugar, 1994:22). Es así que, enmarcado en una realidad social que en un momento dado\_ como siempre ocurre, pero en este caso con mayor intensidad (tránsito de la dictadura a la democracia)\_ , invita a unas formas artísticas y prohíbe otras, Rafael Courtoisie se instala dentro de un conjunto de escritores uruguayos, y también latinoamericanos, cuyo mayor rasgo de identidad es su pluralidad estilística.

Comenzando a destacarse en la década del noventa, asoma al mundo literario con un estilo propio, en el que se destacan la mezcla de discursos, el uso oscilante del lenguaje exquisito y coloquial, el ritmo interno de su escritura que alterna la frase breve y contundente con aquella de largo aliento poético, así como su interés por la indagación científica llevada al discurso literario en la imperiosa necesidad de redefinir conceptos. Abundan en su mundo ficcional los personajes violentos, actuando en un mundo que les devuelve su crueldad, y para colmo, el narrador acompaña la pobreza espiritual de esos

seres con su prosa cruda, a veces impersonal, a veces tan breve como si no valiera la pena gastar más palabras o dar más giros para comunicar tan poco. Y entonces, ahí viene el poeta a rescatar a un narrador parco, económico de palabras, y le dicta sus delirios, sus divagaciones, hasta que otra vez el narrador retoma el hilo, y lo corta. Hemos considerado que la eficacia estética no reside exclusivamente en el empleo de la frase metafórica o en la generación de imágenes encadenadas, sino en el juego de contrastes entre el tono tradicionalmente poético y aquel otro seco, cortante, haciendo de los vaivenes de esa duplicidad tonal un rasgo estilístico propio.

En suma, no son ni los personajes ni los hechos quienes protagonizan ese universo; de lo que se trata en última instancia \_y todas son excusas para ello\_ es de reflexionar sobre la construcción del sentido y la tragedia del lenguaje. De ahí el uso constante de los blancos, como forma de materializar el silencio en la página, para decir y callar lo que las letras no registran. Entonces el silencio del perro, animal conveniente, puede ser la palabra perdida, ignorada por el hombre; no lo sabemos, pero por medio de su ladrido, paradójicamente, nos comunica (oculta) el sentido primigenio, ancestral de esa palabra. Luego, una vida lastimada que podría ser restaurada con el costurero de la abuela(sin abuela), los tajos de un discurso minusválido que no saben (no pueden) zurcirse, el tiempo que borra las cicatrices pero no responde la única pregunta. Para este escritor es, a la vez, el tiempo doloroso de narrar las contingencias humanas y la hora de contar con la poesía como la única forma posible, pasajera, de aspirar a la revelación fugaz del sentido.

## **Bibliografía**

### **Corpus**

#### **Fuentes principales**

*Vida de perro*. Montevideo, Alfaguara, 1997.

*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*. Montevideo, Arca, 1982.

*Orden de cosas*. Montevideo, Arca, 1986.

*Cambio de estado*. Montevideo, Arca, 1990.

*Estado sólido*. Madrid, Visor, 1996.

*El mar rojo*. Montevideo, Banda Oriental, 1991.

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

*Textura*. Montevideo, Banda Oriental, 1994.

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

*Cadáveres exquisitos*, Montevideo, Editorial Planeta, 1995.

*Agua imposible*. Montevideo, Alfaguara, 1998.

*Umbría*. Venezuela, Eclipsidra, 1999.

*Caras extrañas*. Toledo, Lengua de Trapo, 2001.

*Fronteras de Umbría*. Montevideo, Linardi y Risso, 2002.

*Música para sordos*. Chiapas, Coneculta, 2002.

*Todo es poco*. Valencia, Pre-textos, 2004.

*Santo remedio*. Madrid, Lengua de trapo, 2006.

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

*La Biblia húmeda*. Montevideo, Cantalao Ediciones, 2008.

*Poesía y caracol*. Sevilla, Biblioteca Sibila, Fundación BBVA, 2008.

*Tiranos Temblad*. Montevideo, Serie Edición Homenaje, 2010 (Antología 2004-2010).

*Partes de todo*. Torrequemada, Ediciones Liliputienses, 2012.

*El ombligo del cielo*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2012.

## **Teoría**

Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo, Trilce, 1994.

Autores varios. “Últimas funciones del ensayo”, en *Babel*, N°18, Buenos Aires, agosto de 1990.

Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003: 11-34.

Aira, César. “El ensayo y su tema”, en *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001: 9-15.

Barthes, Roland. “De la science à la littérature” (1967), en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Seuil, 1984: 13-20.

\_\_\_\_\_. Fragmentos de un discurso amoroso. Traducción de Eduardo Molina. Madrid, Siglo XXI, 2007[1977].

Bateson, Gregory. “La metáfora y el proceso mental”, Conferencia de junio de 1980, Green Gulch, en <http://books.google.com.uy> [28/08/10].

Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI editores, 1984.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid, Gredos, 1976.

- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor, 1979 (3ª edición).
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos, 1982.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre la novela contemporánea”, en *Saúl Yurkievich ed., Obra crítica*, Tomo II, Madrid, Alfaguara, 1994 [1948]:143-150.
- \_\_\_\_\_. “Situación de la novela”, en *Op.Cit.* [1950]: 217-239.
- De Campos, Haroldo. “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI editores, 1972: 279-300.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [28/08/10].
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Lumen,1992: 160-180.
- Fowler, Alastair. “Género y canon literario”, en Garrido Gallardo, M. A.(comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988: 95-128.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1982.
- Génova Fuster, Gonzalo. “Charles S. Peirce: *La lógica del descubrimiento*”, en [www.unav.es/gep/genova/genova](http://www.unav.es/gep/genova/genova) [30/08/10].
- Jakobson, Roman. “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975[1974]: 374-395.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo (1984-1989)*. Traducción de Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Edición Electrónica de [www.librotauro.com.ar](http://www.librotauro.com.ar) [8/07/10].
- Lázaro Carreter, Fernando. *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra, 1990: 15-75.
- Le Breton, David. *El silencio*. Madrid, Sequitur,2001.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 2004 [1984].

Merquior, José Guilherme. “Naturaleza de la lírica”, en Cabo, Fernando (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999[1972]:85-101.

Mukařovský, Jan. “Dos estudios sobre denominación poética” y “Lenguaje standard y lenguaje poético”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gillis, S.A., 1977: 195-211, 314-333.

Núñez, Rafael y del Teso, Enrique. *Semántica y pragmática del texto común. Producción y comentario de textos*. Madrid, Cátedra, 1996.

Ortega y Gasset, José. “Las dos grandes metáforas”, 1957[1924] en [www.enfocarte.com/1.11/filosofia](http://www.enfocarte.com/1.11/filosofia) [10/09/11].

Oller, Dolors. “Teoría de la poesía”, en Villanueva, D. (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994:191-214.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, F.C. E., 1967.

Peirce, Charles S. *Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*(1903), en [www.unav.es/gep/peirce-esp.html](http://www.unav.es/gep/peirce-esp.html) [30/08/10].

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona. Anagrama, 2000.

Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 2009 (6ª edición).

\_\_\_\_\_. “Teoría de la narración”, en Villanueva, D. (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994:219-238.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980 [1975].

Sarlo, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001:16-31.

Segré, Césare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985: 268-295.

Shaw, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 2008 (9ª edición).

Sontag, Susan. “Prosa de Poeta”, en *Diario 16*, Madrid, Nº 300, 27 de abril de 1991: 219-220.

Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993.

Starobinski, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 575, 1998: 31-40.

Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Gallimard, 1994 [1978].

Tzvetan Todorov. “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, M. A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988:31-48.

Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, GEDISA, 1986.

Verani, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo, Trilce, 1996.

Vianu, Tudor. *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971.

Viñas, David. “Géneros literarios”, en Llovet, Jordi (comp.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel, 2005:263-329.

Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1981 [1966].

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) /Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [28/03/2011].

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. Madrid, F.C.E., 1993 [1939].

## **Crítica**

AA.VV. *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, Montevideo, Banda Oriental / Alberto Oreggioni, 2001. (2 tomos) (Dirección técnica de Pablo Rocca).

Acevedo, Hugo. “Vida y milagros”, en *La República*, Montevideo, Año 9, N° 2162, 16 de abril de 2006, en [www.larepublica.com.uy/cultura/208118-vida-y-milagros](http://www.larepublica.com.uy/cultura/208118-vida-y-milagros) [17 /07/08].

Achugar, Hugo. “Humanismo en época de mutaciones”, en *Brecha*, Montevideo, 2 de setiembre de 1994: 22.

- Andú, Fernando. “Material sensible”, en *Heraldo de Aragón*, España, 23 de mayo de 1996:37.
- Benedetti, Mario. “Rafael Courtoisie: No hay intimidad sin paredes”, en *Babelia*, Madrid, 17 de agosto de 1996:16.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “La solidez del abismo”, en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, University Press of Colorado, Vol.13, N°1,1997:237-239.
- Boccanera, Jorge. “Tratado del alquimista”, en *Ancora (Suplemento Cultural de La Nación)*, San José, Costa Rica, Año XXIV, n° 30, 6 de agosto de 1995:2-3.
- Brandão, Luis Alberto.” Linhas do imaginário” en *Grafiyas da identidade. Literatura contemporânea e imaginário nacional*, Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2005:9-20.
- Brandolini, Alessio. “Facce sconosciute” (reseña), en *L’Indice*, Turín, Año XXII, N° 12, diciembre de 2005: 38.
- Bravo, Luis. “Pie del universo”, en *Brecha*, Montevideo, 17 de julio de 1986: s/p.
- \_\_\_\_\_. “Con Rafael Courtoisie. Un libro anfibio”, en *Zeta*, Montevideo, 11 de octubre de 1990:19.
- \_\_\_\_\_. “El sonido de la ilusión”, en *Revista Hermes Criollo*, Montevideo, Año IV, N° 8, marzo-junio de 2005:105-107.
- \_\_\_\_\_. “Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética de los 80)”, en Ponencias de A.P.L.U. del *V Congreso Nacional y IV Internacional de Literatura: “Literatura Uruguaya Se Busca (1980-2005)”*, Montevideo, mayo de 2007.
- Candfield, Martha. “La ciudad con el Monte dentro”, en *Revista Hermes Criollo*, Montevideo, Año 4, N° 9, julio-octubre de 2005: 136-139.
- Estramil, Mercedes.”Poesía bajo prosa”, en *El País Cultural*, Montevideo, Año 85, N° 29377, 23 de mayo de 2003.
- Gaimari, Rosa. “«Vite da Cani » secondo Courtoisie”, en *Cronache del Mezzogiorno*, Salerno, 12 de febrero de 2002:23.
- Marsiglia, Edith. *La poesía es un crimen: la poética de Rafael Courtoisie*, Tesi di laurea in Lingue e letterature ispano-amicane, Università degli studi di Bologna, 2002.
- Migdal, Alicia. Entrevista a Rafael Courtoisie en *La Semana (El Día)* , Montevideo, 6 de octubre de 1989.

Montoya Juárez, Jesús. “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del Sur de América” (887-902) y “Entrevista con Rafael Courtoisie” (905-917) en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburg, Vol.LXXIII, N° 221, Octubre-Diciembre de 2007.

\_\_\_\_\_. “Narrando la rebelión en términos de videoclip: *Caras extrañas* de Rafael Courtoisie” en *Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana*, Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Granada, en [www.geocities.com/aularama/ponencias/lmn/montoya.htm](http://www.geocities.com/aularama/ponencias/lmn/montoya.htm) [25/08/08].

Murugó, Anna. “La filosa contundencia”, en *Sábado*, Suplemento Cultural de *Unomásuno*, México, 27 de enero de 2001.

Nigro, Mariella. *Un soñador de la materia (Seis ensayos sobre la obra de Rafael Courtoisie)*. Montevideo. Ministerio de Relaciones Exteriores. Consejo de Educación Técnico Profesional. Universidad del Trabajo del Uruguay, 2012.

Noguerol, Francisca. “Fronteras umbrías”, en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de Universidad de Salamanca, 1º de enero de 2004.

Penco, Wilfredo. Prólogo a *El mar de la tranquilidad* de Rafael Courtoisie, Montevideo, Banda Oriental, 1995: 5-10.

\_\_\_\_\_. “Puerta de entrada al laberinto”, en *El País Cultural*, Montevideo, N° 906, 16 de marzo de 2007: 4.

Pereira, Maria Antonieta y Brandão, Luis Alberto. “Rafael Courtoisie responde a dez provocações” (95-98) y “Latidos da ficção” (99-114), en *Palavras ao Sul*, Belo Horizonte, Autêntica editora, 1999.

Peyrou, Rosario. Prólogo a *El mar rojo* de Rafael Courtoisie, Montevideo, Banda Oriental, 1991: 5-8.

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

Rocca, Pablo. “Una trayectoria coherente”, en *Brecha*, Montevideo, 25 de marzo de 1988.

\_\_\_\_\_. “Letra que mata. Courtoisie: rabadomante”, en *Brecha*, Montevideo, 23 de noviembre de 1990: 22.

\_\_\_\_\_. Prólogo a *El mar interior* de Rafael Courtoisie, Montevideo, Banda Oriental, 1993[1990]: 7-10.

Rodríguez, Augusto. Entrevista a Rafael Courtoisie en *Letralia*, Cagua, Venezuela, Año XII, n° 183 ,17 de marzo de 2008, en [www.letralia.com/183/entrevistas01.htm](http://www.letralia.com/183/entrevistas01.htm) [02/06/08].

Rosso Savoia, Andrés. Entrevista a Rafael Courtoisie en *Primera Línea*, Santiago, 27 de enero de 2003, en [www.primeralinea.cl/p4](http://www.primeralinea.cl/p4) [02/06/08]

Saavedra, Guillermo.”La solidez en el aire” en *El País Cultural*, n° 367 ,15 de noviembre de 1996, en <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/courtoisie/bio.htm> [02/06/08].

Sessa, Lucio. “La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie”, en *La Torre del virrey*, L’Eliana ,Valencia, N° 2, julio de 2006: 60-62.

\_\_\_\_\_. “L’inquietante narrativa di Rafael Courtoisie”, en *Collettivo R*, Firenze, Italia, abril de 1998:56.

Torres, Alicia. “Cualquier semejanza con la realidad. . .”, en *Brecha*, Montevideo, 14 de diciembre de 2001:38.

Verdocchi, Enzia.”La intimidad del vértigo”, en *El Angel*, México, 19 de mayo de 2002: s/p