

FONDO Y FORMA DE TODAS LAS COSAS. BREVIARIO DE LA CREACIÓN DE COURTOISIE

Mariella Nigro

Pura es la palabra. Requiere un fuego.
JACQUES DERRIDA, *La difunta ceniza*

En otras oportunidades he abordado la creación de Rafael Courtoisie desde mi condición de poeta y desde un lugar abierto para la reflexión y la interpelación, ejerciendo la libertad hermenéutica que he tenido en todas mis investigaciones sobre poesía.

El presente abordaje, que incorpora conceptos de aquellas lecturas, al no ser en puridad crítico sino poético, me habilita a ingresar a esta obra como lo indica el título,¹ indistinta y simultáneamente por los flancos de la forma y del fondo, de significantes y significados, de la expresión y del contenido –asumiendo, con Hjelmslev, la intrincada correspondencia entre uno y otro plano, particularmente en la poesía–, para apenas planear por sobre los sentidos, las figuras, los pensamientos del autor, intentando develar al menos algo de los arcanos de esta compleja y vasta escritura.

I. La develación del enigma. Ciencias humanas

allí donde se aviva y crece
y comienza a girar la rosa obscena del poema.
SAINT-JOHN PERSE, *Lluvias, I*

Las múltiples biografías de Rafael Courtoisie dan cuenta de la formación de este autor en disciplinas como la química y la matemática, que habría coexistido con el desarrollo de su escritura poética, narrativa y ensayística, cuyo registro inicial se puede ubicar con el libro de poemas *Contrabando de auroras*, publicado por Ediciones

1 Con este título fue publicada en 1996 mi primera nota sobre Courtoisie, sobre el libro *Estado sólido* (Visor, 1996), en la página web Nuevo Mundo, del escritor uruguayo Leonardo Rossiello.

de la Balanza en 1977, cuando el autor contaba con dieciocho años de edad.

Por ello, resulta natural que la relación entre aquellas ciencias y la literatura haya sido defendida por Courtoisie en más de un ensayo, y que esa correspondencia se manifieste tanto en su poesía en verso como en su prosa poética y aun en su narrativa:

Las llamadas ciencias exactas, en falacia de falsa oposición (Carlos Vaz Ferreira *dixit*), suelen enfrentarse torpemente a las ciencias humanas.

¿La matemática, la lógica, las otras disciplinas naturales derivadas (física, química, etc.) son ciencias inhumanas? [...] Todas las disciplinas, todos los andariveles por los que discurre la prosecución de los saberes, son humanos. ¿Qué otra cosa podrían ser? (Prólogo a *Umbral del cuerpo*).

Así, esos cruces de saberes se manifiestan en un cuento de *Los mares*, donde el poeta se interna en su fórmula con los números primos, como un cantor extraviado en la belleza de la escritura, tratando, sin poder comprender el infinito; o en *Estado sólido* y *Música para sordos*, donde la poesía se aplica a conocer los intrincados procesos de la materia o la profunda intimidad de las sustancias. O en *Tajos*, donde investiga la íntima estructura de las cosas en relación con las emociones, la ideología y el lenguaje: “Por cada litro de agua se consume un centímetro cúbico, exacto, de tristeza preventiva de hipoclorito de sodio. Los sustantivos conservan manchas de ideología, llagas profundas y rojas del vibrión colérico”. Años después, con la misma inquietud epistemológica, en *La novela del cuerpo* afirmará que “La poesía narra [...] la aventura extraña de los huesos / columnas del palacio vivo, los ríos / de linfa, de sangre, la danza / peristáltica, el alumbramiento / hematocitopoyético, las flores / del parénquima verbal”.

De esa forma, en toda su obra, este autor ha diseñado una superestructura poética a partir del análisis de las cosas, los conceptos, las rutas más complejas del dinamismo de las fuerzas de la materia y los elementos, en una dialéctica entre realidad e imaginación que canaliza a través de la extrañeza de los altos juegos de su escritura. En este saber narrativo –que, como sostiene Lyotard en *La condición posmoderna*, es finalmente el que legitima el saber científico– no hay

axioma, no hay verdad ni falsedad, hay cuestionamiento moral, ordenación del caos a través de la belleza del oxímoron y la metáfora, dialéctica entre fondo y forma, quiasmo entre el pensamiento de lo posible y de lo imposible: hay poesía. Pero también hay rigor y precisión de la palabra, claridad del concepto y de la idea, tanto como su poética ambigüedad en la nube de lo indecible.

Como expresara el antillano-francés Saint John Perse (en su exquisito discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura de 1960), ciencia y poesía tienen en común un “pensamiento desinteresado”, exploran “el mismo abismo”; “solo sus modos de investigación difieren”, pero “el instrumento poético es tan legítimo como el instrumento lógico”. Finalmente ambos, científico y poeta, se enfrentan a un drama y buscan develar un enigma, y encuentran su explicación en diferentes pero igualmente fascinantes territorios.

II. Posmodernidad. Cruce de géneros

Pero todo es cuestión / de medida.

A veces el mundo / se viene abajo / en un verso.

RAFAEL COURTOISIE, *Santa poesía*

A la señalada correspondencia entre ciencias exactas e inexactas que el autor aborda desde la literatura, se adiciona su práctica –natural, vocacional– del cruce de géneros literarios. Es sabido que la creación de Courtoisie va de la novela a la poesía, de la poesía al relato, del verso a la prosa, aun dentro de un mismo libro, lo que propicia la lectura abierta de un corpus escritural que ha hallado un estilo propio, irreplicable, como bien lo han destacado los críticos que se han ocupado de su obra. Así lo señala Fernando Aínsa en el solvente y conocido estudio *Siete ensayos sobre la inteligencia creadora*: Courtoisie maneja con “una original polivalencia expresiva [...] diferentes registros poéticos y narrativos en el seno de un mismo relato”; “una politonalidad que cruza los géneros”, advirtiendo en ello “signos de una condición posmoderna”.

Ese es, finalmente, el escritor pos-posmoderno, como suele llamar el propio Courtoisie al desencantado creador que superó los estructuralismos y posteriores deconstruccionismos del siglo xx. Es que la poesía, ha dicho, tiene, ante todo, una dimensión antropológica.

En efecto, es nota esencial de esa condición posmoderna el cruce de lenguajes, de materias, de conocimiento, de géneros, de disciplinas, unas intertextualidades, unas contaminaciones e hibridaciones que ha señalado Massimo Fusillo desde la estética de la literatura, al tiempo que reconoce la fuerza de un autorialismo que coloca en el centro de la obra al autor, más que a los géneros que cultiva.

El problema de los géneros es un tópico que ha ocupado largamente a los teóricos, los que han reformulado el esquema aristotélico y cuestionado las categorías de la literariedad en el correr de la historia de la teoría literaria. La obra de Rafael Courtoisie las transgrede, superponiendo, como transparencias significantes, varios planos literarios en los que las peripecias ficcionales o líricas, o aun el cruce entre poesía y ensayo filosófico –como en *Partes de todo*–, adicionan mayores complejidades al análisis de su escritura.

De allí que, en esos parajes transgenéricos, los géneros literarios sean apenas fraguas en las que el autor caldea la poesía, ese *élan* que él mismo define como “un agua que ilumina los tesoros escondidos”; poesía en todo predicado posible, agua que mana de todo género. En su escritura, la poesía siempre le gana al relato, lo inunda, lo bautiza, le señala su pertenencia. De esa forma, con su noética entre lo inteligible y lo sensible, entre la ficcionalidad y la poeticidad –poeta o narrador– sueña, piensa, observa, fabula y sentencia, o sea, escribe poesía.

III. Primer breviario. El misterio de la materia y el poder de la palabra

El espacio entre las cosas
tiene la forma de mis palabras.
PAUL ÉLUARD, *Capital del dolor*

Desde los propios títulos de sus libros –*Cambio de estado*, *Orden de cosas*, *Estado sólido*– la obra poética de Rafael Courtoisie remite, en su mayor parte, a lo que el pensador francés Gaston Bachelard –el fenomenólogo de la imaginación, desde cuya teoría he estudiado en otras ocasiones la poesía de Courtoisie, *Lecturas con Bachelard*– definiera como los sueños de la materia, “centros de sueños”, todo un espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas, en los entresijos de la realidad, en su masa de silencios, aun en los secretos

de los cuerpos y sus veladas ánimas. Así, *Música para sordos* y *Todo es poco* son la obra de un soñador de la materia y de los elementos naturales: un entramado de imágenes materiales y literarias hacen de su poesía no solo un modo de observar la realidad, aun con una cierta mirada piadosa sobre ella, sino el gesto de fundarla desde la inmanencia del lenguaje; y, en todo caso, con un derrotero comunicacional, un poético magisterio para la exploración y explicación de las existencias y las emociones que provocan.

Frente a ese material, la creación literaria de Courtoisie se sustenta siempre en la conciencia de la riqueza del significante y en la tragedia del lenguaje. Su poesía es el instrumento filoso con el que corta la materia del mundo para explicarla y mostrar, como en *Estado sólido*, “sus jugos físicos, su perla o pulpa cartesiana” o, como en *Tajos*, la organicidad de los objetos victimados por Raúl con el bruñido filo de sus navajas; o para crear, como en *Umbria*, un orbe donde utopía y mundo real son solo modos de ser de la escritura.

En *Estado sólido*, muestra a trasluz la composición de la realidad, lo palpable y lo impalpable, la revelación de las existencias que aborda, descubre o crea, con la mirada poética que ve más allá de lo que mira, como cuando dice que para explicar el canto del pájaro, “los sabios escrutan al microscopio” su cerebro, buscando descifrar en él su pentagrama... Se aplica así a buscar las esencias, las sustancias y sus cualidades, las sensaciones y las imágenes, las que analiza hasta desnudarlas o invoca hasta crearlas: “Todas las cosas del mundo son frutas que requieren perpetuarse...”. En ese sentido, es un pensador de la materia y un explorador de los laberintos circulares del tiempo y del lenguaje.

De allí que he querido ver en su poesía una ontología sostenida por una retórica, esto es, un edificio poético que es posible explicar a través del análisis de las “hipótesis oníricas”, de los “centros de sueños” del escritor, como los sueños de la materia del maestro francés... Los seres y las cosas quedan en carne viva al ser nombrados, anclan en el pliegue de la escritura; entre ellos y la poesía hay un luctuoso abismo, un agujero en el tiempo, un principio de incertidumbre.

La poesía de Courtoisie busca poner orden en las cosas, destino en su naturaleza incierta; pero en el camino va dejando, inevitablemente, el rastro de lo no dicho –“Lléname de hijos el silencio”, dice

en “Oración de la tarde”, de *Santa poesía*—, entre la literalidad y lo innombrable, crece la escritura, entre la fe en el lenguaje y el horror del vacío al escribir: “...serenidad y fragor / *sophrosyne e hybris* / en el arte de la composición”, dice en “(traducir a Kavafis)”, del mismo libro).

El *Amador* se interna en el cuerpo proteico —“maduran sus almidones, se convierten en azúcares”— para llegar al eidético: “la mujer [...] piensa redondo, sin filos”. En este texto, *La calma*, la iteración hombre-mujer-pensamiento mostrará la dialéctica primordial: “El hombre piensa, salvo cuando la mujer despierta. Entonces desarrolla la mujer un pensamiento mejor...”. Diotima enseñó a Sócrates. En toda la poesía de Courtoisie, aparece una fuerte correspondencia entre amor y pensamiento, entre amor y palabra; tal vez por ello el autor ha referido a “la condición esotérica del sexo”, entre lo hermético y lo eidético.

Toda sustancia recibe el acto de amor al ser nombrada, porque el amador es una forma de ser de la escritura. Pero un amador no es amante. El amador está solo, confecciona la ilusión y el deseo, desarrolla una metafísica de la imaginación, formula un misterio. La poesía del amador es amor cortés, *fin’amors*, erótica verbal; como reflexiona Octavio Paz en *La llama doble*, “la poesía es una erotización del lenguaje”.

Umbria es la patria del héroe desterrado a causa de su *hybris*, que canta su peripecia, la condena del lenguaje, y una zona prohibida con síndrome de violencia y crueldad, donde la palabra finalmente es, en la obsesiva precisión del poeta, un hipnótico objeto de deseo. Utopía y mundo real son solo modos de ser del lenguaje; se vive bajo el poder del decir, por la gracia de la construcción de sentido. En toda su obra anterior, la referencialidad del signo gráfico o escritural también es fatal: “el papel desgarrar, puede matar” (*Cambio de estado*). En *Textura*, una casa se “...disuelve en la punta de la lengua” cuando se nombra; la poesía es una venenosa fruta amazónica (*Agua imposible*), una navaja (*Tajos*), o un “único plato de sal” (*Orden de cosas*). En *Umbria*, “una palabra es causa de muchos objetos...” y determina el orden de lo posible. Efecto y destino de la palabra: la unción de las cosas.

En *Música para sordos*, la “hipótesis onírica” del poeta es “pensar imposibles”, porque la poesía salva de toda antilogía. Con fábula

y prosopopeya, construye un mundo abisal o celestial, —desde la miniatura a lo inmenso—, en todo caso autárquico, auto-válido en su ideación, un mundo paralelo al real, pero tan bretonianamente real como el material y objetivo: el de la imaginación encauzada por el significante.

Los diez cuerpos poéticos de *Tiranos temblad* ponen en juego ese cierto nihilismo de posestructuralista que el autor ya en textos anteriores había sabido neutralizar con la ironía y un intencional paralogismo. Con ese tono, los desarrolla en diálogo con el paratexto, la sempiterna estrofa del himno nacional que reenvía a otras épocas, cuando el ardid del coro de uruguayos, enfatizando el “¡Tiranos temblad!”, habilitaba un canto libertario aunado en la resistencia.

El pornógrafo, el que rompe un farol con el bastón que arrebató al ciego, la madre que ingresa al hijo en su mendicidad, el país aquel donde “todas las cosas eran como piedras, secretos de una dureza infinita”, todos quedan expuestos en el vicio, cualidad o acción opuesta a la virtud de la palabra, como enseñara Aristóteles en su *Ética Nicomaquea*: entre las “cosas bellas” y las “cosas villanas”, las dignas de alabanza o de reprobación, resuena el sintagma libertario, con su disposición moral, su probidad, con la virtud de la libertad (el valor, la templanza, la justicia), confrontando al vicio de la tiranía (la cobardía, la intemperancia, la injusticia).

Así, la palabra es para el poeta, desde la raíz cristiana, linde moral, porque “La herida de la lanza en el flanco no cesa de manar palabras” (“El crucificado”).

En *Poesía y caracol*, Courtoisie nuevamente interpela la realidad, transitando, como en su obra anterior, entre unas ilusiones poéticas y unas inducciones de lógica pura.

“La poesía es un caracol”, que “se fuga dentro de su misterio, se enquistas” y “desaparece” dentro de sí mismo. A partir del símil del caracol y su espacio rizomático, invaginado y metafísico, el poeta se sumerge en la poesía como objeto de reflexión y como modo de ver la realidad. El caracol es el que escribe y borra lo escrito, como el poeta: deja igual rastro dorado en la superficie sobre la que transita, confundido por el resplandor. Es un universo en miniatura; fuera de él, no hay nada.

La sinécdoque del blanco –las nubes, las perlas, las novias o la leche: “ni siquiera una puntita de oscuridad...”–, la metonimia de la sombra y el fantasma como proyecciones de la caverna platónica, luego, lo negro (“Lágrimas negras”), el pozo de Onetti, las “o” de pozo y de Onetti y sus “frutas de ónix”, construyen la clásica lógica paradójica de este poeta. Entre perífrasis y connotaciones, las preguntas del caracol son líneas barrocas que interrumpen un discurrir sereno. Y el poeta ahora necesita respuestas, de la primera a la última, desde la fundacional del mundo: “Padre, ¿por qué me has abandonado?”.

En *Parranda*, la celebración es la fiesta, bulliciosa y dionisiaca –primera parte–, bizarra y enigmática (“Otra parranda”); el día y la noche, Eros y Thanatos. Es “parranda, / jolgorio, romería, banquete”, pero es también un agujero / de luz en la noche”, donde “algo en mí / se corrompe”, donde la vejez prospectiva –“roídas osamentas”, “Cataratas de miopía, / astigmatismo grueso”– no impide el goce de la noche. A partir de esa oquedad, se entiende que el libro celebre la palabra poética en su consagrado reino de paralogismos (“Carreras de paralíticos. / Aplausos de mancos”), en su territorio de quiasmos, implicaciones, elipsis y tropos (“...cantan los gallos / de la gramática, los verbos / picotean las piedras / de los sustantivos”). Y que “inmóviles, todos los sustantivos” –en un mismo poema Marina Tsvietáieva, Pasternak y la olvidada y genial Susana Soca– celebren, “a lo lejos”, “esta puta fiesta de la vida”.

En *La balada de la Mudita*, “la Mudita no deja de hablar”. Habla, escribe –aun en varias lenguas–, grita y vocifera, aun en silencio. “La Mudita no dice nada. / Aturde”. El oxímoron, que da cierto bello orden al caos, hace de la Mudita una alegoría de la poesía: canta el secreto más guardado, dice lo indecible, nombra lo imposible, epítome de la poesía de Courtoisie. Tal vez por eso, en *Parranda*, el poeta confesaba que “la mujer de mi voz vive en la sombra [...]”; como la Mudita, “No dice lo que sabe / ni sabe lo que dice”.

La Mudita parece ser, más que personaje de ficción, musa o cifra destinataria, la etopeya de la palabra poética, como la sabiduría de Diotima en boca de Sócrates o la palpitación de Galatea bajo la mano de Pigmalión... La poesía es “mordaza”, “lengua madre”, pensamiento. Por eso, “no hay una Mudita sino muchas Muditas” termina confesando el poeta, con la mudez de Ulises ante la elocuencia de Penélope...

Y como el caracol, con su manto duro y su numen muelle y abismal, la Mudita es una entelequia para intentar desentrañar el sentido de la vida, como la poesía, siempre en el linde aporético de la palabra con el silencio: “Tengo un fósil de caracol [...] / Miro el caracol endurecido, pienso en su lengua / En la lengua de la Mudita. / Me llevo el fósil en espiral al oído; está cantando / Canta sin decir nada como el paso del tiempo”.

Como Courtoisie, la Mudita ha dicho todo. Y todo queda por decir.

En *Partes de todo*, con su razón poética, su orden íntimo, el poeta continúa con la reflexión filosófica sobre el lenguaje, sobre los jirones de sentido de las cosas y del ser, para finalmente erigir un discurso omnicomprendido a la vez que imposible, por eso, indudablemente poético: “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” (“Metáfora”). Como el Derrida de *La difunta ceniza (Feu la cendre)*, que dictamina “Pura es la palabra. Requiere un fuego”.

Mediante la reflexión sobre el logos, el ser, la forma y el fondo, materia e idea, significado y significante, los textos van confiando en la poesía para explicar “esa nube llamada ‘realidad’”. Lúcido y soñador, filósofo y poeta plegados en el yo lírico, van buscando la unidad perdida a través de lo invisible de la mónada palabra-cuerpo-pensamiento.

En correspondencia con este discurso de *Partes de todo*, regido por la búsqueda del sentido de la palabra instrumentada por el pensamiento y la idea, en “Una manzana al día” (de una serie de poemas escritos en inglés, aún inéditos), Courtoisie define a la idea “como un gusano / dentro de una manzana. [...] como una transparente / y tóxica / criatura moviéndose / en la manzana de la cabeza”. “El rostro inteligente, lúcido / sonrío. // La sonrisa tiene un dejo amargo” (mi traducción). Otra vez las imágenes a trasluz, como en *Estado sólido*: algo aciago en la celebración del pensamiento, pero también lo luminoso de la idea, como el pentagrama del canto del pájaro...

IV. Breviario de cuerpo y texto. El pozo de los deseos

La poesía es una desnudez / cubierta de palabras.

RAFAEL COURTOISIE, *Santa poesía*

En los libros *La novela del cuerpo*, *Santa poesía* y *La Biblia húmeda*, hay un referente común: el cuerpo; en los tres se aborda, se invade o se acecha el cuerpo orgánico y sensible, al tiempo que el literario y eidético: corporalidad y literariedad, con todas las conexiones y tropos posibles entre ambas categorías.

En *La novela del cuerpo* se exhibe el espectáculo del todo por la parte, el desborde semiótico del hondón del cuerpo, a partir de un relato fantástico, surrealista, irónico y parabólico sobre un imaginario mercadeo de órganos, con su oferta y demanda de unos implantes bastos, anodinos y cutres a cargo del Mercado del Cuerpo Inc., relato cuyo humor negro y absurdo –como en los escritores surrealistas– no oculta el dolor (“El dolor es la pregunta. No hay respuesta para la pregunta del dolor”). De alguna forma, trae a colación el fenómeno posmoderno del *cyborg*, que redefine la identidad humana y aporta otra modalidad de virtualidad por acción de otros artificios: la cirugía estética, la nanotecnología y la robótica aplicada al cuerpo, que hacen reformular el yo. Entre el *sí mismo* y el *otro* que deslinda la filosofía de Ricoeur, se introduce el implante, que daría un nuevo sentido a la *carne*, entendida como “el mediador entre la intimidad del yo y la exterioridad del mundo”. Se trata, de alguna forma, de una parábola del proceso de naturalización del artificio ya anticipada por teóricos, estetas y antropólogos en la década de los sesenta, y que en este texto se actualiza mediante el instrumento descontracturado del humor.

Bajo esa plétora de órganos, exceso y transgresión de *La novela del cuerpo*, como también sucede en *Tajos*, pervive o sobrevive la fuerza de la poesía en la corporalidad de los significantes: el cuerpo es “un edificio de materia donde mora el pensamiento”.

En *Santa poesía*, no hay *non sense* ni plétora de órganos. Se admite, no obstante, que “algo fisiológico / provoca la poesía...” que perturba “*il pensiero* del estro”. Es la ambigüedad y la anfibología de la poesía hecha cuerpo, un verdadero “cuerpo sin órganos” deleziano; es la organicidad de la escritura con marcas escatológicas, aquí, por lo sagrado y soteriológico de una peculiar hagiografía. En

similar sentido, en *La Biblia húmeda*, el cuerpo cobra sentido en eróticas greguerías, buscando lo sagrado en “la sustancia verbal, el sexo del texto”. Entonces el poeta se presenta como Juan el Bautista: “no tengo cabeza / tengo cuerpo. / Solo (te) pienso”; o como un Lázaro redivivo: “me acuesto y ando”.

En el prólogo a *Umbral del cuerpo*, donde Courtoisie problematiza el tópico cuerpo-poesía, reflexionaba:

En términos saussurianos, la anatomía humana sería sintagmática y la fisiología paradigmática. El texto es cuerpo. [...] Los cuerpos son prolegómenos, anuncios, nudos sintácticos donde comienzan a descifrarse los semas. El cuerpo es literatura.

El cuerpo es agente y paciente de la poesía, y viceversa: santa o hereje, la poesía está en el sagrario del decir, en el eje del cuerpo. Es sobre la identidad del ser que se cuestiona: sobre el drama del lenguaje en el cuerpo –así, en los poemas “Vallejo es el hueso”, “Oral skills”, “Traducir a John Donne”, de *Santa poesía*– o sobre el drama del cuerpo en el lenguaje –poemas “Don de lenguas”, “El Génesis”, “El milagro”, “El lugar santo”, de *La Biblia húmeda*–. El cuerpo es fondo y forma; vive y oscila en ese horizonte de sentido: “abandonada la forma queda una circularidad, una huella” (*Estado sólido*).

El cuerpo es, finalmente, el epicentro del erotismo, carácter fundamental en varios libros de este poeta –como *Amador*, *El lugar de los deseos*, *Santa poesía*, entre otros–; fundamental, pero no meramente carnal, porque en su mundo de perífrasis y connotaciones, el erotismo siempre involucra el deseo y el goce de la palabra y su vehemente trabajo sobre ella, para conquistarla. “La poesía es // venérea, obcecada, erótica”, “III (visita a Paul Celan)”, de *Santa poesía*. En el texto “Lengua”, de *Partes de todo*, la anfibología de la palabra lengua –“texto del cuerpo, sexo del texto, cuerpo de palabras, sexo de las palabras, habla del sexo: lengua”–, como en “Glosa”, de *El lugar de los deseos* –“La lengua no dice lo que sabe: el deseo. / ¿Deseo de lamer qué? / ¿Deseo de saber? ¿Qué? / La lengua no sabe lo que dice”–, se plantea el eufemismo y la analogía; y en todo caso es una sinécdoque la hipótesis onírica que explica el beso...

A su vez, su palabra propicia y muestra la relación erótica entre los objetos, en su materialidad, como en *Diario de un clavo*: “Uno dos maderas [...] / las maderas hacen el amor. / Las junto, las ma-

trimonio...”. Como quedó dicho, en la poesía de Courtoisie, la sustancia recibe el acto de amor al ser nombrada.

V. Otro breviario. Piedras poéticas bordeando el camino del relato

La poesía inventa un nombre que inventa
un hombre que inventa
la poesía.

RAFAEL COURTOISIE, *Santa poesía*

En su narrativa, siempre filtrada de poesía y reflexión sobre el lenguaje, Courtoisie ha utilizado varios recursos y registros. En ese vasto campo de su escritura, algunas de sus obras han sido calificadas como *novelas*, bien que algunas serían propiamente crónicas o relatos poéticos, o directamente escaparían de estancas clasificaciones, conforme a esa intertextualidad anteriormente consignada.

En *Los mares*, como también en *El libro de la desobediencia*, Courtoisie maneja la ironía, la sátira, lo fantástico, el humor negro, el erotismo, categorías todas que sacan a la luz lo más oscuro y lo más claro de la condición humana, planteando, con la ficción, una ruptura con lo ordinario y dejando en carne viva ese placer negativo que Burke atribuye a lo sublime, entre la belleza y el horror. Estos recursos literarios justifican de alguna forma que los personajes de Courtoisie sean “los ‘provocadores violentos’ que Fernando Aínsa menta en el título del citado estudio sobre el autor, y que este haya sido reiteradamente asociado a Lautréamont. El propio Courtoisie admite esa referencia cuando señala al poeta franco-uruguayo como “un abuelo literario, una sombra tutelar”, en *Levedad de las piedras*.

En *Tajos*, el lenguaje visual posibilita la metáfora. Imagen y movimiento hacen de la escritura un discurso cinematográfico, donde aquella y este encuentran sus analogías. Los tajos son las hendiduras por donde se puede mirar al interior profanado para finalmente no descubrir otra cosa que reservorios del sinsentido del mundo. Corto, luego existo. Pero, luego, el lenguaje condena, y también salva: la poesía es a la vez la flecha que hiende y el hilo que zurce.

En *Caras extrañas*, en virtud de la inclinación natural por los conceptos, su resistencia a los sucesos, más que narrar una historia, Courtoisie propone mostrar la propia instancia de fabularla, crean-

do un relato a retazos, como accionan la imaginación y la memoria, superponiendo varios planos literarios que hacen del conjunto algo diferente a una novela. La historia va y viene, entre digresiones y reflexiones sobre el idioma: “‘Laúd’ y ‘ataúd’ riman, es cierto. Pero son diferentes, aunque las dos palabras estén hechas de madera”. El lenguaje es siempre una preocupación explícita de Courtoisie, quien muestra en toda su obra una precisión casi aséptica en su modo de observar y decir. La mayor digresión del narrador es pedir al lector que piense en sus disquisiciones sobre el propio relato y sobre el lenguaje, o que lea poesía dentro de él. Y que finalmente colija: “Sufrir es un hecho literario”.

En *El libro de la desobediencia*, el Emperador, el Hijo del Cielo, elige al poeta Okoshi Oshura para que escriba para él, para que cante sus cuitas y conjure sus desgracias, la mayor: la ausencia de su favorita, la amada Tanoshi, secuestrada por Miniki, sacerdotisa mayor del Templo de la Poesía. Mientras el Emperador planea y ejecuta el plan para recuperar a Tanoshi, el poeta Okoshi Oshura va dando muestras de su oficio, escribiendo, por encargo de aquel, entre numerosos textos, el libro *Monstruos naturales de Japón*, en el que el propio Courtoisie da rienda suelta a sus versos: “La bestia”, “La bella”, “El pájaro transparente posado sobre el ciruelo”, “La rosa cárdena”, “Las sirenas del Mar de Japón”, en una taxonomía que recuerda a *Los seres imaginarios* —originalmente *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges, en colaboración con Margarita Guerrero— o la hermosamente arbitraria clasificación de los animales, incluida en *Otras inquisiciones*.

En *El libro de la desobediencia*, todo es desobediencia. Desde la del propio Courtoisie que, como también hiciera en *Caras extrañas*, muestra las costuras del relato y, con juegos intradieгéticos, guiños literarios, digresiones y referencias anacrónicas, señala algún suceso “desde dentro de la historia que narro”, o evalúa: “Ahora debería seguir contando el asalto a Palacio...”. También desobedece la escolástica univocidad del ser, y devela su doble, o al doble de su doble, en puridad, al Traductor del poeta Okoshi, que, a diferencia de este, no bebe sake, sino agua fresca, la que embriaga por igual. Tal vez por eso hay “poesía blanca y poesía negra”. Y hay un juego de espejos para las sombras de las identidades.

El relato va de lo vertiginoso a lo contemplativo, de lo ficcional a lo lírico: hace sentir los riesgos y peligros de la imaginativa trama y

gozar los despliegues armoniosos y reflexivos de la poesía. El propio autor ha adjudicado al libro visos de *thriller*; y es posible ver, una vez más, como en *Tajos*, un lenguaje visual –imagen y movimiento– que hace de la poesía un discurso cinematográfico. Mientras, Okoshi Oshura, desde su hermosa senescencia y *katana* en mano, confiesa: “La vejez desobedece a la niñez que debería conservarse intacta en el centro inmaterial del ser”. Okoshi, entonces, finalmente, desobedece al tiempo...

VI. Anotación final

En este planeo sobre la obra de Rafael Courtoisie he intentado visualizar los vasos comunicantes entre textos de diferentes libros –solo algunos, entre su vasta y premiada bibliografía–, la continuidad de sus correspondencias temáticas, las afinidades y vecindades de sus análisis lingüísticos, las constantes líneas de reflexión poética; lo que me permite dibujar finalmente una inusual cartografía de escenarios poéticos: un centro comercial –donde Raúl perfora latas y despanzurra muñecos de peluche buscando el sentido de la vida–, Salvo, pequeña ciudad cercana a la capital Montenegro, donde en los sesenta “luchan guerrilleros y sargentos”, la ciudad utópica y literaria de *Umbria*, el distópico Japón con sus monstruos naturales –territorio “oriental”, de ambiguo gentilicio–, el Mercado del Cuerpo Inc., el lugar santo de *La Biblia húmeda*, la patria de los poetas que traduce con su “don de lenguas”, el foro de las ordalías, el teatro mudo de las cosas y los cuerpos, mares y palacios... Y el mundo noético y espiritual que descubre el autor por detrás del material y físico. En esa diversidad de territorios, conformados a partir del cruce de géneros literarios y por mérito de una rica imaginación y una rigurosa arquitectura escritural con que el poeta organiza esa geografía, el mapa es, finalmente, el del lugar utópico y atópico del deseo, vacío y colmado de palabras, líquido, rizomático, por eso también desterritorializado y nómada. En él, Courtoisie administra la poesía, con su cuaderno de apuntes, anotando en “los renglones / torcidos de Dios”, su fórmula secreta: “La poesía es como la fruta de una palma flotando en el mar: si nadas hacia ella, las olas que tú mismo provocas la alejan”. Por eso, para alcanzarla, hay que ir “por debajo, por lo profundo”, inmerso y amador, “despacio por las piedras”.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- COURTOISIE, Rafael. *Orden de cosas*. Montevideo: Arca, 1986.
- _____ *Cambio de estado*. Montevideo: Arca, 1990.
- _____ *Textura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.
- _____ *Agua imposible*. Montevideo: Alfaguara, 1998.
- _____ *Estado sólido*. Madrid: Visor, 1996.
- _____ *Umbria*. Caracas: Grupo Editorial Eclepsidra, 1999.
- _____ *Tajos*. Montevideo: Alfaguara-Grupo Santillana, 1999.
- _____ *Caras extrañas*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2001.
- _____ *Música para sordos*. México: Biblioteca Popular de Chiapas, 2002.
- _____ “Discurso corporal / cuerpo textual”, prólogo a *Umbral del cuerpo* de Mariella NIGRO, Colección Hermes Criollo de poesía, Montevideo: La Gotera, 2003.
- _____ *Todo es poco*. Madrid-Buenos Aires-Valencia: Pre-textos, 2004.
- _____ *Poesía y caracol*. Sevilla: Editorial Sibila, 2004.
- _____ *Amador*. Montevideo: Ediciones Artefato, 2007.
- _____ *La Biblia húmeda*. Montevideo: Cantalao Ediciones, 2008.
- _____ *Tiranos temblad. Antología 2004-2010*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores-Consejo de Educación Técnico Profesional-Universidad del Trabajo del Uruguay, 2012.
- _____ *Los mares*. Montevideo: Hum, 2011.
- _____ *Santa poesía*. Montevideo: El clú de Yaugurú, 2012.
- _____ *Partes de todo*. Torrequemada: Ediciones Liliputienses, 2012.
- _____ *La novela del cuerpo*. Montevideo: Hum, 2015.
- _____ *Levedad de las piedras*. Roma: Rafaelli Editore, 2015.
- _____ *La balada de la Mudita*. México: Ediciones Trinchera: Guerrero, 2016.
- _____ *Parranda*. Madrid: Colección Visor de poesía, 2014.
- _____ *Diario de un clavo*. Coedición mexicano-uruguaya: Candor, 2016.
- _____ *El libro de la desobediencia*. Montevideo: Hum, 2017.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Rei Editorial, 1989.
- MASSIMO, Fusillo. *Estética de la literatura*. Madrid: Machado Libros, 2012.
- NIGRO, Mariella. “Un soñador de la materia. Seis ensayos sobre la poesía de Rafael Courtoisie”, en Rafael COURTOISIE, *Tiranos temblad. Antología 2004-2010*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores-Consejo

de Educación Técnico Profesional-Universidad del Trabajo del Uruguay, 2012.

PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PERSE, Saint-John. *Perse's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm*. December, 1960. Nobelprize.org. (mi traducción) <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1960/perse-peech.html> (20/10/2017).

_____. *Antología mínima*. México: UNAM, 2008. <<http://www.material-delectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-odernacat/45-013-saint-john-perse?showall=1>> (20/10/2017).

RICOEUR, Paul. *El sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.