

LOS INICIOS DE UN NARRADOR

Sandra Escames

Hacia la novela

Ubicada en una modalidad propia de la tan debatida poética de la posmodernidad latinoamericana, y más específicamente, en cierto posmodernismo rioplatense que parece tener sus orígenes en *Ficciones*, de Borges y en *Rayuela*, de Cortázar, continuándose con Mario Levrero, Ricardo Piglia o César Aira, la obra de Rafael Courtoisie se deja leer como el resultado artístico de una serie de innovaciones enmarcadas en la tradición. Testimonio de una época de fragmentaciones y discursos superpuestos, se instala en un mundo globalizado con una importante influencia de la tecnología y de la cultura audiovisual, presentándonos 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: su pertenencia a la generación de la dictadura o del silencio, o mejor, de la resistencia, en el Uruguay de los ochenta. Así es como, hermanado con escritores del exilio y del *insilio*, 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 los artistas “una suerte de sismógrafos estéticos” 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 fin de siglo (Achugar 1994, p. 22). Es así como enmarcado en una realidad social que en un momento dado –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.

Comienza a destacarse en la década de los 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 universo 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, y otras demasiado breve, como si no valiera la pena gastar más palabras o dar más giros para comunicar tan poco. Entonces, ahí viene el poeta a rescatar a un narrador parco y económico de vocablos, a quien le dicta sus delirios, sus divagaciones, hasta que otra vez el narrador retoma el hilo y lo corta.

Vale destacar en su discurso el carácter deliberadamente sentencioso, la obsesiva búsqueda de la definición de términos, el trabajo paródico del lenguaje científico junto al discurso filosófico y la complacencia en el uso de fórmulas propias de la postulación axiomática que cristaliza en *Estado sólido*, obra que alcanzaría un punto de inflexión inédito en el panorama poético uruguayo (Benítez 1997, p. 237). Este aspecto lingüístico continuará desarrollándose posteriormente en su narrativa, sobre todo a partir de *Vida de perro*, y será uno de sus rasgos distintivos.

Pero es desde *Cambio de estado* (1990) que comienza a demarcarse el pasaje decidido de la poesía a la prosa, 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 incluso observaremos un fuerte ingrediente poético. O piénsese en *Umbria* (1999), compuesto por textos hiperbreves o “minificciones integradas” que pueden ser leídas independientemente pero que adquieren total significación en su estructura cerrada (Noguero 2004, pp. 241-242). Estas observaciones evidencian que el autor ha cultivado ambos géneros desde el principio de su proyecto creador, y 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.

No deberían olvidarse en este recorrido sus cuentos: la trilogía de los *Mares* y *Cadáveres exquisitos* y el origen narrativo del joven autor que en 1980 se arriesgara con una novela cuyos originales se perdieron,¹ pero que llegó a presentarse en un concurso, obteniendo una mención.² Pero serán *Vida de perro* (1997) y *Tajos* (1999) las que, manteniendo una visible arquitectura poética, abrirán el ciclo novelístico de una obra que continuará desarrollándose hasta el día de hoy, con ciertos rasgos recurrentes, tanto temáticos como formales, y con algunas nuevas búsquedas que no alteran, sin embargo, la huella reconocible de la escritura de Courtoisie.

Luego, en *Caras extrañas* (2001), reescritura de un hecho de la historia uruguaya reciente, se construye un relato múltiple y de ritmo vertiginoso que, cerca del final y pasando del humor negro a la poesía, se cuenta desde la mirada de un niño de diez años y desde un recuerdo personal que deviene histórico y colectivo. Esta obra, bisagra entre las dos primeras novelas y las dos siguientes, comienza a profundizar la veta irónica que desarrollará ampliamente en *Santo remedio* (2006), especie de comedia negra, y en *Goma de mascar* (2008), texto que puede ser leído como una parodia del género policial. En ambas obras se abandona la tendencia al discurso lírico para intensificar la visión caricaturesca que había imperado en *Caras extrañas*, siempre que hablamos de novelas, pues ese estilo ya se podía percibir en algunos de los cuentos de los años noventa, señalados más arriba. Más tarde, *El ombligo del cielo* (2012), casi una crónica de la breve estancia del escritor en La Calera, Chile fusionada con una intriga ficticia que involucra a los poetas Vicente Huidobro y Rafael Cansinos Assens se percibe como una obra distante a todas las anteriores, tanto en la temática como en el estilo. Sus últimas novelas, *La novela del cuerpo* (2015) y *El libro de la desobediencia*

1 Wilfredo Penco, en el prólogo a *El mar de la tranquilidad*, hace referencia a una primera novela del joven escritor (*La luz y las hogueras*) que llegó a presentarse en un concurso del diario *El Día* y la editorial Acali en 1980, donde recibió una primera mención, pero que nunca fue publicada ya que al parecer sus originales se perdieron.

2 Nos referimos a la trilogía de los *Mares*: *El mar interior* –publicado inicialmente por El lobo caótico (1990), algunos meses después de *Cambio de estado*, y luego reeditado por Banda Oriental (1993)– *El mar rojo* (1991) y *El mar de la tranquilidad* (1995), también editado por Banda Oriental, así como a la colección de cuentos titulada *Cadáveres exquisitos*, que apareciera en editorial Planeta (1995).

(2017), que –aún con argumentos y temáticas novedosas– mantienen lo que sería el estilo del autor, en tanto dislocación genérica: una novela que no es novela pero que se dice *novela*, desde el título, o ensayos que son poesía, que son ficciones, cuestionándose a sí mismos su estatuto de ficcionalidad; a la vez que un humor cínico, de crudo realismo a veces, hermanado nuevamente con la recurrente prosa poética.

En el presente trabajo profundizaremos en las dos novelas de la primera etapa, *Tajos* y *Vida de perro*, entendiendo que estas presentan algunas particularidades, no todas, que podían detectarse en aquellos microrrelatos o minificciones o poemas en prosa de los noventa, dibujando el trayecto narrativo que conduce a sus últimas novelas.

Probablemente sea *Vida de perro* la obra más apropiada para ejemplificar el borramiento de las fronteras genéricas y la interrelación lingüística, así como de la diversidad de voces que vienen a complejizar y enriquecer la representación de su universo. En este caso, me interesa el cruce entre lo narrativo y lo ensayístico y cómo se da la conjunción en la misma obra de cuentos con cierta autonomía y de pasajes ensayísticos atravesados por una mirada, por momentos, poética. En cuanto a *Tajos*, me importa el cruce de lo novelesco y lo lírico, y el hecho de ser, a diferencia de la anterior, una novela de personaje. En síntesis, creo que estas dos novelas si bien comparten con otros textos del autor ciertos rasgos temáticos y retóricos, reúnen algunas características que las distinguen de los demás y que convienen a un estudio más detallado, entre otras cosas, por presentarnos los inicios de un Courtoisie novelista.

***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, puede ser apreciado de modo excepcional en esta obra. *Novela* según el autor y los editores; me atrevería a decir, *desconcierto* según el lector. Es que algunos receptores podrían ser defraudados en primera instancia al no poder ratificar en la lectura los elementos que de inmediato esperaba reconocer: un personaje central o un argumento, teniendo en cuenta que esta novela se desarrolla mediante variaciones discontinuas sobre

un mismo tema –los perros– que parecen fragmentos improvisados, como si se ensayaran diferentes variantes o asedios para volver sobre lo mismo. Si hay ciertos protocolos genéricos que el receptor debe saber *a priori*, la lectura de esta novela podría *descolocar*, sobre todo desde la posición ortodoxa de un *lector conservador*: ¿cuál es su hilo conductor? Si es una novela, esta se resiste a organizarse en un argumento pues se nos cuenta una historia 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 si pensamos este texto desde el “espacio escritural donde todo es posible” (Achugar 1997, p. 19).

El signo de identidad de esta novela es la libertad, ejercitada al máximo en una obra fragmentada en la que se cuentan variadas historias con múltiples personajes, en ambientes y tiempos diversos. A través de la 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, Ernesto *Che* Guevara, Hitler, que han convivido muy cerca del “animal que más conviene” (p. 213).³ Las famosas vidas se ligan a las historias de sus perros, o de sus perras, y adquieren un significado nuevo, conformando una curiosa reescritura de la historia, paródica a veces y 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? Bien sabemos que 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. El lector, frente a una textualidad que problematiza el propio concepto de texto, bien puede seguir la

3 La numeración de las páginas de *Vida de perro* y *Tajos* se toma de las ediciones de Alfaguara, de 1997 y 1999, respectivamente.

corriente de incertidumbre que se le propone y mantenerse en un estado de vaivén permanente, siguiendo el trayecto de una lógica no discursiva.

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. Informándonos sobre el perro se nos habla del hombre, pero 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. Al observar 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. Recordamos las apreciaciones de Beatriz Sarlo a propósito del ensayo, concibiéndolo como un género de búsqueda o “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, para relacionarse de manera problemática con la exposición y la prueba (Sarlo 2001, pp. 6-19). Entonces cuando esa lectura se hace más atenta y perspicaz, la sintaxis de los capítulos “se convierte en una red por la que es posible desplazarse en varias direcciones” (p. 26). Esta metáfora de la red explica en forma gráfica las relaciones de interdependencia (formal y semántica) que los más diversos fragmentos pueden presentar entre sí. La totalidad o unidad escondida –debido a la gramática aparentemente desorganizada de sus fragmentos– corre como un hilo invisible, enlazando todos esos discursos, voces o personajes dispersos, disímiles.

En *Vida de perro*, 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 se presentan como *cuentos*, en apariencia desligados del resto (pero veremos que solo *en apariencia*). En ellos se mantiene la estructura del cuento clásico y se desarrollan narraciones ficticias, con personajes que también lo son (no históricos, como en las otras partes) y con un narrador, la mayoría de las veces, protagonista. Sin embargo, si 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 para destacar su valor inestimable en la vida del hombre. 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. En estos momentos es cuando surge lo poético, pero no del sentimentalismo ya que casi siempre la escritura de Courtoisie es de un lirismo reflexivo.

Volviendo a la imagen de la red, y en una lectura paradigmática, observaremos 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. Citaremos algunos ejemplos para ilustrar mejor las apreciaciones de Sarlo respecto de la escritura ensayística. Uno de los capítulos se inicia y clausura con la misma expresión: “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”. El capítulo siguiente se presenta en formato de cuento y se titula “la perra”, así, con minúscula. Esta “era una ovejera preciosa, oscura” y el yo-niño-narrador declara quererla tanto como a su madre. En cambio, la tía —que traicionaba a su marido— no quería a la ovejera porque le ensuciaba y porque olía la traición. Así que terminó ahogando a los cachorritos que tuvo y matando finalmente a la ovejera. ¿A quién se refiere el título del cuento? ¿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.

A veces los paralelismos son antitéticos y los personajes también. Sócrates representa el amor a los perros, y Platón, el odio. En otros momentos 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”; este 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” (p. 75). Crueldad de los hombres versus ternura de los perros; el paralelismo antitético corre como un hilo invisible ligando estas dos historias formalmente disímiles.

Así es que el título, *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, permutando la valoración negativa que tiene tradicionalmente. Eso si se repara en el perro, ya que la obra no hace sino enaltecerlo, señalando sus virtudes y su *humanidad*; todo depende de cómo se interprete y del lugar desde dónde se mire (piense). ¿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.

En conclusión, 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 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.

Esta novela temática o ensayo sobre el perro se activa a partir de una sentencia: “Los perros son máquinas sentimentales”, reapareciendo como una definición o una hipótesis que debe ser demostrada y que cada tanto es necesario recordar. Sobre las cuatro patas de esta metáfora básica, la novela se expande en varias direcciones hacia el desarrollo de esa idea-imagen. ¿Por qué otro medio sino el de la poesía es posible verificar una premisa tan descabellada, casi oximo-

rónica? ¿Cómo convencer al lector de que “los perros son máquinas biológicas capaces de detectar una mentira a distancia”? 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.

Finalmente, descubrimos en *Vida de perro* la esperanza latente de recobrar la palabra perdida: el perro siempre estuvo ahí y no lo vimos, ni junto a Napoleón ni a San Agustín. 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” (p. 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 o 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.

***Tajos*: una novela herida de poesía**

Tajos contiene a su vez tres libros aparentemente independientes: la novela homónima y otras dos secciones: “Sodoma y Gomorra” e “Indios y cortaplumas”. De estas tres, se tomará como eje a la *nouvelle* “*Tajos*”, que de ahora en adelante escribiremos en cursiva, considerándola como una obra independiente.

En este caso, no caben dudas sobre su etiqueta de novela, o mejor *nouvelle*, en cuanto a que, por lo menos tenemos un personaje central y el intento de desarrollar parte de su peripecia vital. El 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. Se jerarquizan en ese trayecto vital algunos sucesos que han marcado al protagonista, relativizando las acciones y poniendo el acento en la percepción o en la particular mirada de este personaje-narrador. Así es como, con una notable ausencia de precisiones espacio-temporales, accedemos a una historia de la cual el hablante selecciona y privilegia momentos, ejerciendo un tratamiento subjetivo y discontinuo del tiempo narrativo. Sí sabemos que el protagonista vive en una ciudad y 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, esa es de algún modo la pérdida de los sueños, de las ilusiones de antes de la posmodernidad”.⁴

4 Interpretación del propio autor vertida en una entrevista (Rosso Savoia 2003). Aquí se cuenta que la *nouvelle* está basada en una experiencia autobiográfica de cuando el autor 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, este entra al baño, encontrándose con una toalla destrozada, en finas tiritas, casi hilachas. No obstante ello, el autor no resiste la tentación durante la entrevista de realizar un análisis alegórico de su propio relato.

El joven, que ha sido *herido* por la muerte de un ser querido (metafóricamente), necesita *herir* todo lo que encuentra en su camino (literalmente). Es que en *Tajos* continuamente se pasa de lo denotativo a lo connotativo, y viceversa. 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, estos 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” (p. 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. Solo esto nos alcanzaría tanto para dibujar un trayecto narrativo como un cuadro poético.

El inicio de la aventura se presenta mediante ese exceso figurativo que encontramos con frecuencia en *Tajos*: cuando Raúl entra al supermercado y comienza a *tajear* 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 (p. 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 la desesperación: el líquido de la vida ha sido vaciado. Las frases se van amplificando y profundizando en su densidad poética, provocando asociaciones que tienen que ver con la vida y la muerte, idea que ronda este texto. 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. 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”. 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” (p. 20). Con su navaja (un actante, un símbolo), recorre las calles, reconoce el mundo. Su virilidad lo defiende, lo compensa de la ausencia del universo femenino —el costurero de la abuela—, lo afirma en su hombría: “Había dejado una navaja *erecta*, clavada en la pulpa de una manzana” (p. 20), (el destacado es mío).

La manzana reaparece, siempre ligada a lo femenino, primero en relación con su abuela y luego a Verónica, una mujer con la que tendrá una aventura, 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” (p. 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” (p. 55), (el destacado 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. Luego, 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 Thánatos. 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” (p. 63).

Los conceptos de muerte, abandono y soledad se van asociando en forma progresiva y desplazan 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, un 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” (p. 63).

La muerte parece enredarse con la vida en el costurero de la abuela, coexiste 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” (p. 64). La trama de la vida ha perdido consistencia.

También la relación objeto-cuerpo se da desde lo fragmentario y la mutilación; nunca es el cuerpo ni la unidad, son siempre partes de un todo ausente. 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” (p. 65). Las frases son pequeñas células que generan texto y se prolongan, como esa bufanda y

esa historia, para componer una narración poética. La trama de un acontecer que se teje como una bufanda, como un discurso.

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” (p. 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” (p. 87), como si esta fuese un arma, a su maestro le llama “asesino de telas”, “criminal confeso” (p. 91), las tijeras le parecen vivas. 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” (p. 111). Hacia el final de esta *nouvelle* la tensión narrativa pasa a un segundo plano y la narración pierde totalmente su cauce, como si la angustia del personaje y su desorientación se apoderaran del narrador y del mismo autor, al punto de interpelar a la esterilidad del pasivo lector, incluyéndolo en el universo narrado.

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 segundo fragmento 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” (p. 4).

Este deseo 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 esta aparece una mujer es porque algo va a suceder” (p. 66). Y sorpresivamente, después de una conversación por teléfono con Verónica, agrega un cuento extraño, como un adelanto del desenlace insatisfactorio de la relación con la mujer: “Quisiera contar la historia de un pez. Una historia simple, que la entendieran todos” (p. 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 cru-

das, 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 esta 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”. 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. El 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, así como otras veces, la ocurrencia de la palabra obscena o la imagen violenta se permiten invadir el lirismo de esta prosa. Si cada procedimiento estilístico posee como contexto un trasfondo concreto, esa variabilidad de lo que viene siendo previsible provocaría el estímulo estético: cuando menos predecible sea para el lector, más eficaz será su contraste. Además de la “desviación 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, pp. 68-85).⁵ 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.

De manera que el montaje de expresiones tradicionalmente poéticas con el *realismo sucio* de la prosa de Courtoisie es un elemento

5 Michael Riffaterre propone sustituir la noción de norma por la de contexto: en lugar de concebir el estilo como desvío frente a una norma, prefiere hablar de un contexto en relación con el cual se analizan los procedimientos expresivos. Siguiendo sus observaciones, entendemos que el efecto estilístico no radicaría en el empleo automático de un procedimiento sino en el juego de contrastes que este genera con su entorno (p. 154).

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–⁶ de la denotación lisa y llana es una infracción poética que 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 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” (p. 102).

Otro elemento propio de la narrativa del autor, que ya aparece en esta *nouvelle* a través del recurso audiovisual es la fragmentación. *Tajos* se vale de este recurso, permitiendo 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 ve compensada por 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*, y el narrador hace lo que quiere Raúl, su personaje. La fragmentación cimenta la arquitectura del texto en la medida que sustenta la configuración psicológica del personaje.

Al final de la segunda parte del relato, después de que se da a entender que el protagonista mata a un hombre, este 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

6 “Tierra firme” se titula la segunda sección del libro *Fronteras de Umbría*. Montevideo: Linardi y Risso, 2002.

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” (p. 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” (p. 108). “Con la mitad de la vista, con un ojo solo, veo las preguntas, pero no las respuestas” (p. 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 concluye su lectura siendo gratuitamente interpelado por el personaje. La estética posmoderna que construye este texto, a pedazos, lo orienta hacia la búsqueda de una respuesta final, como en *Vida de perro*. Respuesta que no se da y que no es unívoca. La respuesta la tienen los lectores, participando activamente en este juego. La respuesta es plural.

Courtoisie y la persistencia del novelista⁷

¿De qué modo nos narra sus historias Rafael Courtoisie? No hay una sola manera de contar en su obra. Si hablamos de los cuentos, algunos 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, presentando una textura más poética y una esmerada atención al diseño del lenguaje. Pero hay muchos de ellos que son ese tipo de relatos que funcionan como lo haría una metáfora a nivel macro, es decir, en un sistema binario donde se visualizan dos términos yuxtapuestos, uno real y otro mental, con elementos de identidad entre ambos. La imagen o término real sería la historia que se quiere contar, mientras que

7 Este título pretende ser, a través de la paráfrasis, un indirecto homenaje a uno de los emblemáticos cuentos del autor, que nos habla de la persistencia del más débil a través de la escritura: “Persistencia del débil”, en *El mar rojo*.

la mental vendría a ser la segunda historia,⁸ la que se escogió para relacionar con aquella. En todo caso, el título en este tipo de relatos siempre se dirige directamente a la 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. Para citar un ejemplo, si se quiere contar un relato de violencia doméstica, el triángulo de los padres y la niña es ideal, pero este se beneficia, de modo metafórico o simbólico, con la intrusión doblemente ficticia de la Mujer Barbuda, personaje virtual del mundo fantástico infantil que funciona como válvula de escape de una situación verdaderamente tortuosa.⁹

Ese tipo de cuentos en los que el relato es concebido inicialmente como una metáfora o comparación sobreentendida más o menos explícita, ilustran una forma poética de construir la narración y constituyen un ejemplo de uno de los modos de narrar que se encuentran en la narrativa de un escritor “con el patrón de poesía en mente”, usando un concepto de Susan Sontag referido a 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, p. 220).

En el caso de las novelas de los inicios, estudiadas en este trabajo, se percibe la misma estructura poética que observamos en muchos de sus cuentos. *Vida de perro*, como hemos visto, nos dirige ya desde su título a un doble significado. “Vida de perro” es una expresión metafórica de uso coloquial bastante frecuente, asociada

8 En su “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia afirma que un cuento siempre narra dos historias, y que la segunda historia, que es la clave, se encuentra cifrada en los intersticios de la primera. 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.

9 Obsérvese que en algunos cuentos de *Cadáveres exquisitos* como “Aventuras de la mujer Barbuda”, “Lobos muertos” y “Cero uno”, la construcción del relato se diseña como una gran metáfora narrativa, de modo que se van desarrollando dos historias paralelas, una literal y otra simbólica.

a una vida triste y sacrificada. 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” (p. 213). Aquí se resucita una metáfora muerta, *vida de perro*, asignándole un sentido nuevo. Esa es solo una de las posibles interpretaciones; podría valer la 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 desarticlar 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 entonces 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 *Tajos*, es más claro aún que la construcción del relato 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, sin embargo, quisiera que sus palabras fueran puntadas, tal vez porque se mantiene la ilusión de darle un sentido a su vida a través del discurso o porque se espera con cierta ingenuidad infantil que el poder mágico de la palabra creadora sea capaz de zurcir la trama lastimada de su propia vida. Pero es un deseo imposible el de contar la historia de su abuela “zurciendo calcetines dulcemente, en el crepúsculo de su vida”: el relato “está lleno de tajos y muescas” (p. 74) que son como fragmentos de un discurso agonizante.

¿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, salirse de su propio yo y de su entorno inmediato, para crear mundos alternativos y mirarse en otros seres esperando ver espejada en ellos su humanidad. Este

Courtoisie novelista, que concibe su obra como una manifestación poética total, probablemente siga escribiendo novelas porque necesita hablarnos del sujeto inserto en su tiempo y de sus conflictos, pero desde las revelaciones momentáneas y fugaces que se alcanzan a través del descarnado humor o por el camino poético, modos lingüísticos coincidentes en algún punto, en tanto rupturas del sistema lógico y de la dicción neutra. Como dice el poeta en una frase de “Metáfora”: “No hay pregunta que abarque la respuesta infinita del sentido”.¹⁰ 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 estas puedan entreverse fugazmente en un momento de revelación instantánea de algún personaje o del propio narrador, o que la ocurrencia humorística de una situación le permita redescubrir un misterio que permanecía opacado por nuestra visión automatizada de ciertas cosas de mundo.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- _____. “Humanismo en época de mutaciones”, en *Brecha*, Montevideo, 2 de setiembre de 1994, p. 22.
- AA. VV. “Últimas funciones del ensayo”, en *Babel*, n.º 18, Buenos Aires, agosto de 1990.
- AA. VV. *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/Alberto Oreggioni, 2001.
- ADORNO, Theodor. “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003, pp. 11-34.
- AIRA, César. “El ensayo y su tema”, en *Boletín n.º 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp. 9-15.
- BARTHES, Roland. “De la science à la littérature”, en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Seuil, 1984, pp. 13-20.
- BATESON, Gregory. “La metáfora y el proceso mental”, Conferencia de junio de 1980, Green Gulch, <<http://books.google.com.uy>> (28/08/10).
- BENÍTEZ, Hebert. “La solidez del abismo”, en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 13, n.º 1, University Press of Colorado, 1997, pp. 237-239.

¹⁰ “Metáfora”, en *Partes de todo*. Torrequemada: Ediciones Liliputienses, 2012.

- BRANDÃO, Luis Alberto. "Linha do imaginário", en *Grafias da identidade. Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Río de Janeiro: Lamparina editora, 2005, pp. 9-20.
- BRAVO, Luis. "Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética de los 80)", en *Actas del V Congreso Nacional y IV Internacional de APLU: "Literatura Uruguaya: se busca (1980-2005)"*. Montevideo, mayo de 2007.
- CORTÁZAR, Julio. "Notas sobre la novela contemporánea", en Saúl YURKIEVICH (ed.) *Obra crítica*, Tomo II. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 143-150.
- _____. "Situación de la novela", en Saúl YURKIEVICH (ed.) *Obra crítica*, Tomo II. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 217-239.
- DE CAMPOS, Haroldo. "Superación de los lenguajes exclusivos", en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1972, pp. 279-300.
- FOWLER, Alastair. "Género y canon literario", en M. A. GARRIDO GALLARDO (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 95-128.
- GAIMARI, Rosa. "«Vite da Cani» secondo Courtoisie", en *Cronache del Mezzogiorno*. Salerno, 12 de febrero de 2002, p. 23.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2004.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del Sur de América" (pp. 887-902) y "Entrevista con Rafael Courtoisie" (pp. 905-917), en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n.º 221, Universidad de Pittsburg, octubre-diciembre de 2007.
- 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, 2004.
- PENCO, Wilfredo. Prólogo a *El mar de la tranquilidad* de Rafael COURTOISIE. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- PEREIRA, María Antonieta y Luis Alberto BRANDÃO. "Rafael Courtoisie responde a dez provocações" (pp. 95-98) y "Latidos da ficção" (pp. 99-114), en *Palavras ao Sul*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. "Teoría de la narración", en D. VILLANUEVA (coord.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 219-238.
- RIFFATERRE, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- ROCCA, Pablo. "Una trayectoria coherente", en *Brecha*, Montevideo, 25 de marzo de 1988.

- ROSSO SAVOIA, Andrés. Entrevista a Rafael Courtoisie en *Primera Línea*, Santiago, 27 de enero de 2003. <www.primeralinea.cl/p4> (02/06/08)
- SARLO, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín n.º 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp. 16-31.
- SESSA, Lucio. “La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie”, en *La Torre del virrey*, n.º 2, Valencia, L’Elia, julio de 2006, pp. 60-62.
- SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.
- SONTAG, Susan. “Prosa de Poeta”, en *Diario 16*, n.º 300, Madrid, 27 de abril de 1991, pp. 219-220.
- STAROBINSKI, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 575, 1998, pp. 31-40.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Gallimard, 1994.
- 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.
- VIÑAS, David. “Géneros literarios”, en Jordi LLOVET (comp.) *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, pp. 263-329.