

Espectacularización, parodia y desautomatización de la violencia en el Uruguay: las “Caras extrañas” de un nuevo realismo

Jesús Montoya Juárez

Universidad de Granada, Granada-España.

Resumen

El presente artículo analiza el modo en que la narrativa del uruguayo Rafael Courtoisie (1958) desautomatiza las versiones sobre los hechos históricos acontecidos en el Uruguay pre-dictatorial y las conexiones entre violencia y sensibilidad a través del uso de la espectacularización paródica extraída del discurso televisivo posmoderno. El despliegue de esta mirada “oblicua”, cruce de lo lúdico y lo fantástico, constituye el modo en que esta narrativa logra su realismo.

Palabras-clave: nuevos realismos, posmodernismo, mass-media.

Abstract

This article shows the way in which Rafael Courtoisie’s (1958) narrative dismantles official History and the links between violence and sensitivity in Uruguay in the late sixties by the use of postmodern televisual aesthetic. I will point out how this oblique sidelong, crossing of the ludic and the fantastic, conforms the way in which this narrative builds its own Realism.

Keywords: new realisms, postmodern, mass-media.

EXPERIENCIAS POSMODERNAS Y UNIVERSOS “GLOCALES”

Si una cosa podemos aseverar en esta contemporaneidad inestable que atravesamos es que no hay ya posibilidad de novedad en los temas o problemas, sólo hay miradas. Y la novela que analizamos en este artículo precisamente registra una serie de transformaciones acaecidas en la historia de la mirada rioplatense sobre su pasado reciente – el de la violencia militar- cuyas heridas continúan debajo de la piel, incluso de aquellas pieles que aparentemente ya cicatrizaron. Ya hace unos años Tomás de Mattos (1996) establecía un recorrido por la historia reciente de la narrativa uruguaya rastreando las huellas de lo local en un proceso sufrido por la literatura que se desarrolla en paralelo a los flujos transnacionales de la globalización, definiendo estas huellas locales como el develamiento de una *cultura de la impunidad*. En el retrato que los propios escritores que desarrollan el grueso de su obra en las décadas de los ochenta y principios de los noventa elaboran de sí mismos y su generación se repiten las referencias a una dictadura que les agarró a contrapié:

(...) en los años ochenta aparecen las tribulaciones de la generación sandwich, los que el día del golpe de estado del 73 tenían quince años y que hoy (...) experimentan la extraña sensación de haber llegado demasiado temprano a la dictadura y demasiado tarde a la democracia (...) (Delgado Aparain, 1996, 222)

La sensación de hallarse *bloqueados entre dos períodos históricos* se halla aparejada como señala Jean Franco (2003) a una preocupación por la imposibilidad de la memoria con la llegada de la democracia, que sirve de plataforma política para la instauración del capitalismo neoliberal en el Cono Sur. El río de imágenes que arrastran los medios acaba por hacer incierta la memoria de un terror que las instituciones democráticas terminan absolviendo (Franco, 2003). La mediación televisiva de los hechos reales acaba solapando las noticias sobre desaparecidos con los anuncios publicitarios disolviendo las referencias al hecho real que se transforma en el útero de lo virtual en imagen para su consumo televisivo. La cultura, la narración histórica y la realidad cotidiana devienen en el “triumfo del simulacro” (Baudrillard, 1988) en el que, salvo nueva orden, la vida contemporánea se viene desarrollando.

El simulacro pone en juego entonces la pérdida de densidad de lo real, la disolución del sentido o la fragmentación del mismo y del concepto de verdad en “grumos” (Vattimo, 1987) o “esquirlas” (Hopenhayn, 1994), complicando las conexiones entre las distintas capas de un pasado demasiado reciente y doloroso y que parece no poder ser recordado. La reconstrucción de una narrativa de identidad nacional se dificulta tremendamente, y junto a la preocupación por el problema de la memoria, la herida invisible del trauma que excede lo creíble por el lado del horror, la nueva crisis posmoderna culmina con la destrucción de las narrativas que vertebraban las identidades nacionales rioplatenses, la de un Uruguay, una Argentina, no latinoamericanos, países ajenos al “Tercer Mundo” circundante, con todas las condiciones para la prosperidad (Andatch, 1992).

Los narradores más jóvenes del Sur de América en los años noventa plantean de diferentes modos la experiencia posmoderna de nueva percepción de la realidad y la historia mediada por las imágenes audiovisuales. Autores como el boliviano Edmundo Paz Soldán, el argentino Rodrigo Fresán o el chileno Alberto Fuguet se muestran preocupados por el modo en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual con la mirada sobre lo real o los hechos históricos. Y este hecho clave de la experiencia de la posmodernidad influye formal y temáticamente en sus novelas. Alguno de ellos ha sido incluido en antologías que reivindican una nueva relación con la realidad latinoamericana preferentemente urbana, profundamente modificada por los flujos de la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías. Este hecho, unido a la frecuente internacionalización de sus biografías¹, ha llevado a algunos críticos a señalar una tendencia centrífuga en la más reciente narrativa latinoamericana (Aínsa, 2003).

En el caso de Rafael Courtoisie (1958) encontramos una preocupación similar. En la década del ochenta fue más conocido como poeta. Su producción narrativa arranca a principios de los noventa con varios libros de cuentos, *Mar interior* (1990), *Mar Rojo* (1991), *Mar de la Tranquilidad* (1995), *Cadáveres exquisitos* (1995) y más recientemente ha planteado una novela en la que se muestra partidario de transgredir los límites entre narrativa, poesía y ensayo, en la que todos los géneros forman parte de un mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997) rescata pasajes de la historia ficcionalizándolos a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, pero también con asesinados y desaparecidos en el Uruguay, en una narración hecha a partir de fragmentos

cargados de violencia y lirismo a partes iguales, donde arranca agudas reflexiones obtenidas mediante una razón poética, no sistemática, basada en la asociación de ideas y la ironía, para el propio autor, un modo de razonar nítidamente posmoderno. *Tajos* (1998), es la novela corta que da título a un libro que se compone en realidad de varios relatos. La figura central de la novela corresponde a un adolescente, abúlico, violento, pervertido y paranoico, que en su delirio combina algunos proyectos fantásticos, como el asesinato del ratón Mickey, junto con la insistente y no resuelta pregunta por la muerte de su abuela. *Tajos* es la reflexión acerca de la erosión de la realidad posmoderna, de las transformaciones de la identidad del individuo influida de lo posthumano y el consumismo², del vacío incomprensible de una vida posmoderna llena de preguntas sin respuesta.

ESPECTACULARIZACIÓN, MASS-MEDIA Y DESAUTOMATIZACIÓN DE LO REAL EN *CARAS EXTRAÑAS* (2001)

La novela cuyo análisis ocupará las siguientes páginas se titula *Caras extrañas* (2001), publicada en España por Lengua de Trapo. La novela plantea una mirada descreída hacia el pasado, un cuestionamiento, desde la perspectiva de un niño que ha vivido la realidad a la que la novela alude, de las narrativas de identidad que habían polarizado a los sujetos en esos años previos a la dictadura militar, plagados de episodios de violencia subversiva y represión militar y gubernamental. Desde una posmodernidad que para Courtoisie vino después, el narrador critica la inflexibilidad de las ideologías fuertes, cómo las grandes ideas, las de Revolución o Utopía con mayúsculas, construyen un relato de los acontecimientos, lejanos ya en el tiempo, que eclipsa los matices, las grietas, las miserias, los errores, autodesignándose como la verdad sobre lo que ocurrió. Su discurso, aproximándose al fantástico por el borde de la acumulación de elementos que están en el extremo más grotesco de lo real, desautomatiza la realidad histórica valiéndose de una óptica audiovisual que imita los modos narrativos del videoclip. Como en muchas de las novelas que trabajan sobre la cuestión de la memoria histórica, *Caras extrañas* va más allá de la mera reconstrucción de la Historia, ficcionalizando algunos hechos históricos o introduciendo elementos ficticios de distorsión en una trama propia de la novela histórica (Schulman, 2002; Menton,

2002), no se detiene en el juego de la revisitación irónica del pasado propia de la metaficción historiográfica más al uso (Eco, 1984; Hutcheon, 1987). Desde su hibridez genérica y a partir de una estructura ecléctica se abandona, en fragmentos de un fuerte lirismo, a la reflexión sobre el tiempo presente, evidenciando las transformaciones en la sensibilidad que se han venido operando en el Uruguay, con la abrupta destrucción de la cotidianidad en la que los individuos creían estar viviendo. Desde una posmodernidad como conciencia de la multiplicidad de verdades³, la novela además plantea un deseo de reconciliación para la sociedad uruguaya, situándose, en nuestra opinión, en la línea de una *chance* posmoderna (Vattimo, 1990), que dé cuenta de las voces silenciadas, por ejemplo, la de un niño para quien toda aquella violencia, bajo la bandera de los viejos ideales, se encuentra ahora teñida de absurdo:

Parecería que estos temas deberían ser sagrados, para el niño que vivió parte de esa historia el tema no es sagrado, lo sagrado es la vivencia, la historia de las vidas privadas que tenían que ver con eso. Yo creo que es una novela que trata de contar un hecho histórico desde lo que llamaban los franceses historia de las mentalidades, o lo que se llamó aquí, historia de la sensibilidad. ¿Qué pasa cuando una guerra, una revolución, un hecho armado, por heroico que parezca cambia para siempre determinados parámetros de la vida cotidiana, de la vida personal, de la sensibilidad? Ese es un poco parte de la dimensión que trataba de trabajar en *Caras* y en ese sentido estoy muy satisfecho. (Montoya Juárez, “Entrevista a Rafael Courtoisie”..., 2007a)

Rafael Courtoisie en *Caras extrañas*, vuelve sobre el tema de la violencia militar, retomando el episodio de la toma de la ciudad de Pando a cargo de los tupamaros en octubre de 1969. Rescribe los hechos históricos a partir de una gramática del videoclip, del montaje plano-contraplano del discurso televisivo, en la que la densidad de los personajes y la verosimilitud de la trama se fuerzan, aproximándose de modo explícito a las estructuras melodramáticas de las telenovelas y en la que la saturación de elementos grotescamente violentos que parodia la narración bélica hollywoodense, estalla, como en el cine de Tarantino, en la más abierta hilaridad, convirtiéndose en un elemento retórico al servicio de un proyecto deconstructivo. La composición de la novela a modo de pastiche, fragmentada en secuencias que plantean continuas prolepsis y analepsis, habilita espacios en los que caben todo tipo de juegos lingüísticos, digresiones en las que se

razona por medio de asociaciones de palabras, inserciones de letras de canciones infantiles, de tango, etc. Este modo de construir su ficción conecta la lectura de la novela con el *continuum* televisivo, en el que caben todo tipo de fragmentaciones e interrupciones del relato, en el que varias líneas discursivas actúan simultáneamente y alternativamente. En *Caras extrañas* hallamos la paradoja de que precisamente los hechos aparentemente más irreales por su espectacularidad, que imita la ficción televisiva y deviene en lo grotesco, como ocurre con el episodio central en el que se narra la entrada del cortejo fúnebre donde viajan camuflados militantes tupamaros y que culmina en una batalla campal, son literalmente reales, es decir- quizás esto sea decir ya poco-, se hallan registrados en las hemerotecas.

Lo fantástico como efecto de la mirada, invento rioplatense tan admirablemente desarrollado por Felisberto Hernández, se vuelve a dar en Courtoisie sólo que ahora esa mirada registra lo real bajo el prisma del discurso televisivo y mass-mediático. Fernando Aínsa lo ha señalado muy bien (1995, 2002); para el crítico la narrativa uruguaya reciente da sus mejores producciones a partir del cruce de dos ejes literarios- Onetti y Felisberto- en las últimas generaciones de escritores de los ochenta y noventa. Aínsa describe estas miradas como “oblicuas” y es esta deslocalización de la mirada, expansión de las fronteras del realismo lo que autores como Burel, Porzecanski o Courtoisie, desarrollando estéticas muy diferentes, encuentran en ellos: Onetti, desde el descreimiento, la postura deliberadamente descolocada, marginada, Felisberto, desde la apertura de las fronteras del realismo a lo absurdo, a lo fantástico y extraño, contribuyen a lo que Aínsa ha denominado “realismo sesgado u oblicuo” (2008). Ambos autores, en oposición a las estéticas hegemónicas del momento, eminentemente realistas, coinciden en invitar “a “hacerse a un lado”, a un “replegarse sobre uno mismo” que refleja una voluntad de autoexclusión. Como el propio Courtoisie ha reconocido, también él se siente hijo de esta actitud que fue respuesta estética representativa después, en los años de dictadura, de lo que se ha dado en llamar “insilio” en el Uruguay.

También lo fantástico en Courtoisie tiene que ver con un modo de mirar la realidad, de rescribir la historia, haciendo intervenir, siguiendo esa línea felisbertiana que atraviesa la narrativa uruguaya a través de Mario Levrero o Teresa Porzecanski, su particular realismo-lúdico en el territorio de la memoria. Pero como hemos señalado, en el Courtoisie de los noventa asistimos a una

“televisualización” sin precedentes de dicha mirada (Montoya Juárez, 2007b), mediante la elección de una óptica audiovisual, desde la que se procura una lectura distanciada, paródica, que posibilita deconstruir las versiones asentadas y reflexionar sobre las transformaciones que los acontecimientos históricos provocan en la sensibilidad. Lo fantástico en *Caras* es que ese modo aparentemente televisivo, irreal, superficial, frívolo, entre lo melodramático y el *pulp*, se puede volver a definir como un realismo en un mundo en que la experiencia cotidiana de los lectores se halla transida del espectro de las imágenes digitales. En la novela las referencias al mundo de lo cinematográfico, lo telenovelesco, lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de Robert Altman durante el copamiento de Salvo, para rodar la segunda parte de los Pájaros de Hitchcock:

En ese momento estalló la granada de un obús.

- Los yankees hijos de puta han enjaulado a todos los pájaros- bramó la comandante Matilde.

- A liberarlos.

- Sí, a liberarlos ya.

La avanzada guerrillera se aproxima al campamento de filmación. (...)

La artillería de los guerrilleros toma posición. Avanza. / Fuego cruzado de morteros y cohetes antiblindado.

- Bang, bang

- Bum, bum

- ¿Qué es esto? What is this?- indaga Robert Altman.

- Es la subversión- contesta un asistente.

- Who?

- Los subversivos, señor director. (Courtoisie, 2001: 166-167)

-

El intertexto del melodrama es una constante a lo largo de muchos fragmentos de la novela, y se vuelve en cita literal en la secuencia que une a Marcela Salinas, hija de Simón Salinas, operado de riñón el día en que los *Tapurí* (como son llamados los tupamaro en la novela) tomaron la ciudad de *Salvo* (Pando en la realidad), y Jorge, hijo del cirujano y de Maruja Silva, que en secreto había entrado en la revolución y se había convertido en guerrillera. Nótese cómo en el fragmento citado las palabras *utópica* e *idealista* suenan como piedras lejanas, como objetos antiguos:

- *Mi padre se salvó por milagro- le contó a Jorge Marcela- Sufría de una insuficiencia renal. Le hicieron un trasplante la misma tarde en que los Tapurí tomaron la ciudad, en medio de la batalla cuerpo a cuerpo y bajo el fuego del bombardeo. Papá siempre me lo contaba. Después nació yo.*
- *Mi madre murió ese mismo día- relató Jorge-, era una idealista. Una utópica. Escribía poemas.*
- *Mi padre jamás escribió una letra. Era empresario. Odiaba la literatura y cualquier cosa que se le pareciera...*
- *¿Sí? ¿Cómo se llamaba?*
- *Se llamaba Simón Salinas.*
- *No puede ser. Es el mismo que operó mi padre ese día. (...)*
- *¿De quién sería el riñón de tu padre?*
- *Quién sabe..., hay que preguntarle a tu padre, el cirujano.*
- *Mi padre murió hace tiempo.*
- *Entonces es un misterio.*
- *Sí, es un misterio- dijo Jorge y le desprendió la blusa a Marcela, le soltó el pelo castaño y los pechos.*
- *Es un misterio- suspiró Marcela, buena. Otra vez la telenovela. Primer plano: Se besan. El hijo de la guerrillera muerta y la hija de un riñón ajeno (Courtoisie, 2001: 107-108).*

El objetivo de la cámara de Courtoisie busca a menudo en la baraja de lo posible elementos macabros, exageraciones grotescas que, acumuladas, dan sensación de irrealidad. La sonrisa de sus lectores asoma al ser testigos de la violencia que sufren unos personajes reducidos a meros soportes para un melodrama acelerado salpicado por el tango, violencia que sirve al espectáculo irónico que el autor despliega y que recuerda al de filmes como *Reservoir dogs* (1992). Hasta veinticinco muertes, a cual más ridícula, nos son profusamente descritas, entre las páginas 11 y 44, pero la sonrisa, como la de Ihab Hassan paseando por el Grand Palais, se nos congela en el rostro. La narración *pulp* no es del todo una ficción, pues debajo de la gratuidad de sus excesos, encontramos la huella de una realidad concreta que siempre supera la ficción y resulta con frecuencia más sórdida:

- Me pasé, mi general – informó el coronel de infantería Pedro Saldías a su superior inmediato.
- ¿Cómo que se pasó?
- Saldías titubeó, pensó un momento, enseguida respondió, parándose firme, cuadrándose:
- Sí. Me pasé, señor. Me pasé con el rigor de las preguntas.
- El general estaba sentado en el escritorio. Revisaba unos papeles. Sin levantar la vista preguntó:
- ¿Son muchos?

- No, no son muchos...
- Menos mal. ¿Cuántos son?
- Por ahora tres...
- ¿Cómo que por ahora tres? ¿Ni siquiera está seguro de cuántos son?
- El coronel Saldías parpadeó
- Es que hay cinco más que están graves, uno casi no puede respirar. (...) a los que todavía respiran se les inyectó morfina, para que aguanten.
- ¿Y los otros?
- Están un poco maltrechos. (Courtoisie, 2001: 84-85)

Los narradores que inician su andadura entre los últimos años de la dictadura y los inicios del período democrático- Courtoisie había logrado durante los ochenta cierto reconocimiento como poeta y su obra narrativa se demora hasta la publicación *El Mar Rojo* (1991), su primera antología de cuentos- logran superar, como lo expresa Aínsa, “las tradicionales antinomias de la ficción nacional” (Aínsa, 1995: 401), entre ellas, las oposiciones realismo-fantástico, arraigo-desarraigo, formalismo y preocupaciones socio-políticas, nacionalismo e internacionalismo cosmopolita. Delgado Aparain a propósito de la narrativa uruguaya de los últimos años afirma que su hilo conductor es “la aceptación de que la vieja búsqueda de lo inédito se perplejiza a sí misma ante la implícita confrontación con los museos abandonados (...) con lo que descalificado ha quedado allá lejos y hace tiempo, con la aceptación fatalista de la ausencia de raíces en el pasado (...)” (Delgado Aparain, 1996: 323).

Algunos de los cuentos y novelas de Courtoisie trabajan esta paradójica narrativa de identidad que no deja de ser uruguaya, entre la perplejidad, la angustia por la ausencia o desconexión con las raíces, la velocidad en la percepción de lo real y la violencia sobre la memoria, poniendo a menudo en pie metáforas y escenarios referidos a lo “glocal”. Ello ocurre tanto en *Caras* como en *Vida de perro* (1997), donde se ejerce la violencia del consumo sobre el espectáculo de una masacre congelada en el tiempo- a la que se asiste en el fragmento final en las Ruinas de Pompeya⁴- remitiendo al mismo tiempo a otras heridas, otros perros, otras violencias locales e íntimas que en la novela también se vienen tejiendo:

Los pompeyanos amanecieron convertidos en estatuas junto a la mascota que advirtió.

El perro siguió ladrando durante veinte siglos, anunciando el desastre ducedido. En el molde, en el vaciado de yeso, se lo ve echado, retorcido por el calor de

la advertencia. La lava lo cubrió entero y atrapó el volumen, la nitidez absoluta del ladrido.

Los turistas acuden a Pompeya y se conmueven. Ven muertos humanos vaciados en yeso y comentan. Comen helados y golosinas, sacan fotos y filman.

Kodak.

Los niños trepan y las niñas, peligrosas se abalanzan. Avanzan como un ejército de enanos sobre las ruinas recónditas, entran a la casa de Tritolemo, a la del Jabalí, a la de Salustio (Courtoisie, 1997: 209).

También en buena parte de los relatos de su último volumen *Sabores del país* (2006), en el que el paratexto pone en diálogo los escenarios en que transcurren los cuentos: el Orinoco, New Jersey, Miami, Sierra Maestra, Roma, la Santa Fe de Bogotá de Silva, el África de Rimbaud, la Galilea de Jesús o- de nuevo de forma recurrente, en un sentido casi idéntico al de *Caras extrañas*- el Montevideo de la infancia del narrador, en los años sesenta⁵. En el prólogo, una voz narrativa a orillas del Tíber- en Italia, como al término de *Caras*- va recorriendo los espacios en que tienen lugar las historias. Todos los espacios acaban conectándose, todos los mitos e identidades terminan disolviéndose en el agua ligeramente distinta cada vez del río de lo global, y ese disolverse, esa “ajenidad” especular en la poética de Courtoisie termina por convertirse en elemento esencial de su poética:

En el sur, en el pequeño país recostado sobre el Río de la Plata, el sabor de las aguas alterna: es dulce, amargo, salado y otra vez amargo. Y dulce otra vez. Y salado, y amargo. Y se mezcla. Las aguas llevan al centro de la Tierra y al ombligo del cielo los sabores remotos, íntimos del país. Líneas terribles, esenciales (Courtoisie, 2006: 7).

VACÍO, UTOPIA Y MERCADO

Caras extrañas camina por el filo de navaja de un tema que recientemente empieza a dejar de considerarse tabú en la sociedad uruguaya. Este vaciamiento de los argumentos que validaban la violencia de uno y otro bando para mostrar, de modo irónico, el absurdo de lo acontecido podría leerse como el desafilado de los conceptos que arman la respuesta utópica como posibilidad de resistencia en

el presente, como se le ha criticado a la literatura y arte posmodernos (Jameson, 1991). Y es que, sin duda, existe la tendencia a la hora de valorar una literatura como la latinoamericana reciente de asignar valor a partir de las categorías de “compromiso político” o “reivindicación de una izquierda social”, y a menudo no se reflexiona acerca de la eficacia o no de tales reivindicaciones o compromisos. Si algo se ha llegado a concluir con el debate modernidad-posmodernidad es que el arte no puede prescindir de un diálogo con las reglas del Mercado Global y que su capacidad de transformación y resistencia queda limitada a la detección e intensificación de “líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2002). Por tanto, la tradición de la ruptura del arte ya no puede pensarse en términos de oposición frontal desde un territorio ajeno. Si *Tajos* describía la interacción de tecnología, televisión y cultura de masas en la construcción de una subjetividad cortada o herida, vaciada e incapaz de hallar respuestas útiles para explicarse, *Caras extrañas* reflexiona, apelando al tango de Gardel, acerca de la destrucción de los mitos, de las identidades que polarizaban a los sujetos, *sediciosos y milicos*, todos son *caras extrañas* responsables del miedo, de la traumática transformación en las conciencias de los individuos.

Ese vacío que se deja a la vista, del que funciona como coda el tango de Gardel y Le Pera que da título al libro⁶ - “todo es mentira, mentira este lamento”- tiene, como deja entrever el debate de los ochenta y noventa sobre lo posmoderno, una salida hacia lo utópico. Pese a todo, queda flotando en la lectura de la novela la pregunta de si es posible restañar las heridas, más allá del olvido, queda expresado un deseo de reconciliación en términos de folletín televisivo, al que se superpone el Courtoisie más lírico:

Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto a los veinticuatro años durante la toma de Salvo, se besaron. Se besaron. La telenovela otra vez. ¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe (...). (Courtoisie, 2001: 110).

Pero, a la inversa, también se halla presente en la novela el extremo opuesto de la paradoja, esa confusión de las identidades, a través de las generaciones y del tiempo, ¿habrá querido decir que no hay alternativa, ni revolución, ni victoria? De

nuevo las palabras han perdido significado:

No se puede explicar la revolución. ¿Cómo decirlo? Es un pez. Cuando se quiere decir, resbala. Es una palabra. ¿Qué significa? Nadie entiende las palabras. ¿Qué son? (...) ¿de qué están hechas las palabras? Nadie lo sabe. (...) En el siglo pasado, en el siglo XX, se hablaba de revolución. Siglos antes, Delacroix pintó un cuadro. Se llamaba La libertad guiando al pueblo. Aparece una mujer alta con un seno descubierto. Es una mujer. La Revolución francesa necesitó la guillotina. Ahí, además de María Antonieta, perdieron la cabeza los ideólogos del movimiento. En el cuadro de Delacroix la certeza es el seno desnudo de la mujer. La guillotina cortó cabezas. Delacroix pintó una teta. ¿Es un concepto? Los conceptos no tienen sexo. La modelo de Delacroix fue una mujer que vivía en París (Courtoisie, 2001: 150-151).

Toda la novela a través de la narración distanciada irónica, televisiva, apela al entretenimiento, a lo lúdico, en ocasiones a una risa más o menos abierta, para encontrar al término de ella la sensación de que lo real, a pesar del espectáculo, ha estado siempre delante de los ojos, y a veces es necesario desenfocar, aplicar una óptica que ponga en evidencia los aspectos grotescos de lo real, para devolver el efecto de realidad a la cotidianidad y la historia silenciada, para evidenciar la única verdad que queda cuando se hacen añicos las palabras. Lo fantástico en un contexto en el que una parte vital de nuestra cotidianidad la componen espacios virtuales como la televisión o el ciberespacio, es una nueva forma de hacer realismo. La posmodernidad tiene este valor ambiguo, el de la “pérdida de densidad de lo real” (Vattimo 1987), la constatación del fin de las utopías, de la indefensión ante las *caras extrañas* que seguirán llegando a pesar del “fin de la Historia”, “la intemperie” (Achugar, 1994) de saber que no existe la protección de las grandes ideas, pero también la apertura a la posibilidad de una reconciliación con una parte de lo humano, con su miseria y su contradicción, que los *metarrelatos*, incluido el de la Revolución, habían marginado, con la intrahistoria fractal de los sujetos individuales, una oportunidad –quizás- final para el diálogo. Más allá de los juicios de valor literario sobre la obra- algunos partidarios de la ficción histórica criticarían en la novela el que recree las imágenes superficiales del conflicto sin una indagación en las causas históricas- con la espectacularización de los hechos quizás pierda la novela la consistencia del documento histórico⁷. Pero afirmamos en su defensa que ése no parece ser en ningún momento su objetivo. Quizás esta lectura ambivalente, incómoda, del vacío de sentido de los hechos

históricos, más aún, de los relatos contruidos a partir de los hechos por ambos bandos, *milicos* y *subversivos*, sea dolorosa para los apocalípticos del Nuevo Milenio y deje un regusto amargo al final de la risa. Existe, no obstante, en la novela un pesimismo melancólico del fin que nunca cede al sentimentalismo. Pero, más allá de todo ello, resultan interesantes las implicaciones filosóficas que suscita y la reflexión sobre la percepción de lo real y el olvido de los acontecimientos que el lector puede construir en su lectura, la vaga formulación de un reto para la sociedad uruguaya y el deseo de que, ahora sí, se lleve a cabo. Irrisión, lirismo, reflexión, violencia, ternura, configuran las *caras* de un narrador uruguayo que lleva a cabo un experimento muy interesante: la desautomatización de las versiones sacralizadas de los hechos históricos mediante la espectacularización paródica propia del discurso televisivo posmoderno. El despliegue de una nueva forma de mirada “oblicua” construye lo más fantástico de la novela: el modo en que logra su realismo. *Caras extrañas* cobra sentido, aun para lectores ajenos a los hechos a que alude, convirtiéndose en una alegoría de las transformaciones en la sensibilidad del hombre en la posmodernidad: Uruguay en 1969 es una pieza intercambiable con el resto de piezas fragmentadas del mundo, por eso, el final junto a la *Piazza Navona*, donde la Fuente de los Cuatro Ríos, alegoría de un mundo globalizado. En los cuatro puntos cardinales, el tango, tan rioplatense como universal, se repite; la tensión entre utopía y vacío queda en manos del lector.

NOTAS

¹No está suficientemente analizado el efecto de esta desterritorialización en la narrativa latinoamericana, en concreto, entre los autores citados, Rodrigo Fresán vive en España, Fuguet vivió en los Estados Unidos y el inglés fue su lengua de infancia, Paz Soldán vive y trabaja desde hace años en los Estados Unidos. Pese a que este hecho acompañó a los escritores fundamentalmente latinoamericanos desde el siglo XIX, la percepción de los escritores de sí mismos en sus lugares de acogida oscila entre el exilio y la inmigración, y muchos de ellos, además, rechazan pertenecer a una determinada tradición cultural más que a otra, desvinculándose de cualquier idea que los relacione con una “latinoamericanidad” al uso, como es el caso de Jorge Volpi.

²En un revelador artículo J. Andrew Brown analiza cómo se articula en *Tajos* la identidad consumista constantemente mediada por la tecnología y la cultura de masas en la figura de Raúl (Brown, 2006), su protagonista, un psicokiller adolescente, armado con una navaja con la que hiere objetos, seres humanos y realidades imaginarias. Los tajos, físicos y psicológicos, acaban conformando la metáfora central en la novela, el metal de la navaja, acaba siendo una extensión del cuerpo, único modo de expresión y comunicación para el protagonista esquizoide.

³A decir del propio Courtoisie: “La posmodernidad tiene que ver más que con lucidez, con un grado de conciencia, de conocimiento, de esta aldea global, y en ese grado de conocimiento, no se reconoce, no se admite, uno de esos fundamentalismos como preponderante, como la verdad, se advierte una diversidad de verdades contradictorias, y en esa advertencia no hay un jugársela por a o b. En esta condición posmoderna hay mucha información. La batalla tiene que ver con la resolución en un texto de la pequeña verdad personal y de la procura de comunicabilidad de esa verdad” (Montoya Juárez, Jesús, “Entrevista a Rafael Courtoisie”: (Montevideo, 8 enero de 2004)”, Revista Iberoamericana, 2007, LXXIII. 221 (octubre-diciembre 2007)).

⁴El motivo de las ruinas y la arqueología también es recurrente en la obra del autor, en “Civilizaciones antiguas”, relato incluido en *Cadáveres exquisitos* (1995), los restos que los antropólogos encuentran, cadáveres humanos del neolítico, huesos fracturados, vasijas y puntas de flecha, se solapan con otros “restos arqueológicos”, cadáveres que visten levis y lentes de carey. Violencias sobre violencias de diferentes épocas, el neolítico y la intuida por el lector dictadura militar, a las que se suma la violencia de los arqueólogos-profanadores que confunden y mistifican los restos.

⁵En el cuento homónimo “Sabores del país” que abre el volumen, el recuerdo del copamiento de la ciudad de Salvo (Pando en la realidad) y de los atentados en la capital uruguaya se vincula al recuerdo infantil de los almuerzos en el restaurante desaparecido *Del Águila* en la Ciudad Vieja de Montevideo. El mismo día en que los militares salen de los cuarteles y las fotografías de los cuerpos de los guerrilleros ocupan las portadas de los periódicos, el *omelette surprise* – postre con una base de helado, bizcochuelo y merengue- termina convirtiéndose en metáfora de una identidad nacional herida, algo que en silencio se desmorona para siempre:

“El mismo día, el maître se aproximó a nuestra mesa para recomendar la carne, filet jugoso y tierno. Después, el omelette surprise se desmoronó, se derrumbó de pronto sin un ruido, solo, sobre su base débil, derretida por el calor del aire. No probé bocado en el almuerzo. Mi plato estaba limpio. Al lado, sobre la mesa, la fuente inmensa llena de sangre” (Courtoisie, 2006: 17).

⁶Nos referimos al penúltimo verso del estribillo del tango, citado en la novela, titulado “Sus ojos se cerraron”, compuesto por Gardel y Le Pera en 1935, y que reproducimos a continuación: “¿Por qué sus alas tan cruel quemó la vida? / ¿Por qué esta mueca siniestra de la suerte? / Quise abrigo y más pudo la muerte. / ¡Cómo me duele y se ahonda mi herida! Yo sé que ahora vendrán caras extrañas, / con su limosna de alivio a mi tormento. / Todo es mentira, mentira este lamento. / ¡Hoy está solo mi corazón!”.

⁷No obstante la mayor parte de los personajes y episodios narrados parten de datos increíblemente reales, como ya hemos señalado, el episodio de la novela en que se narra la entrada de los guerrilleros en la ciudad con las armas simulando un cortejo fúnebre está también descrita en la prensa uruguaya del momento, de igual modo los nombres de algunos de los protagonistas son empleados en la novela con ligerísimas modificaciones (Montoya Juárez 2007a). Como explica el propio autor, pretendió en un principio una crónica periodística del hecho aunque después cambió de idea (Montoya Juárez, 2007a).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. *La Biblioteca en ruinas, reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.

AINSA, Fernando. *Del canon a la periferia, Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.

AINSA, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

AINSA, Fernando. “Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya” en Spiller, Roland. (ed.), *Lateinamerika Studien n° 36*, Culturas del Río de la Plata (1973-1995), Frankfurt am Main, Vervuert, 1995: 389-408.

AINSA, Fernando. “Una narrativa desarticulada, desde el sesgo oblicuo de la marginalidad”, en Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: últimas tendencias de la narrativa latinoamericana (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008 (en preparación).

ANDATCH, Fernando. *Signos reales del Uruguay imaginario*, Montevideo: Trilce, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 1988

BROWN, Andrew. “Ripped Stitches: Cosumerism, Technology and Post-Human Identity in Rafael Courtoisie’s Tajos”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 15, N° 2, August 2006: 127-142.

COURTOISIE, Rafael. *Cadáveres exquisitos*, Motevideo: Planeta-Biblioteca del Sur, 1995.

COURTOISIE, Rafael. *Caras extrañas*, Madrid: Lengua de Trapo, 2001

COURTOISIE, Rafael. *Sabores del País*, Montevideo: Planeta, 2006.

COURTOISIE, Rafael. *Vida de perro*, Montevideo: Alfaguara, 1997

- COURTOISIE, Rafael. *Tajos*, Montevideo: Alfaguara, 1998
- De MATTOS, Tomás. “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad” en Karl Kohut. (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1996: 224-232
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DELGADO APARAÍN, Mario. “El largo camino de la vida breve rioplatense” en Karl Kohut (ed.) *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1996: 221-223
- ECO, Humberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1984
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la Ciudad Letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, Barcelona: Debate, 2003
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile: FCE, 1994
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1988
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991
- MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Mexico: FCE, 2002
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. “Entrevista a Rafael Courtoisie (Montevideo, 8-1-2004)”, en *Revista Iberoamericana*, LXXIII. 221 (octubre- diciembre 2007), Universidad de Pittsburg. (en prensa).
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del Sur de América” en *Revista Iberoamericana*, LXXIII. 221 (octubre-diciembre 2007), Universidad de Pittsburg. (en prensa).
- SCHULMAN, Ivan. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México: Siglo XXI, 2002

VATTIMO, Gianni. “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en Vattimo et al., *En torno al posmodernismo*, Barcelona: Anthropos, 1990: 9-19.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la Modernidad*, Barcelona: Gedisa, 1987.