

Lucio Sessa es profesor de Filosofía en el Liceo Virgilio de Mercato S. Severino (Italia) y de Traducción Literaria Español-Italiano en la Universidad de Nápoles L'Orientale. Es traductor del español y el portugués al italiano.

# La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie

LUCIO SESSA

M

e gustaría comenzar este artículo sobre Rafael Courtoisie adelantando mi convicción, naturalmente discutible, de que la mejor ética de un escritor consiste en cuidar su propio trabajo. En tiempos difíciles, decía más o menos Max Weber, lo único que cuenta es que cada uno haga bien su trabajo. Yo creo que esta apelación al *Beruf*, al trabajo como vocación, a la profesión como tal (entendiendo el término, en primer lugar, en el sentido de “oficio”, y luego en el de “profesión de fe”), supone un ajuste de cuentas contra tanto “arte comprometido” de mala calidad, en el pasado o en el presente, muchas veces comprometido con todo salvo con aquello con lo que debería haberlo estado. El *Beruf* weberiano brilla en los versos de Borges, dentro de un poema titulado ‘Los Justos’:

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.  
El que agradece que en la tierra haya música.  
El que descubre con placer una etimología.  
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.  
El ceramista que premedita un color y una forma.  
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.  
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.  
El que acaricia a un animal dormido.  
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.  
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.  
El que prefiere que los otros tengan razón.  
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.<sup>1</sup>

La manera de Courtoisie de salvar el mundo es la lucha extenuante por narrar con las palabras justas; me gusta imaginar que, cuando Courtoisie elige las palabras, lo hace como si el futuro, como si la suerte del mundo dependiese verdaderamente de tal sustantivo o tal o cual metáfora. Ciertamente no ignora que pertenece a lo que ha sido definido el mundo secundario, el de la literatura, y es consciente de que el mundo primario, el de la llamada “realidad”, prescinde de la literatura y no se deja influenciar por ella. Así que no resta sino hacer buena literatura: en esto y sólo en esto radica la ética del escritor.

“O el escritor tortura sus frases, o sus frases torturan al lector”, ha escrito un colombiano escéptico y reaccionario, Nicolás Gómez Dávila. También Courtoisie las tortura (¡y de qué modo!), exprimiendo jugos límpidos a beneficio del lector. Hay una feliz invención estética de Raffaele La Capria, que habla del “estilo del pato”. Vemos al pato deslizarse tranquilo sobre el agua, como sin esfuerzo, ocultas como nos están sus patitas, que se agitan debajo del agua con denuedo y fatiga. Nosotros, los lectores de Courtoisie, vemos el pato, pero la fatiga corresponde al autor; y cuanto más “patalea” el autor, al extremo de sus fuer-

zas, tanto más vemos deslizarse sus frases con fluidez, como si se hubieran escrito solas. Las frases, las palabras: ¿cuál es la relación de Courtoisie con las palabras? Una relación intensa, dolorosa —creo— y en ello consiste su ética. Courtoisie es consciente de la importancia del lenguaje, hasta el punto —dice— de que “una torre de palabras no la derriba un avión”; mas a la vez es también consciente de cómo el lenguaje puede mistificar, velar en lugar de desvelar, sirviéndose de la retórica de los sentimientos. Las lágrimas del escritor velan la página, la hacen opaca; si el escritor se esfuerza en cambio por distanciarse de su propio dolor, nos comunica entonces la *pietas* de las cosas: *lacrimae rerum*. La escritura de Courtoisie es un intento por transferir sobre el papel su escucha inflexible de la realidad. Su método se asemeja al de un escultor que *toglie il soverchio*. La obra maestra ya está en el mármol, decía Miguel Ángel: el escultor debe limitarse a quitar lo que sobra; de manera análoga, el lenguaje custodia todas las obras de arte posibles; se trata, también en este caso, de *togliere il soverchio*, eliminar las redundancias, escapar de las trampas. Courtoisie se entrega a este trabajo de escalpelo, llegando al punto extremo de alcanzar una prosa desnuda y cruda, por momentos cruel.

Quisiera subrayar el hecho de que el escritor no trata nunca de engatusar al lector; más bien prefiere hablar a su inteligencia, desencadenando así en aquél una emoción, sin embargo, depurada de excesos retóricos, de *sensiblería*, habida cuenta de su lúcida procedencia. (Pido disculpas si a las mientes acude otra cita borge-siana: “Todos los canallas son sentimentales.”) No se trata de estar en absoluto en contra de las emociones, faltaría más; pero es preciso cuidarse de su premura invasora, faltas de tacto —con la excusa de su urgencia— para guardar su turno, como si abordaran una ambulancia, sirena abierta, para llegar antes. La emoción es siempre la primera en querer enjuiciar. Courtoisie no se lo permite, antes bien la transfiere a las cosas; y lo “poético” ocurre a traición, cuando uno menos se lo espera.

En una de las escenas más duras de *Tajos*, Courtoisie se lanza a hablar del atardecer, ese privilegiado lugar de las *sensiblerías* tardorrománticas. Pero aquí se trata de un “atardecer de la mano marica”,<sup>2</sup> una invención poética que invierte la homérica “aurora de rosáceos dedos”. El autor da la vuelta a esa imagen como Don Quijote le da la vuelta a Orlando o como la prosaica Mancha le da la vuelta a las regiones encantadas del Ariosto; y, sin embargo, ¿quién podría pretender que Don Quijote es menos poético que Orlando, o que La Mancha lo es menos que las aéreas regiones del Ariosto? Tal el milagro de la literatura: relatar las cosas es ya transformarlas, con tal de que exista estilo. Cada escritor tiene su “tonalidad”, tan indefinible como propia. Yo intentaré describir la de Courtoisie, tan rica en melodías, poniendo de relieve al respecto dos figuras retóricas: el oxímoron y la sinestesia.

<sup>1</sup> JORGE LUIS BORGES, ‘Los Justos’, en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, vol. III, p. 326.

<sup>2</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Tajos*, Lengua de Trapo, Madrid, 2000, p. 35.

Ahora bien, él no abusa de esos tropos, recurriendo a ellos sólo cuando advierte que la linealidad de la frase no dice cuanto debería, siendo entonces preciso dar un salto acrobático para empujarla mar adentro, evitando su estancamiento. De este modo se tornan los perros en “máquinas sentimentales”,<sup>3</sup> mientras que “las letras de la palabra ‘imbécil’ lastiman las carnes”.<sup>4</sup> Tales figuras retóricas son a menudo aprovechadas también por los críticos para definir —de una manera extremadamente sintética— la poética de Courtoisie. Juan Gelman, a propósito de *Umbria*,<sup>5</sup> escribe: “*Umbria* es el intento —afortunado y exacto— de mostrar el revés de la palabra, este vacío lleno de rostros que tiemblan en los silencios claros.” Para describir la poética del autor se podría hablar de “cartesianismo surrealista”, o de “exactitud visionaria”, como en esta pequeña prosa poética (o poesía prosística, pues seguimos estando en el ámbito del oxímoron) titulada *Cáscaras*:

Las cáscaras. Una cáscara, todas las cáscaras. La cobertura del gusano de seda; el capullo capilar de piel oleosa que envuelve el único par de alas, las alas evidentes, nunca vistas, del dromedario.

La corteza humana de la naranja, con su gruñido de poros macilentos; la cáscara que hace del caracol una fruta de lentitud perfecta; la cáscara de la ira, rojiza y creciente, delicada piel de bulbo al estallar bajo la luna rara. Desollar, pelar, quitar una capa de cebolla, desvestirse.

Todas las cosas del mundo son frutas que requieren perpetuarse, desarrollar sus jugos físicos, su perla o pulpa cartesiana.

Entre lo duradero y lo efímero se dispone una cáscara cuyos atributos son los de la frontera y el límite. Perforar una cáscara o hablar a gritos, hacerse a un lado o desvestirse un durazno, desollarlo en vida para, cuando se pudra, saciar la nada pudorosa con sus partes.

El sexo verde, abierto de un higo, la costumbre o glotonería que devora las cosas sin pensarlas, los moluscos bivalvos que abriendo y entregando el ánima desprecian la dureza que los sostenía, son extremos vivos de la cáscara, ejemplos maximales de su recia posibilidad y de su falta.

Todas las cosas del mundo son frutas que requieren exactitud para no rodar y despellejarse. Pues hay un árbol central en quien las piensa, sostiene y acaricia. Pero al dormir o enloquecer, el árbol se perfuma de otro mundo. Cuando desnuda, la pulpa de un objeto malogra o dulcifica.

Leve bozo de pubis o durazno. Uva bruñida

La cáscara preserva, finalmente, del delirio. Así el cráneo.<sup>6</sup>

Por otra parte, y a propósito de la sinestesia, se lee en el capítulo XLII de *Vida de Perro*: “El olor de la dictadura era inmoral, amarillo, infame, la miasma todavía impregna una parte de mi memoria; aquel olor amarillo y persistente afeaba a las mujeres y enloquecía a los hombres. La tristeza orinaba en el café, en el vaso de coca-cola.”

Courtoisie ha vivido la dictadura en los años de la adolescencia, ese período crítico. Por cierto, siempre me ha dado que pensar el hecho de que, en castellano, *adolescente* corresponda al participio presente de *adolecer*, en cuyas letras parece latir el dolor: ¿será porque en la adolescencia se siente particularmente el dolor? Sí, ya sé que se me dirá que ésa es una etimología incorrecta, pero la literatura está henchida de etimologías bien inventadas: ¿acaso el crecer y el dolerse no van de consuno? La adolescencia es la época en la cual, como dice Courtoisie, “desaparece el conocimiento del mundo, y no queda una gota, nada de la experiencia

nítida que se obtuvo en la infancia; en la adolescencia gobierna la secreción de las glándulas, y los testículos son el cerebro de la adolescencia, la adolescencia borra el saber de la mente; yo era un cuaderno en blanco y D [la dictadura] escribió arriba con tinta de sangre; D. era violenta, nocturna, inestable, completa, incierta, corva, curva, cuerva, y volaba, mentía, me cagaba en la boca, en las orejas, me cagaba con palabras, me cagaba al hablar. Caca. Era caca. Yo no me daba cuenta. La dictadura. Trozos de vidrio”.<sup>7</sup>

Metáforas, como se puede apreciar. Pero metáforas al servicio del lenguaje, como un alarde de garras que el lenguaje llano no tiene; la metáfora no hace otra cosa que aumentar las posibilidades del lenguaje para apresar las cosas; y en Courtoisie no es nunca gratuita, sino más bien un salto mortal necesario, tras el cual vuelve a tomar la frase su ajuste. Milagrosamente. Courtoisie: cerbero de sí mismo.

Más arriba se hablaba de la dictadura que “me cagaba al hablar”; y en *Tajos*, a propósito de una dictadura de otro tipo: la blandita, húmeda, de algunos programas televisivos lacrimógenos, el autor nos confiesa: “La mezcla de ternura y caca es insoportable”.<sup>8</sup> Quizá la reserva del autor, su exactitud lingüística extrema, su frenazo justo antes de caer en lo sentimental, todo ello da origen a una suerte de náusea permanente, desencadenada por el recuerdo de la retórica que cada dictadura lleva consigo; en consecuencia, el estilo seco, hiper-controlado, en algunos casos pseudocínico, extrañado de sí mismo, se transforma en una manera de oponer resistencia, como un antídoto.

Pero volvamos al instrumental por excelencia de todo escritor: las palabras. Para Courtoisie, algo más que un útil, que un instrumento. Bien al contrario, las palabras son casi un fin en sí mismas. Y así, nos dice en *Caras extrañas*: “Con los signos, con las letras, con las palabras hay que tener cuidado, pues están vivas. Laten. Van y vuelven. El gobierno y los sediciosos son dos palabras parecidas, del mismo color de sonido. ‘Sediciosos.’ ‘Gobierno.’ A mí, en ese entonces, a los diez años, ninguna de esas dos palabras me gustaba. Todavía no me agradan... hay algo oscuro y pesado, como si en cada una de esas dos palabras viviera un poco de plomo y el plomo mismo estuviera hecho al menos en parte de esas palabras”.<sup>9</sup>

¿Cuáles son las palabras que gustan a Courtoisie? Aquéllas que tienen cuerpo, los sustantivos concretos; pues sin duda es su lenguaje poético y connotativo, mas también es fuertemente denotativo, porque Courtoisie sabe narrar, sabe darnos la carne de las cosas, mejor aún, por decirlo en lenguaje fenomenológico, las cosas en su viviente corporalidad. Da la impresión de que antes de pesar las palabras las haya mirado, escudriñado, tentado sus visceras, estableciendo con ellas una relación erótica, carnal. En este sentido, quisiera citar un fragmento de una novela breve de Felisberto Hernández, titulada *En los tiempos de Clemente Colling*:

Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir, larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. ¡Y todo lo que hacían mientras subían un escalón! Hoy pensaríamos que habían sido tomadas con *ralentisseur*; pero en aquellos días yo pensaba que aquella cantidad de movimientos, esparcidos en aquella cantidad de tiempo, con tanto significado y tan oculto para mi mente casi infantil, debía corresponder al secreto de adultos muy inteligentes. Y deseaba ser mayor para comprenderlo: aspiraba a com-

<sup>3</sup> “Los perros son máquinas sentimentales” es el *incipit* de *Vida de perro*, Alfaguara, Montevideo, 1997.

<sup>4</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 24.

<sup>5</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Umbria*, Eclipsidra, Montevideo, 1999.

<sup>6</sup> RAFAEL COURTOISIE, ‘Cáscaras’, en *Estado sólido*, Visor, Madrid, 1996, p. 9.

<sup>7</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, cap. XLVI.

<sup>8</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Tajos*, p. 32.

<sup>9</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Caras extrañas*, Lengua de Trapo, Madrid, 2001, p. 77.

prender lo que ya empezaba a sentir con perezosa y oscura angustia. Era algo encubierto por aquellos movimientos, bajo una dignidad demasiado seria que, tal vez únicamente, podría profanarse con el mismo arte tan superior como el que ella empleaba. —Yo ya pensaba en profanarla—. Tal vez se llegara a ella, en un esfuerzo tan grande de la inteligencia, en un vuelo tan alto, como el de las abejas cuando persiguen a su reina.

Mientras tanto, un largo vestido cubría a la mujer, con escalinata y todo.<sup>10</sup>

Aquí, Felisberto describe de manera finísima las oscuras pulsiones eróticas de un niño, el leve malestar que dejan, debido principalmente a un sentido de impotencia, al desconocimiento del origen de tal sentimiento. Imagino que Courtoisie, de niño, además de sentir ese malestar relativo al orden —y tan común a todos nosotros—, sufrió una desazón distinta, ligada más bien al sonido y a la grafía de las palabras. Bajo las escaleras, trataba de mirar debajo de las faldas de las palabras para descubrir su secreto, haciéndolo de un modo ferozmente puro o ferozmente indiscreto. Las palabras eran para Courtoisie como la Borelli o la Bertini para el yo narrador de Felisberto Hernández: manifestación del deseo de profanar la densidad demasiado seria de la retórica del régimen (o de la subversión). Pero para hacerlo era necesario adquirir el mismo arte supremo de tal retórica: algo tal vez posible únicamente mediante un esfuerzo grande de la inteligencia. “Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, decía Juan Ramón Jiménez.

También Courtoisie le pide mucho a la inteligencia: a la suya y a la del lector, desencadenando neuronas como si fueran cuerpos. Nuevamente, el cuerpo. Courtoisie no es platónico, no sostiene que el cuerpo sea materia al servicio de la forma, de la idea: más bien se trata de lo contrario. Es a través de la idea como se llega al cuerpo, de modo que el vínculo se establece a la inversa; es claro que Courtoisie no ama a Platón; y bajo los falsos despojos de la ficción literaria, lo dice con vehemencia: “Sócrates tenía un perro negro. Antes de morir le dijo a Platón: ‘Cuida a mi perro’. Lo primero que hizo Platón fue echar el perro a patadas. Platón despreciaba a los perros. Sócrates consideraba a su perro parte del universo, una parte igual, no menor, singular, libre y perfecta, pero Platón no pudo descubrir ninguna virtud en el perro, no vio la carne de la esencia: sólo pulgas. Platón era un animal. El hombre es un bípedo implume, consideró; los perros, cuadrúpedos. Platón no dedica una sola línea de la Apología al perro del Maestro condenado. ‘En la filosofía no hay lugar para perros’, concluyó. El perro de Sócrates se perdió en la historia”.<sup>11</sup>

¿Qué es lo que no ve Platón? No ve la carne de la esencia; antes bien, ve la esencia separada de la carne, haciendo de la primera luz imperecedera y de la segunda oscuridad caduca, cuerpo destinado a desfallecer. Courtoisie ama en cambio al cuerpo: su literatura es cuerpo. Por otra parte, es cierto que la literatura, en cuanto tal, no es cuerpo, sino abstracción, no otra cosa que palabras de mero cuerpo de tinta; la tinta es su sangre, pero tienen un significado; y el significado, en cuanto tal, es evidentemente algo abstracto. No hay duda: una literatura hecha cuerpo es una contradicción en sus términos, un oxímoron (¡otra vez el oxímoron!), tal como se siente en la expresión: “La carne de la esencia”. El oxímoron se nutre de una lucha desigual, entablada por el escritor para transformar en cuerpo aque-

llo que no lo es ni nunca llegará a serlo. Su literatura nace de esta herida incurable, de esta imposibilidad. Por eso, en cierto punto, desborda: “No escriban versos; estudien contabilidad”.<sup>12</sup>

Vida secundaria y vida primaria, dije al inicio. En *Caras extrañas*, Beatriz muere asesinada y su cadáver sirve de alimento a un eucalipto; el asesino, enloquecido, huele el eucalipto y siente el perfume de Beatriz, con lo cual se alivia su tensión, y él se consuela. El eucalipto es la *Vita Nuova*, escrita por el poeta tras la muerte de Beatriz: la vida, por así decirlo, secundaria, superficial: la vida literaria, que lenifica sin sustituir; su perfume fugaz remite más bien a la caducidad, promete muerte. Tal la capacidad de mirar el fondo de las cosas sin retirar la vista, de decir sí a la vida en su tragedia sin el almohadón del consuelo racional; es el impulso dionisiaco, en definitiva, que por contraste genera el apolíneo, o sea la forma, la armonía que sabe de su propio fondo trágico y exhala la nostalgia de su origen. El eucalipto de Courtoisie es una cicatriz envuelta en un aura de tristeza, consciente del origen, es el momento estético que suspende el dolor de existir que nos infringe la voluntad voraz de vivir. Su perfume se asemeja al de la retama, que consuela al desierto; es un intervalo, una tregua. El rayo de sol que nos atraviesa antes de la caída de la noche.

<sup>10</sup> FELISBERTO HERNÁNDEZ, ‘Por los tiempos de Clemente Colling’, en *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990, p. 50.  
<sup>11</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 47.  
<sup>12</sup> RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 188.

