

MONTEVIDEO: DE MADRE CRUEL A APACIBLE HOGAR NAIF. PELIGRO DE BELLEZA Y PELIGRO DE MUERTE EN LA NARRATIVA DE RAFAEL COURTOISIE.

1 - G. G. – La distancia creciente entre las actuales formas de actuar del ser humano y la ética de la responsabilidad parecen estar trazando un camino de degradación de los valores de la contemporaneidad: ¿Su literatura se puede considerar el resultado de la percepción de ese incipiente porvenir degradado?

R.C. – Yo creo que más que hablar de porvenir degradado, habría que hablar de la percepción de un presente y de un pasado y de la disconformidad con este presente. Creo que la ética de la responsabilidad nunca existió: no hay un pasado paradisiaco donde esta ética fuera una suerte de regla y entonces vivamos un presente de caos. Creo, más bien, que esta ética de la responsabilidad es un producto del deseo de ciertas zonas intelectuales del presente; no creo que haya una mayor degradación, ahora. Lo que sí creo es que hay una mayor información sobre la degradación de la ética de la responsabilidad, y de esta mayor información y de este bombardeo mediático sobre esa degradación, trata parte de mi literatura. No creo en un pasado paradisiaco, arcádico; sí me preocupa el futuro y esa enorme cantidad de información sobre los deterioros éticos y morales y la corrupción del carácter; y esta preocupación es parte de mi literatura. No como una imposición moral sino simplemente porque se refleja en la narrativa. Ahora, insisto en que no creo que haya un pasado paradisiaco y entonces existe un futuro caótico, infernal, sino que la actividad humana a lo largo de los siglos ha sido siempre oscilante entre la construcción de una ética de valores y la destrucción y la ignorancia de esta misma ética. En todo caso, la literatura no es un reflejo de eso, sino que la narrativa que uno escribe trata de ironizar,

parodiar, hablar sobre eso desde la ficción, sin necesariamente plantear una moraleja, aunque el sentido, la interpretación y la moraleja misma los puede añadir el lector.

2 - G. G. – En su producción artística, parecen evidenciarse unas características que apuntan hacia actitudes literarias “defensivas” frente a la progresiva erosión de los actuales valores sociales. ¿Se podría afirmar que la paulatina descomposición de los grandes sistemas de “integración social” implica, hoy en día, una sensación de vulnerabilidad y constituye una de las causas de este deliberado “replegamiento”, detectable en su obra?

R.C. – Yo no quisiera utilizar las metáforas “defensivas” y “ofensivas”, que son formaciones verbales que parecen provenir directamente de lo militar. Yo no siento que mi literatura sea “defensiva”, y tampoco siento que sea “ofensiva”: creo, más bien, que uno construye sobre las bases de una disconformidad con la realidad que ve y la que está por venir. Entonces, lo que construye es la parodia, exagerando - como una caricatura exagera ciertos rasgos para hacerlos patéticos, para convertirlos en objeto no sólo de percepción estética sino humorística, y entretener. La diferencia, en todo caso, estaría en la construcción de mundos diferentes al real, y que tienen relación con el real: la relación sería la que puede haber entre un dibujo con algunos rasgos muy marcados, parodiados con ironía y el modelo. Creo que mi literatura es propositiva, pero no como un programa de valores filosóficos y humanistas “per sé”: el humanismo se da a través de patentizar, de hacer evidente lo ridículo de

ciertos rasgos de la realidad. No siento que me estoy defendiendo; prefiero el planteo de "propuesta", en el sentido de proponer la construcción de un mundo que sea parecido al real, pero que a su vez denuncie ciertos rasgos patéticos del real.

3 - G. G. – Su producción parece dirigirse hacia un proceso de "desacralización", que utiliza el humor y la parodia para asumir una mirada voluntariamente marginal frente al mundo y que –como afirmó Tomás de Mattos– se mantiene abierta a cualquier género, "desde las apologías kafkianas, cuentos históricos, narraciones realistas y relatos de ciencia ficción". ¿Se reconoce en esta definición?

R.C. – Sin duda. Creo que el instrumento del humor, cuando es elaborado y consciente, está muy cerca no digo de la inteligencia, pero sí de la posibilidad del entendimiento, de inteligir, no de la inteligencia como la virtud de captar la realidad y sus causalidades, sino de tratar de entender. Creo que el humor es una forma de la razón en este siglo XXI: la razón poética debe valerse en este momento del humor, de la parodia. No sé si estamos viviendo la post-modernidad o la post-post-modernidad, pero creo en la vigencia del humor y la parodia. Al mismo tiempo, no los veo como descubrimientos absolutamente novedosos: salvando las enormes distancias, Cervantes cuando trabaja el Quijote, lo hace bajo el aspecto de la parodia, parodia las novelas de caballería para decir algo absolutamente nuevo. Insisto, salvando las enormes distancias: no me comparo, pero yo puedo parodiar el género policial en una novela o parodiar la acción narrativa violenta para reflexionar sobre muchísimas cosas que, de otra manera, no podría. Por un lado, el humor como forma de inteligencia, como forma de entender y dar a entender una realidad; por otro, la parodia como forma de superar marcos genéricos o formales. Por ejemplo, la novela policial –parodiada– da la posibilidad de construir otro tipo de novela.

4 - G. G. – Parece muy evidente esta voluntad en su última novela, *Goma de mascar*.

R.C. – *Goma de mascar* es una obra que yo percibo como novela que utiliza la forma del policial, o de la novela negra, del *thriller*, para –a partir de esta forma–, construir recreaciones, representaciones del mundo de lo cultural, del mundo muy mezquino de la *intelligentsia*. En *Goma de mascar* claramente hay una opción por la forma policial para poder decir algo que no tiene nada que ver con el policial: es una novela donde el mundo de la industria cultural está presente, donde el mundo de la competencia literaria –no a nivel de premios Nobel– está parodiada a partir de lo policial. Si no existiera esta estructura de lo policial, sería mucho menos entretenida. Y aquí hay una función fundamental en la narrativa, y sobre todo en la narrativa de largo aliento como es la novela: ésta es ficción y entretenimiento, a partir de esta base de ficción y entretenimiento se pueden construir reflexiones. No puede existir la pura reflexión, la solemne, en el sentido de los grandes ensayistas de los siglos XVII, XVIII y XIX: creo que la reflexión de hoy de pronto uno la encuentra más dentro de la ficción, de la poesía, dentro de ciertos tipos de productos textuales híbridos. En resumen: rescato el humor como forma de inteligencia, de entendimiento y la parodia como una manera de apoderarse de formas consagradas para –a partir de ellas–, decir otra cosa, e inaugurar formas nuevas de la novela y del relato. En cuanto a la palabra "desacralización", me agrada: así como las palabras "defensivo" y "ofensivo" no me resultan propias, la palabra "desacralización" sí, porque creo que constantemente los movimientos culturales se sacralizan. La historia de las vanguardias en el siglo XX ha sido caracterizada por movimientos anti-solemnes, espontáneos, vivos, que irrumpen en un panorama más o menos rígido y que después llegan a sacralizarse. Eso pasó con el futurismo, con el surrealismo, incluso llegó a pasar con el ultraísmo. Me gusta la idea de una literatura que desacralice, pero constantemente. Por otra parte, no me gusta sacralizar lo desacralizador: si es necesaria en un cierto momento de la historia literaria latinoamericana una corriente solem-

ne, bienvenida sea frente a la desacralización institucionalizada. Creo que la desacralización es un principio motor que tiene que ver con la dinámica de la creación literaria; lo que ocurre es que en América Latina, desde México hasta Tierra del Fuego, ha habido siempre retóricas sacralizadoras. En Colombia, esto es muy claro en su poesía; y si uno toma, hoy, el *Boom* latinoamericano se da cuenta de que ha sido sacralizado de tal modo que se ha transformado no en un elemento de provocación y de transformación de la realidad y del quehacer cultural, sino en una especie de monumento pétreo. Esta sacralización del *Boom* me parece negativa: no soy un anti-*Boom*, por el contrario los considero como mis abuelos literarios y los admiro; lo que no me parece positivo es la sacralización que congela, que pone en un altar. Creo que Latinoamérica siempre está luchando contra esta retórica de la sacralización y esta lucha con uno mismo es constante, cuando uno se toma tan en serio que se enajena.

5 - G. G. – En efecto, en Europa se percibe esta sacralización del período y de los autores del *Boom*.

R.C. – La mirada europea con respecto a Latinoamérica en el siglo XX creo que en parte ha sido una especie de canonización -en el sentido eclesiástico, no en el sentido de Harold Bloom solamente-, una beatificación, una santificación del *Boom*. Y me parece que detrás de este fenómeno hay un movimiento de inmovilización; o sea, en la medida en que el *Boom* representado por una novela total se sacraliza, se toma como un referente absoluto, también se impide el desarrollo de posibilidades con una dinámica narrativa diferente. El *Boom* surge antes de la explosión del *global village*, y son novelas que a su vez surgen después de la gran etapa del indigenismo: se colocan en una zona de una cultura latinoamericana urbana post-indigenista pero pre-medios masivos electrónicos de comunicación. Creo que ha pasado mucho tiempo desde entonces y que, si bien el *Boom* es fundamental como punto de partida, la narrativa latinoamericana contem-

poránea trabaja también en la deslocalización, en la no regionalización; trabaja, por ejemplo, en el espacio urbano virtual, que se da en la red. O a través de los medios electrónicos, o que dialoga entre el espacio topológico real, geométrico de la ciudad y los medios electrónicos. Quedarse en el *Boom* como referencia absoluta es una manera de ocultar o semiocultar estos cuarenta o cincuenta años de nueva narrativa.

6 - G. G. – En el ámbito montevideano, Carlos Liscano construyó su novela *La ciudad de todos los vientos* sobre este tema: sobre la imagen que la literatura latinoamericana, sobre todo del *Boom*, sigue manteniendo en el imaginario europeo y juega con la diferencias que existen entre -por un lado- la ciudad latinoamericana prototípica creada por el *Boom* -por ejemplo Macondo- y por otro lado, una ciudad como Montevideo, que se aleja de estos esquemas apriorísticos.

R.C. – En este sentido, la herencia de William Faulkner, que se da en Gabriel García Márquez a través de Macondo, en Juan Rulfo a través de Comala y de una manera contundente en Juan Carlos Onetti a través de la fundación mítica de Santa María, es absolutamente respetable, significativa de un medio siglo XX, y marcó de una manera muy honda el fenómeno del *Boom*. Pero creo que, cuarenta o cincuenta años después, nosotros podemos percibir otro tipo de trabajos: narradores latinoamericanos que, siendo latinoamericanos, están escribiendo novelas que pueden ocurrir en los Estados Unidos; de hecho, *Goma de mascar* es ambientada en Sappy City, una ciudad inventada de este país; Edmundo Paz Soldán, boliviano, escribe tanto sobre Cochabamba como sobre Ítaca; y también escribe sobre eventos que ocurren en el cyber-espacio. Gabriel Peveroni, un narrador uruguayo joven, en la novela *El exilio según Nicolás*, habla de un exilio que no es ni el famoso exilio político, ni el exilio económico tradicional de Latinoamérica, sino que el protagonista de la novela se exilia en el garaje de su casa en Montevideo y, desde allí, se exilia en la red, contactándose por chat y e-

mails con el mundo. De allí, hay una ruptura del espacio contiguo de la ciudad y de lo urbano en general. Creo que es mucho más difícil para el aparato crítico entender que hay latinoamericanos o incluso iberoamericanos (incluyo a los españoles) que puedan tener esta forma de expresión. Podría mencionar por ejemplo a Santiago Roncagliolo, capaz de escribir una novela absolutamente peruana que ocurre en Perú, pero también de escribir otra que ocurre en Japón. Esta deslocalización no es una búsqueda del exotismo, como podría haber sido *Salomé* o las novelas del siglo XIX: es realmente una deslocalización producto de la contracción del mundo; es la producción de una aldea global, sea por los medios electrónicos de comunicación o por los viajes. Yo mismo en este año llevo hechos 15 viajes: parte de mi narrativa es evidentemente tributaria de una experiencia vital que puedo haber tenido un día en Salamanca y otro día en Nueva York. Y no porque yo busque una suerte de *tour* literario, sino porque son experiencias vitales. Todas las mañanas me estoy conectando con 20 personas en distintos lugares del mundo, algunos en grandes capitales y otros en lugares diminutos, en el Mato Grosso o en la selva amazónica. Y eso es parte de mi realidad. Entonces, es mucho más difícil para el aparato crítico adscribir esto como un epígono del *Boom*, pero es un problema del aparato crítico, no de nosotros los narradores. Y lo mismo ocurre en España con narradores españoles.

7 - G. G. – Ya sus primeros textos, publicados durante la época de la dictadura, se caracterizaban por su brevedad e intensidad, entreverando la típica ironía benedettiana con la cruda “sentenciosidad” de frases casi periodísticas. ¿Se podría decir que esta inusual mezcla de estilos le ha servido (y le sirve) para que la incursión en la vida cotidiana de la violencia y la crueldad –sólo en apariencia gratuitas– no fuera demasiado traumática para el lector?

R.C. – Sin duda. Yo creo que vivimos en un mundo tan violento como el que precedió al Imperio romano, tan violento como lo fue el mismo Imperio romano. El problema es que

esta violencia no es la misma, por ejemplo, que la de los años sesenta, que era una violencia revolucionaria, una violencia colectiva y aparentemente buscaba un cambio profundo en las estructuras económicas, sino que a esta altura hay un afloramiento de la violencia a nivel individual. El *homo violentus*, lo acabo de inventar, ya no es el *homo ludens*: es el hombre que a nivel individual y consciente –en algunos de sus actos– ejerce una violencia cotidiana; y además, la sociedad en la que vive es consciente de esta violencia individual, ficcionalizada y banalizada por los medios de comunicación. Frente a esto, creo que la enorme ventaja que tiene la literatura es que siempre permite un margen de reflexión. La ficcionalización de la violencia a través del cine y la televisión o a través de otros sistemas semióticos, fónicos, audiovisuales es siempre más impactante, más inmediata que la literaria. La literaria siempre permite la parodia, incluso –mediante la exageración del humor– la reflexión. Mi mezcla de estilos, por ejemplo el microcuento o el cuento ultra breve casi apólogo, o el híbrido con la poesía, permite construcciones culturales que no se dan con otros medios o que por lo menos yo no he encontrado, a pesar de dedicarme también al guión cinematográfico. Esta mezcla de estilos me permite también pasar de una expresión muy profunda y muy fuerte de la ternura a otra de la hiperviolencia en el mismo conjunto de textos.

8 - G. G. – Su mirada se centra en las tensiones urbanas, en el sexo llevado a extremos brutales y en la presencia de formas de racismo, a veces evidentes y otras ocultas. ¿Cuánto pesa, en esta representación del mundo, la percepción de la fragmentación de los actuales valores sociales, sobre todo en el espacio metropolitano?

R.C. – Más allá del espacio urbano que yo supe habitar por asignación y que sería Montevideo, en los últimos cuatro años he estado viviendo en ciudades de distintos países como Estados Unidos o México, y en algunas ciudades europeas por cortos períodos. Esta fragmentación logística a mí me permite

pasar, como acabo de decir, de la extrema ternura y de la construcción literaria a partir de esta temática del amor, a la violencia, tanto a nivel individual como urbano. También, esta fragmentación me permite añadir testimonios: es decir, contar eventos que por ejemplo viví en Estados Unidos. Estaba escribiendo mi novela *Goma de mascar* y vi en la televisión que había un estudiante universitario que había asaltado con armas un instituto secundario, incluso ejecutando a algunas víctimas. O sea, a través de la televisión esto irrumpió en mi novela: no era algo que yo fui a buscar morbosamente, sino que a las ocho de la mañana mientras yo me disponía a escribir en mi *laptop*, irrumpió, y durante muchas horas, cada vez que encendía la televisión, seguía el relato de la toma de rehenes. Y eso invadía mi realidad, al mismo tiempo que yo hablaba por *skype* con mi novia que me contaba cosas muy agradables: ese contraste, ese vivir en un día del cielo al infierno, de la violencia extrema sin solución a diversas manifestaciones de la ternura, era parte de mi realidad en esos largos períodos vividos en EE.UU. Todo esto lo reflejé, más que como una catarsis, como una mirada reflexiva: sobre este contraste me dije, es el lector quien va a tener que reflexionar. Yo trataré de componer de la mejor manera posible el espectáculo, con sus mundos absolutamente acariciadores, agradables, confortables, y aquellos otros que crean espanto. Esto fue siempre una característica de mi literatura, pero se fue desarrollando con una muy grande reflexión de la conciencia como creador en los últimos cinco años, sobre todo viviendo en países que no son el mío. Montevideo, a pesar de que se dice que está trasformándose en una ciudad violenta, es infinitamente más pacífica que cualquier otra ciudad latinoamericana. Yo acabo de pasar diez días en Monterrey, muchísimo más peligrosa y compleja que esta ciudad. Y si uno va más al norte de México, al *borderline* con EE.UU., allí es violentísimo; y la frontera sur de México con el resto de Latinoamérica también, no sólo por los secuestros y por el machismo, por las bandas armadas que están construyendo una identidad que tiene que ver con el capitalismo y el machismo. En este sentido, Montevideo es un país de hadas. A un gran amigo

de Lima le contaba que en Montevideo también hay pobreza y que los hurgadores de basura van con su carrito y su caballo recogiendo y reciclando los cartones y las latas; él me dijo que en Lima se comerían a los caballos. Que existan los carritos con los caballos es para él una muestra de civilización. Me doy cuenta de que Montevideo es aún hoy una ciudad privilegiada. Hablé de México pero podría hablar de Colombia, otro lugar adonde fui muchísimas veces: los extremos de violencia van mucho más allá de lo que pueda imaginar la mente literaria más perversa y morbosa. Por eso digo que, cuando en mis novelas aparece una especie de supuesta exageración, casi siempre se trata de elementos sacados de la realidad, que no exageré: lo único que hice fue transformarlos poniéndole un toque de humor, en particular humor negro.

9 - G. G. – A pesar de su brutalidad, los actos llevados a cabo por sus protagonistas no parecen ser el resultado de una voluntad aniquiladora hacia el ser humano: por el contrario, la impresión es que Usted defiende un nuevo humanismo, entendido –según una definición de Hugo Achugar– como respuesta a la “barbarie de las certezas.” ¿Se podría afirmar que en el caos contemporáneo, su escritura –incómoda, desafiante, sutil– es un instrumento de constante erosión del mundo de los “poderosos y de los seguros de sí mismos”?

R.C. – La respuesta es sí. Creo que a la barbarie de los hechos que acabo de plantear corresponde también una barbarie de las certezas, de los que están seguros, de los que tienen puestos de poder. Yo reivindico la duda en el plano del arte y de la cultura, no sólo de la literatura: reivindico la duda no como una duda metódica, cartesiana, para llegar a unas certezas, sino una duda para llegar a una relativización de nosotros mismos, a una desacralización. Esta defensa de la duda no implica un no saber qué hacer en ningún momento, sino enfrentar los dogmatismos, las ortodoxias absolutas del tipo que sean, preferir la heterodoxias. Claro, si uno llega a un grado tan alto de heterodoxia o de aceptación de la variabilidad

que ya no hay nada absoluto y sólo existe lo relativo, se alcanza un estado de inmovilismo; pero creo que, entre una heterodoxia tal que sea de variabilidad absoluta y que lleve al inmovilismo, y todas las ortodoxias que estamos viviendo en esta postposmodernidad, desde los talibanes hasta el feminismo llevado a ultranza como una ideología casi de terror, lo políticamente correcto como una política también del terror, entre estos extremos la posibilidad que existe es la de instaurar el sentido común. La heterodoxia nos da los instrumentos para sentir lo que piensa el otro y tratar de comprenderlo. Yo enfrento las ortodoxias y los maximalismos a partir de la heterodoxia y, para hacerlo, la herramienta mejor son el humor y la parodia, y a veces la reflexión. En este sentido, creo que el humanismo del siglo XXI no es un posthumanismo, aunque parece serlo por el tema de los cyber y de los robots; creo que existe la posibilidad de la refundación de un humanismo basado en la heterodoxia, un humanismo que admita también el horror, pero no como práctica, sino que admita la existencia del horror. Me refiero a una frase de hace muchos años de Ernesto Cardenal según el que -y lo digo en italiano- "le dittature nascono all'interno delle nostre anime". Cada uno de nosotros puede ser un dictador, cada uno de nosotros puede ser un talibán, cada uno de nosotros puede ser un George Bush: el reconocimiento y la conciencia de esta posibilidad nos permiten construir el humanismo. Si esta posibilidad no se reconoce, no se puede construir nada desde la postura del *petit bourgeois* políticamente correcto; si yo, como escritor, creo que estoy en lo cierto, que soy no solamente un *bon vivant* sino que también soy un *bon bourgeois* y que estoy en lo correcto y no dudo ni un instante ni hago dudar a mi lector, es probable que ese Bush, o ese Pinochet, o ese talibán, o ese Bin Laden que existen en potencia en algún momento se manifiesten en manera terrible, y más terrible cuanto más poder yo pueda administrar. Entonces, la construcción del humanismo creo que pasa por reconocer en las naturalezas humanas esas diversidades y por administrar unas y encauzar otras.

10 - G. G. – En su literatura parece no existir distancia entre el lenguaje frío de las Ciencias Exactas, de las que proviene, y la magia alquímica de la palabra poética. ¿Le parecería acertado decir que este "realismo poético" de algunas de sus descripciones responde a la necesidad de representar la sociedad actual y que, de esta confrontación con la variedad de lo real, surge la imposibilidad de utilizar un único molde estilístico?

R.C. – Yo creo que utilizo el discurso de la ciencia por una cuestión de formación personal, pero también porque este discurso muchas veces se plantea, en el siglo XXI, como tributario de los siglos XIX y XX, como un discurso axiomático, positivista o neo positivista. Tomar este discurso de la ciencia en el mundo de la poesía y de la narrativa es una manera de ponerlo en tela de juicio, de dudar de él. En mi libro *Estado sólido*, un libro de poesía en prosa, cuando el autor, el yo lírico, hace afirmaciones contundentes análogas a las que se hacen en la ciencia, estas afirmaciones se van poniendo en cuestión; no digo que disolviendo, pero se van deconstruyendo a medida que el texto avanza. En EE.UU. hay muchísimas frases que parecen axiomáticas; dicen: "la alegría es gaseosa, la tristeza pertenece al estado líquido". Son afirmaciones absolutamente arbitrarias que se van deconstruyendo en el propio texto, pero que también van tratando de delatar el origen metafórico del discurso científico, que en definitiva -como tal- no implica un absoluto, sino una creación de posibilidades de verdad. Ahora, en este mundo postpostmoderno en que vivimos, aprovechando que yo tengo una formación científica, me parece útil e importante integrar todo tipo de discurso, incluso parodiar el discurso científico e implementar dentro de lo posible el uso reflexivo que tradicionalmente respondería al ensayo o a la filosofía. Implementarlo, trabajar con él, hacerlo dialogar o entrar en contraposición con un discurso de otra índole: todo esto tiene que ver con un discurso ecléctico; algunos los llaman *pastiche*, mas yo creo que *pastiche* es una suerte de recortar y pegar y lograr una realidad a partir de este *collage*. Yo, en cambio, creo que

más que *collage*, es la confluencia de distintos modos de decir y -dentro de esta confluencia-, debe estar la posibilidad también de deconstruir. En *Estado sólido* hay una apelación al discurso científico para construir un libro poético y a la vez está, aunque sea implícita, la propuesta de deconstrucción del discurso científico y que quede simplemente la poesía a este nivel metafórico. En otros casos, la recurrencia a elementos científicos o incluso tecnológicos ofrece una enorme posibilidad de ficcionalizar y dar rienda suelta a la imaginación, sin que por eso yo haga ciencia ficción. Sin hacer ciencia ficción, la posibilidad de utilizar elementos científicos me da una enorme libertad de construcción literaria. A veces esto hace, sobre todo en poesía, que algún lector sienta el lenguaje como un poco frío, en la medida que evita la efusión sensible. Hay una idea muy hispanoamericana de que la poesía es una suerte de construcción constante del romanticismo, de un neorromanticismo post-bequeriano. Yo, en cambio, creo que la poesía está muy cercana a ciertos lenguajes reflexivos y matemáticos. Octavio Paz en sus ensayos y en parte de su poesía demuestra que el lenguaje poético se aleja bastante de esa postura del romanticismo español para trabajar el lenguaje desde dentro, desde su autorreferencia, para decir cosas sobre el lenguaje y para reflexionar.

11 - G. G. – En su obra, hay momentos en los que la violencia y el realismo sucio llevan al lector a niveles de extrema tensión; sin embargo, en otras descripciones, Usted utiliza el grotesco o se sirve de la duda. ¿Se podría definir esta alternancia como una manera de reflejar el sinsentido de la existencia en el mundo contemporáneo?

R.C. – Creo que hay, sobre todo en la narrativa, un parámetro fundamental: la variabilidad. La narrativa, no sólo la contemporánea sino la de todos los tiempos, tiene parámetros que son pilares básicos: uno es la verosimilitud, que tiene que ver con la suspensión voluntaria de la incredulidad. Otra es la variabilidad, que tiene que ver con ensayar distintos modos de discurso, pero también con lograr clímax y

anticlímax. Para que una reflexión dentro de la ficción, donde se está construyendo un tiempo ficcional, tenga cierto valor específico, tiene que haber -antes o después-, un contraste. La utilización del realismo sucio o incluso de la violencia extrema tiene que ver con la construcción estructural de estos contrastes. Pero también se relaciona con dar espacio a lo que percibo diariamente. La enorme ventaja que tiene la literatura frente a otros medios es que la existencia de una violencia extrema o de un realismo también extremado deja siempre la posibilidad de reflexionar. La cultura tipográfica, donde se da la literatura -no hablo de lo libresco: puede ser en pantalla plana o en el medio que se quiera, no estoy hablando de tinta sobre celulosa-, es una cultura en la que nos enfrentamos a un sistema de signos totalmente arbitrarios y en la que recreamos una realidad virtual a partir de este sistema de signos. Ahora bien, en lo literario esa posibilidad siempre incluye la reflexión: el hacer comparecer ciertas olas de violencia urbana da la posibilidad, de inmediato o más adelante, de un acto de reflexión, cosa que no ocurre con un sistema semiótico audiovisual, donde la percepción y la percusión constante de lo violento impiden la reflexión misma o la minimizan. La gramática narrativa siempre da la posibilidad de que, tras una escena de sexo o violencia, venga otra de reflexión, de discurso, de pensamiento. En cambio, es muy difícil que en un medio audiovisual esto ocurra, aunque no digo que sea imposible. Yo, en mi literatura, lo tomo como un recurso de estilo y también como una denuncia. Me hacen gracia aquellos críticos que se horrorizan ante algunas escenas de violencia que aparecen en mis novelas; me hace gracia que no se den cuenta de que a la hora de cenar encienden la televisión, y -mientras están comiendo un plato de "penne rigate"-, están viendo los muertos de un asalto o los muertos, hace 15 años, del sitio de Sarajevo. En cambio, cuando uno lee un libro siempre tiene la posibilidad de cerrarlo y continuar de otro modo el discurso. Y, además, se tiene la posibilidad de una actitud de reflexión prácticamente constante. En fin, yo no creo ser un "narrador violento"; soy más bien un narrador que -tomando la herencia de Horacio Qui-

roga– escribo cuentos, escenas y capítulos de novela de todos los colores, como decía él. Quiroga, uno de los grandes cuentistas latinoamericanos, era capaz de escribir los *Cuentos de amor, locura y muerte*, pero también de expresar una profunda ternura, como en algunos de los *Cuentos de la selva*. Esta enseñanza heterodoxa la asumo como mía: no es que la adapte, trato de hacer un vertido, de ofrecerla en este siglo XXI.

12 - G. G. – La crítica despiadada de los extravíos inducidos por la tecnología resulta uno de los núcleos de su narrativa: sus novelas y cuentos van conformando una satírica radiografía de los supuestos fundamentos de la cultura imperante. ¿Podríamos afirmar que el extravío existencial de sus personajes, más que metafísico, es moral?

R.C. – Sí, en algunos textos míos, sobre todo en los primeros cuentos, hay una crítica despiadada de las consecuencias de ciertos usos y prácticas tecnológicas. Pero no de la tecnología. Yo no soy ni apocalíptico ni integrado. Soy un integrado crítico, o sea estoy integrado críticamente; utilizo los medios de comunicación, los uso en la vida diaria y, además, soy consciente de que me sirven para hacer literatura de manera más confortable. Pero soy también un “apocalíptico optimista”: no me rasgo las vestiduras ante la tecnología, pues ella no es ni buena ni mala. Hay que ver el uso que de ella se hace, a nivel individual y a nivel de sociedad. Subrayo la importancia de ambas esferas porque muchas veces se dice “a nivel de sociedad” como si esto fuera una expiación, un descargar culpas sobre un colectivo. Yo creo que hay un nivel individual, en el que uno tiene que ser responsable del para qué usa la tecnología. Ahora, insisto, estoy abierto a toda tecnología: mi crítica es despiadada con sus usos absurdos, sobre todo en mis primeros cuentos, pues cuando los escribí yo estaba mucho más cercano a una formación científico-tecnológica. Ahora el tema me sigue preocupando, pero no lo trabajo tanto a nivel narrativo; sí me ocupo de trabajar cómo se construyen los aparatos culturales. De todos mo-

dos, la crítica despiadada a las consecuencias del mal uso de la tecnología sigue estando presente y la sigo reivindicando .

13 - G. G. – Georg Simmel afirmaba que, en las sociedades urbanas modernas, las exigencias en términos de destrezas necesarias para elevar el rendimiento cualitativo del ser humano acaban reduciéndolo a una *quantité négligeable*. ¿Se identifican sus personajes en estas “partículas insignificantes” que se enfrentan a la “poderosa organización” de la cultura objetiva?

R.C. – Mi respuesta es sí y no. Es verdad que algunos personajes se podrían identificar con estos roles, pero hay otros que, en cambio, son parte de esa cultura objetiva. Es más: son agentes de esta cultura y administran poderes dentro de ella.

14 - G. G. – Wilfredo Penco, en el prólogo que escribió para *El mar de la tranquilidad*, sostiene que la contradicción entre la brevedad impertrurbable de su narrativa y su concepción estética reside en “mostrar, con la presunta objetividad del hombre de ciencia, sórdidas realidades, lacras que lastiman, descomunales o cotidianas opresiones, destinos inexorables en su desgracia, todo con un lenguaje nítido, punzante y a la vez terso y hasta seductor [...]”. ¿En qué medida, en la descripción de estas realidades, está presente el actual espacio urbano montevideano?

R.C. – Cuando Wilfredo Penco escribió este prólogo se refería específicamente a *El mar de la tranquilidad*. Yo ya había viajado, pero no tanto como ahora: en los últimos 15 años he estado mucho más tiempo fuera del país que dentro, de modo que el espacio urbano montevideano ha sido resignificado en mí, al punto de verlo hoy como una zona querible, como un hogar. En mis inicios narrativos veía Montevideo como una madre cruel, como una ciudad dura. Después de haber vivido casi un año en México, en una sociedad sólo aparentemente paradisíaca como la estadounidense, muy confortable y terrible a la vez, el espacio urbano

montevideano lo resignifico con sus cosas absolutamente amables, queribles y con otras que definiría hasta de ingenuas, *naives*. Estar en Londres puede significar un gran goce para uno en el sentido de inmersión en la civilización; sin embargo, este sentido de inmersión esconde al buen salvaje que cree el cuento de civilización y barbarie. En Londres también hay barbarie: basta que uno recorra algunas cabinas telefónicas del centro de la ciudad y vea los avisos sadomaso, de sexo duro y hasta de películas porno-violenta, para darse cuenta de que la barbarie está dentro de lo que fue la capital del imperio británico. Lo mismo, o peor, puede pasar en cualquier ciudad de los EE.UU. También en Montevideo se puede encontrar una condición despiadada, pero ahora veo con más indulgencia esta ciudad. Una resignificación de este tipo me hace sentir vivo, me hace sentir que no estuve sólo viajando por el mundo sino también dentro de mí; si no, no hubiera regresado. Mi postura de los 26, 27 años era renegar contra el provincianismo, querer creer que el mundo estaba afuera, como Arthur Rimbaud. Mi postura actual es diferente: por supuesto el mundo está afuera pero también está aquí, adentro, y ya no reniego del provincianismo uruguayo como antes; o, en todo caso, reniego de ello a un nivel de autorreferencia ombliguista cultural. Pero ahora me gusta la ciudad de Montevideo y veo este espacio de otro modo. Veo que los "buenos" y los "malos" están en todas las ciudades y todos los lugares que he conocido, y eso que me faltan muchos por conocer. En fin, sí suscribo lo que dice Wilfredo Penco para ese libro en particular y esa época.

15 - G. G. – En el cuento "Sarajevo", perteneciente a la misma recopilación, *El mar de la tranquilidad*, la hostilidad del espacio urbano nace, evidentemente, del horror cotidiano experimentado durante el sitio de la ciudad. Aún cuando las condiciones ambientales no son tan extremas, los protagonistas de sus novelas o relatos parece convivir con una perenne sensación de amenaza. ¿En qué reside para ellos, lejos de la tragedia de la guerra, el "peligro"?

R.C. – Me ha pasado algo interesantísimo con respeto a Sarajevo. Recordemos que en el periodo 1992-1995 Sarajevo era una ciudad sitiada en plena Europa: no olvidemos que la ciudad se encuentra a muy pocos kilómetros de Italia, basta tomar un ferry. Tuve la fortuna, el año pasado, de viajar a Sarajevo para participar en un encuentro de poesía que –de alguna manera– se relaciona con la reconstrucción intangible de la ciudad, con la respuesta poética y estética a la que fue la violencia experimentada por ella. Me encontré con una ciudad que conserva profundísimas heridas, y esto no es una metáfora, pues las conserva en sus monumentos, en sus casas. Es una ciudad sólo en parte reconstruida y en la que me contaron que desde la civilizada Europa (estoy hablando de España, Francia, Inglaterra e Italia) llegaban, de forma clandestina pero organizada, safaris para cazar personas en las montañas. O sea, uno pagaba 2.000 o 3.000 euros y formaba parte de un safari en el que se le daba el derecho de cobrar, una, dos, tres piezas humanas desde las montañas que rodean la ciudad de Sarajevo. Eso no ocurría en la Amazonia venezolana o en los Andes peruanos, eso se daba en pleno corazón de Europa y tengo testimonios. La resignificación de Sarajevo pasa por su asimétrica reconstrucción y recuperación, por ver cómo hay enormes contradicciones, cómo uno puede pasar de una torre hecha hace dos o tres años de treinta pisos a un lugar que está absolutamente destruido, o conocer gente que ha visto desaparecer a toda la familia, o pasear por parques que uno sabe son tumbas y fosas comunes y ver que apenas hay unas estelas de piedra blanca señalando el lugar. Ese viaje me hizo pensar que esa amenaza no ocurre solamente en una ciudad sitiada como Sarajevo: puede estar ocurriendo en Chicago o en una ciudad cercana a Montevideo. Este sentido de la amenaza es algo que –como narrador– trato de transmitir: vivimos en peligro de belleza y vivimos también en peligro de muerte. Estas dos condiciones hacen muy excitante pero a la vez muy riesgosa la aventura humana. Vivimos en un mundo globalizado, contraído, donde nadie está a salvo: ni detrás de sus rejas y sus mansiones, ni en los asentamientos marginales a las afueras de ciudad como, por ejemplo,

Caracas. Los riesgos son diferentes, pero todos convivimos con este peligro. Insisto, vivimos también en peligro de magia: también en Sarajevo había poesía. Allí, al día de hoy, quince o dieciseis años después del sitio, se lleva a cabo un ejemplar festival de poesía que me parece una manifestación de ese humanismo que mencionaba antes. Porque Sarajevo es una ciudad compleja, donde hay cristianos y musulmanes y la poesía y ese festival en particular están respondiendo a esta diversidad.

16 - G. G. – En sus novelas aparecen ciudades imaginarias como Sappy City en *Goma de mascar* (2008), o el pueblo de Salvo en *Caras extrañas* (2001). ¿Se trata de creaciones metafóricas o existe algún otro tipo de voluntad en la “edificación” de estos espacios urbanos en su ficción?

R.C. – Salvo es una ciudad inventada que no tiene nada que ver ni con la ciudad de Salto, en el norte del país, ni con el Palacio Salvo, el primer rascacielos que hubo en Montevideo. Hay un juego de palabras entre Salvo como nombre propio y el verbo: “yo salvo, yo te salvo”. Detrás de este nombre está un poco la idea de hablar de lo mesiánico, de los mesianismos tanto de ultra izquierda, en su momento, como de ultra derecha. Este nombre está relacionado con el hecho de asumir una postura mesiánica: “quien te salva soy yo, aunque tú no quieras que yo te salve”. Ponerle a la ciudad el nombre de Salvo, en vez de Pando, me permitió un juego: Pando y Salvo tienen las mismas vocales, pero también en este juego estaba la posibilidad de dejar muy claro que yo no estaba escribiendo una novela histórica. Cuando escribí *Caras extrañas* reuní muchísimo material para redactar una especie de novela histórica sobre el copamiento de la ciudad de Pando: cuando la empecé a escribir me di cuenta de que los hechos más extraordinarios y difíciles de creer por extraordinarios –o algunos por risibles dentro de la tragedia– eran tan marcados que no se iban a creer; que el nivel de verosimilitud, al componer una novela histórica, iba a quedar afectado. Entonces opté por una ficción inspirada en aquella realidad, pero que

me permitiera jugar, en el mejor sentido, y balancear diversos aspectos. No quería atarme a una radicación geográfica o a un hecho de manera tal que me exigieran veracidad histórica, porque no era eso lo que quería hacer. Quería hablar, más bien, sobre la experiencia de un niño que escucha la toma cruenta de la ciudad: por eso utilicé la palabra Salvo, más allá de esa ligazón significativa de la que hablamos antes, para sentirme libre. Por eso cambié también otros nombres: los tupamaros aparecen como los Tapurí. Sentía que tenía el derecho a trabajar con el acontecimiento real –tengo derecho porque lo viví– pero me pareció que si yo utilizaba estos nombres, que existen como patrimonio colectivo, me estaba obligando a mí mismo a una veracidad que no quería trabajar. Quería ser verosímil: la veracidad era con mi construcción estética y con mi mirada, no con hechos que podrían ser expuestos por historiadores. Quería dejar muy claro ante el lector que no estaba trabajando ni como periodista ni como historiador sino como narrador, como novelista que había en mi obra muchas cosas inventadas. La paradoja es que algunas que parecen inventadas son absolutamente reales, las tomé de la realidad tal cual, y otras que parecen muy reales son desarrolladas por mi imaginación. Ahora, en el caso de Sappy City sí hubo una propuesta concreta de mostrar una especie de fundación urbana de una ciudad del medio-oeste de los EE.UU. Para los norteamericanos está la costa este y todo lo demás es “oeste”, o sea medio-oeste y oeste lejano: en el nombre y en la ubicación de mi ciudad, hay un chiste que reside en el hecho de tomar una ciudad que podría en realidad ser muchísimas. Al mismo tiempo, fundo un espacio urbano en el que podrían ocurrir eventos y darse situaciones, como en una especie de remoto homenaje a la Santa María de Onetti. Sin embargo, esta santa María que construyo es una ciudad del norte del continente, y por ello veo en mi fundación también un homenaje a Faulkner. Y no oculto el tributo que existe a la comodidad de trabajar con una ciudad inventada, inspirada en muchos lugares reales. Hay también una parodia sobre la ciudad inventada del *Boom* latinoamericano, porque Sappy City no se parece a ninguna de ellas. Además,

mi ciudad nació con la intención de que en ella se desarrollaran otras narraciones: Sappy City es una ciudad promedio norteamericana, muy pequeña, una ciudad universitaria y allí están ocurriendo otros cuentos míos, algunos inéditos. Hay una clave en el nombre, que no voy a develar ahora, que tiene que ver con una sonrisa, con una especie de guiño al lector. Es una ciudad que me hace sentir cómodo, porque puede estar en cualquier lugar del medio-oeste. De hecho, un crítico norteamericano dijo que es la Santa María del norte: a mí me parece que decirlo así es demasiado solemne; en todo caso, es la parodia de la creación de una ciudad cerca de un lugar imaginario y también de un lugar real. Creo que la invención de nombres y lugares da siempre más libertad al lector: en mis ficciones, Montevideo es casi siempre Montenegro. En parte, como homenaje a todo lo que ocurrió en la guerra de los Balcanes y, en parte, como una muestra de que Montenegro está aquí, en el apacible Río de la Plata y podría haber estado allá en los Balcanes. Me parece que este cambio de nombres es a veces necesario y, otras, es un recordatorio al lector y a uno mismo de que se está escribiendo ficción.

17 - G. G. –En una ciudad como Montevideo, de tan reciente fundación y con una tradición histórico-arquitectónica todavía para consolidar, ¿existe la posibilidad de dedicarse a la *flânerie*, según la define Benjamin; es decir, a una actividad de observación casi detectivesca del paisaje urbano y del entorno socio-cultural?

R.C. – Sí, aquí en Montevideo existe, y también en otras ciudades muchísimo más grandes y con problemas de megalópolis. Yo viví casi un año en México y sentí que allá podía ser un observador e incluso un *voyeur*, como en Montevideo, tal vez con más riesgos, pero sentí lo mismo. La diferencia es que Montevideo es una ciudad recostada sobre el mar, tiene zonas muy delimitadas y muy distintas. En cambio, en las demás ciudades latinoamericanas, por ejemplo en Ciudad de México, uno puede pasar de un barrio peligrosísimo a uno muy tran-

quilo, y viceversa, sin darse mucha cuenta. Pero esa sensación como de *flâneur* la he tenido también en otras ciudades, sobre todo las del continente latinoamericano. El caso de las ciudades europeas es distinto, más sofisticado: lo que ocurre en Europa es que allí está el gran peso de la historia, de miles de años de cultura estratificada; entonces, es inevitable –estando en Salamanca, por ejemplo– saber y sentir que uno está en la catedral y saber que están los vitores pintados con sangre de toro y todo eso, más cada uno de los íconos, pesa como una cultura milenaria. Ni hablar de Roma: uno no puede ser un *flâneur* con respecto a una especie de arqueología del presente al lado del Panteón, como lo es aquí en Montevideo, paseando por la Rambla costanera. En cada lugar hay un peso histórico, hay un contexto, y si uno lo narra, este contexto va a ser muy importante para el lector. Entonces, sí hay una diferencia cualitativa en este sentido entre Europa y Latinoamérica, pero no en términos de cantidad entre por ejemplo una ciudad chica como Montevideo y otra inmensa como Ciudad de México.

18 - G. G. – Según Benjamin, el verdadero *flâneur* “busca su asilo en la multitud”. ¿Tiene sentido hablar de este efecto narcótico que la masa ejerce sobre el hombre urbano en una ciudad de tensiones tan apaciguadas como Montevideo?

R.C. – Sí, claro que sí. El problema es que a veces en Montevideo uno no puede encontrar a la multitud, aunque quisiera. En esta ciudad, muy a menudo, yo busco la multitud y huyo del grupo micro que te señala con el dedo. Aquí, la multitud como uno la puede encontrar a la salida del metro de Ciudad de México o Buenos Aires no la tenemos; y esto hace que uno no se pueda refugiar. En este sentido, es paradigmática la ciudad de Nueva York, porque si bien tiene un notable peso histórico, –siendo una ciudad relativamente nueva con respecto a las europeas, la multitud está omnipresente. Sólo en Nueva York, y no en las demás ciudades norteamericanas, uno puede estar con un turbante o ir vestido como un

judío ortodoxo askenazí y la multitud siempre lo va a "proteger". En cambio, Montevideo en este sentido es la "intemperie" porque uno, en este mismo barrio de Pocitos, no puede moverse de tres calles sin que no sólo no haya multitud, sino que no se puede evitar que haya individuos que te van fiscalizando, desde cómo vas vestido hasta cómo miras, desde qué es lo que estabas haciendo hasta detenerse en cuál es el libro que acabas de comprar. El provincianismo montevideano me sigue afectando un poco, sobre todo porque a nivel cultural puede ser extremadamente negativo. El punto es que Montevideo es capital de un país, de una nación pequeña ubicada entre dos grandes como Argentina y Brasil. Al ser capital, Montevideo tiene dos problemas, porque el provincianismo se potencia de manera inhibitoria. Por ejemplo, el mejor poeta de Montevideo, al ser ésta la capital, parece ser el mejor poeta del país, y en realidad el mejor poeta de Montevideo es de pronto el mejor poeta de su barrio o de su mesa de café. Y también habría que ver qué quiere decir "ser el mejor poeta". Creo que, además de este provincianismo, lo que hay aquí es un sentido de cultura de provincia que se expresa en eso de "todos nos conocemos" o "todos pagamos un cierto derecho de piso". Y eso sí que es muy inhibitorio. En otros países también hay grupos, y los grupos te señalan siempre, pero hay multiplicidad de grupos. En Ciudad de México, por ejemplo, el sistema cultural está compuesto por una multiplicidad de grupos y esta pluralidad diluye el provincianismo.

19 - G. G. – Una última reflexión. Melancolía y nostalgia: ¿cuál entre estos dos estados anímicos podría considerarse como el elemento más típicamente idiosincrático de la psicología social uruguaya?

R.C. – En vez de elegir entre los dos, elegiría otro elemento que señaló Carlos Real de Azúa: él habló del "impulso y su freno". El semiótico Fernando Andach lo llamó "mesocracia". Es un estado anímico que tiene que ver con el respeto a ultranza de lo medio, no de lo mediocre, pero sí de lo mediano. La mesocracia aquí se

convierte en norma y determina la imposibilidad de que sobresalgas y asomes la cabeza, como si hubiese siempre el peligro de una guillotina. La mesocracia como norma y lo mediano como normal: esto es Uruguay. La gran libertad o amplitud que uno puede sentir en otras ciudades depende de que lo mediano no necesariamente es norma; lejos de aquí se admite lo extra-ordinario, y a veces hasta se acepta lo sub-ordinario. En Uruguay, y en Montevideo en particular, el estado anímico tiene que ver con la apreciación de lo medio como valor. Esto, si bien nos ha salvado históricamente de grandes catástrofes, nos ha evitado tener grandes posibilidades y grandes triunfos, sobre todo en lo cultural. O sea, en términos económicos o sociales nos ha permitido ser la excepción del continente, nos ha salvado de traumas y fracasos, pero en términos culturales me parece que esta mesocracia se convierte en un negacionismo del diferente. Por ejemplo, volviendo al tema de lo políticamente correcto, aquí se da la siguiente situación: revisando antologías de poesía o de narrativa, uno tiene la impresión de que estén hechas según la lógica de "ahora le toca a mengano recibir tal premio". En Montevideo podríamos tener a un Arthur Rimbaud y la mesocracia uruguaya lo asfixiaría. Digo "podríamos", no quiero decir que lo tengamos. O podríamos también, sin darnos cuenta, tener a un Saramago que empieza a escribir ya veterano, y sería igualmente interesante. La mesocracia huye tanto de los extremos que, en lo cultural, puede llegar a tener consecuencias nefastas. En este sentido, agradezco no sé si al destino o a la providencia la posibilidad de haber andado y seguir andando por el mundo.

Montevideo, 18 de octubre de 2010

GIUSEPPE GATTI