

# Estrategias cinematográficas en la narrativa de Rafael Courtoisie: los casos de *Goma de mascar* y *Santo remedio*<sup>1</sup>

JOSÉ SEOANE RIVEIRA  
Universidad de Salamanca



**Resumen:** Las dos últimas novelas del escritor uruguayo Rafael Courtoisie (1958), *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008), ilustran a la perfección el uso de estrategias adoptadas de la narración visual y transformadas al lenguaje escrito. Las temáticas que presenta en ambas novelas, además de estar estrechamente relacionadas entre sí, confluyen con uno de los motivos capitales del cine contemporáneo: la violencia y su impacto en la juventud mediante las nuevas tecnologías de la (sobre) información. Este estudio pretende analizar, desde una perspectiva temática y formal, qué recursos cinematográficos utiliza el autor en la construcción de sus narraciones a través de sus dos últimas novelas, y qué efectos consigue con ellos.

**Palabras clave:** Rafael Courtoisie, cine, narrativa uruguaya, transmedialidad

## IMAGEN ES POEMA



rafael Courtoisie (Montevideo, 1958), licenciado en Química, poeta, novelista, ensayista, guionista de cine y profesor de Comunicación Audiovisual, es uno de los escritores latinoamericanos más importantes de los últimos años. Su sobresaliente producción poética, publicada a partir de la

<sup>1</sup> Este trabajo de investigación ha sido realizado bajo la financiación de la Junta de Castilla y León mediante una beca de contratación predoctoral de personal investigador asociada al proyecto de investigación "Transescritura, transmedialidad y transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios (1980-2010)", del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca.

década de los ochenta, ha sido más reconocida y estudiada que su trabajo como novelista, que empezaría más tarde, concretamente en los años 90. Y, a pesar de que este artículo se centra en las estrategias visuales que el autor uruguayo utiliza en dos de sus últimas novelas, es precisamente en su poesía donde se debe buscar el origen de uno de los principales rasgos -si no el principal- de toda su literatura: la imbricación de la palabra y la imagen. Ya desde sus primeros poemarios, desde *Contrabando de auroras* (1977) hasta *Cambio de estado* (1990), Courtoisie delinea la huella indeleble de la visión como columna vertebral de sus textos. Así lo hace notar Francisca Noguerol (2004: 242): «Sus textos pueden ser comparados con visiones. Cargados de sensualidad a partir de imágenes lindantes con el irracionalismo, no renuncian, sin embargo, a indagar en las esencias». Es en estas dos oportunas consideraciones donde se profundizará para desvelar los procedimientos narrativos de un autor cuya obra se sostiene gracias al latido del corazón cinematográfico: palabras que transitan la imagen en su travesía a las esencias. No en vano se ha declarado ya que la imagen constituye la senda más directa hacia lo absoluto (Tarkovski, 2005). El microrrelato *Objetos del silencio*, perteneciente a *Cambio de estado*, ejemplifica a la perfección estas ideas:

#### Objetos del silencio

En una reunión, en medio de una conversación animada cae, de pronto, una piedra invisible que provoca la interrupción del diálogo. Los rostros se miran incómodos y alguien carraspea.

La tensión dura apenas unos segundos, hasta que alguien decide recoger el objeto y reanudar el diálogo con una frase común. Pero en la habitación queda una marca indeleble que las palabras no pueden ocultar (Courtoisie, 1994: 37).

Pero, ¿cuál es el objetivo de Courtoisie en su poética y qué recursos formales utiliza? Uno de los ángulos de la imagen -quizá el más propio, el más arcano y atrayente- es el silencio. Como se indicará más adelante, desnudar la expresión literaria al máximo, con un lenguaje conciso que se vuelve cada vez más escaso y batiente, y emplear los espacios vacíos son dos de los trucos formales con los que el escritor uruguayo accede al *envés* de la palabra, objeto y objetivo para sobrepasar las fronteras del lenguaje y sus velos. Es lo que lleva al poeta, según Lucio Sessa, a limpiar su escritura, a acercarla lo máxi-



mo posible a la imagen, verdadero vehículo de la emoción (2007: 61). Como indica el crítico italiano:

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 *Umbría*, escribe: “*Umbría* 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”. (2007: 61).

Ese envés de la palabra, ese silencio, es quizá el silencio de la imagen, que se revelaba ya en su poesía y que se manifiesta, crudelísimo e hiriente, casi grosero, en las dos novelas que nos ocupan: *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008).

#### NOVELAS DE LA POSMODERNIDAD

Después de escribir varios libros de cuentos y de sus primeras novelas, *Vida de perro* (1997), *Tajos* (1999), y *Caras extrañas* (2001), en las que el autor deja constancia de la mezcla de registros en la que se mueve, solapando novela, ensayo y poesía, ve la luz *Santo remedio* (2006). En ella, el protagonista es un joven indigestado ante la realidad que se libera de su angustia mediante la destrucción de algunas partes de un mundo incomprensible, de todos los ambientes a los que tiene -o puede tener- acceso. Narrada en primera persona, la brutalidad desbordante que representa *Santo remedio* en muchas de sus escenas (comparable, cinematográficamente, a directores como Quentin Tarantino, Takashi Miike o un maestro de ambos, Sam Peckinpah) está directamente anclada en las características posmodernas de la narración, tanto literaria como de cualquier otro sistema semiótico.

Ya desde *Caras extrañas* (2001), Courtoisie ha venido practicando una suerte de recuperación de la memoria. El autor uruguayo, que vivió la dictadura en su adolescencia, edad en la que no se es niño ni adulto, territorio a medio camino entre la inconsciencia y la lucidez, intenta retomar los hechos históricos para reactualizarlos y dar voz a los olvidados, como es condición de las literaturas hispánicas de ruptura del Cono Sur -Paz Soldán, Fuguet, etc.-: «la



novela tampoco pretende explicitar “una” verdad, sino más bien brindar un ejercicio narrativo de apreciación de las diferencias», según el propio autor en Montoya (2007: 908). Este afán por la historia privada, por la intrahistoria o la «historia de las mentalidades» lleva asociado un multiperspectivismo que sirve de punto de partida a muchas técnicas narrativas relacionadas o transferidas del territorio visual: «son relatos largos que tratan de dar cuenta de otro modo de zonas diversas de la realidad» (2007: 906).

Rafael Courtoisie fija sus raíces literarias en un sustrato perfecto para la fragmentación narrativa, la metaficción -su literatura ha sido considerada como «fractal» (Noguerol, 2005)-, la intertextualidad, la variedad de puntos de vista y el uso de las técnicas cinematográficas que van asociadas a su forma narrativa: la velocidad visual, la descripción mediante planos detalle, el montaje paralelo y el fuera de campo<sup>2</sup>. Como asevera Mercado-Harvey acerca de un relato de *Cáda-veres exquisitos* (1995):

Este autor incorpora efectivamente la fragmentación tanto del cuerpo, en que no está ausente la mutilación física (“Goldfinger”) y narrativa (“Algo feroz”, “Cero a cinco”, “Aventuras de la mujer barbuda”). Un aspecto llamativo de este libro es la extremada creatividad, la variedad de ángulos y la constante irrupción de la cultura popular, particularmente a través de la televisión, elemento central en el cuento “Aventuras de la mujer barbuda”, donde la violencia intrafamiliar es narrada entre medio de la obsesiva actitud del niño por ver el inverosímil dibujo animado “Aventuras de la mujer barbuda” que a la vez sirve de intratexto (2008: 115-116).

*Goma de mascar*, estructurada según las mismas premisas que *Santo remedio* -esto es, en pequeños fragmentos numerados, que ejercen de capítulos o flashes-, no está narrada en primera persona, sino en tercera. Courtoisie plantea una trama negra en la que presenta los entresijos de una ciudad norteamericana ficticia, Sappy City, y las pulsiones más bajas de los mundos universitarios, artísticos, empresariales y urbanos, en fin: el sexo, la dominación, los impulsos primitivos, tratado todo ello esta vez de forma descriptiva, fría, de cámara oculta; la elipsis en muchos de sus capítulos, que se emparenta

---

<sup>2</sup> No hay más que recordar la última película de Quentin Tarantino, director con el que Courtoisie ha sido comparado habitualmente: *Django desencadenado* (2013). En ella, el cineasta americano revisa el problema de la esclavitud mediante la intrahistoria, los deseos, emociones y aventuras privadas, desde varios puntos de vista y en una narración plagada de metaficcionalidad, intertextualidades y fragmentación.



estrechamente con el fuera de campo cinematográfico, y la violencia como solución a una sociedad incomunicada hacen que *Goma de mascar* sea, junto a *Santo remedio*, el ejemplo perfecto para analizar las estrategias visuales como clave de la narrativa de un escritor que, desde la posmodernidad, presenta un mundo compuesto de mundos simulados, de destellos atroces, fogonazos, visiones y cortes superpuestos de todos los prismas, donde la ficción, la historia, la emoción y los medios de comunicación se entrelazan restallantes para formar un extraño y caótico realismo, un realismo que quizá sea ya el único posible para los tiempos en que vivimos.

### GRAMÁTICA AUDIOVISUAL: TELEVISIÓN, TÉCNICA, INTERTEXTO

La violencia ficcionalizada la hemos recibido, prácticamente durante toda nuestra vida, mediatizada en términos de un *timing*, de un ritmo, de una vertiginosidad de la narración que la hace “espectacular” además de trágica. Algunos ejemplos de estas referencias audiovisuales: *Pulp Fiction* de Tarantino, aunque puede citarse un director mucho más solemne como Abel Ferrara (Montoya, 2007: 912).

Así de explícito se muestra Courtoisie ante la pregunta de Montoya sobre sus influencias cinematográficas. Pero existe otra, a priori tanto o más importante que el propio cine: la televisión. Como se analizará más adelante, los discursos televisivos sirven al escritor para diversificar los planos narrativos y hacer avanzar la acción argumental; pero es quizá relevante en mayor medida el resultado global que la amalgama de contenidos televisivos produce en sus novelas, muy en consonancia con la idea de construcción ficcional que los noticiarios en particular y las cadenas de televisión en general realizan a partir de conflictos o sucesos reales: «Mientras la CNN relata una guerra, una cadena mexicana de noticias, Televisa, relata la misma guerra, pero con otros elementos. El relato de Televisa es entonces otra guerra. Es otro relato, otro constructo» (2007: 911). Los informativos entreverados en la narración que aparecen intermitentemente en *Santo remedio* cumplen, además de un papel en el relato fragmentado y los puntos de vista, otra realidad, una historia paralela que se superpone y mezcla con la narrada en primera persona por el protagonista: es la visión exterior de la novela, la imagen que una realidad alucinada devuelve de una historia narrada a golpe de imágenes.

Este elemento de la «técnica caleidoscópica» (Montoya, 2007b: 892) se yergue, despegándose casi de su función narrativa, como personaje global, espectral, que observa y a la vez hace proseguir la historia, la novela, mientras esta se va desarrollando.

Rafael Courtoisie aboga por la especificidad de la literatura: toma prestados recursos y los traslada a un sistema semiótico diferente: «El narrador contemporáneo latinoamericano está profundamente imbuido de la cultura audiovisual y de masas, pero la vierte mediante la tecnología de la escritura, crea en otro sistema semiótico» (Montoya, 2007: 913). De esta forma, el autor deja claro que la apropiación es evidente e innegable, pero también que se trata de una reescritura, una transposición o transformación de los mecanismos semióticos, en la línea de los recientes estudios en el campo de la teoría de la adaptación cinematográfica<sup>3</sup>.

Técnicas narrativas que tienen su origen, como se ha visto, en la televisión, en el cine y en el videoclip -que, a su vez, ha influido en la creación fílmica notablemente en los últimos tiempos, junto con la publicidad-, pero que se utilizan en otro sistema. La narración fragmentada, el uso de planos a distintos niveles de detallismo y el manejo del fuera de campo se revelan como tres de los elementos principales que Courtoisie incluye en *Santo remedio* y *Goma de mascar*, además de las intertextualidades cinematográficas, muy presentes en toda su obra ya que «las referencias al mundo de lo cinematográfico y lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de personajes como Robert Altman durante el copamiento (refiriéndose a la novela *Caras extrañas*), para rodar la segunda parte de *The Birds* de Hitchcock» (2007: 893).

#### SANTO REMEDIO Y GOMA DE MASCAR: ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS

En *Santo remedio* seguimos las acciones de Pablo Green, un adolescente en rebeldía contra la realidad que recorre los paisajes urbanos contemporáneos y perpetra una serie de crímenes y actos violentos contra el espacio y contra

---

<sup>3</sup> El término 'adaptación', en el campo de estudio de las relaciones entre literatura y cine o literatura y otras artes (es decir, en los estudios interartísticos), se halla frecuentemente desplazado por otros de más rigor y mayor precisión teórica como 'reescritura', transformación' o 'transposición'. Ver Pérez Bowie (2010).



las personas. Se trata de una obra fundamentalmente coral y multiperspectivista, aunque Courtoisie centre su narración en la psicología del personaje principal y haga discurrir su ojo literario desde el *yo* que protagoniza la acción. La historia se encuentra estructurada en capítulos fragmentados que siguen una linealidad temporal pero que tratan de compartimentar la realidad en pequeñas píldoras que, unidas, crean un sentido global a toda la historia. Vemos en esta estructura cómo el autor uruguayo «fractaliza» la novela, en consonancia con lo apuntado por Noguero (2005).

En este sentido, cabe destacar la intencionalidad descriptiva de algunos de los capítulos, cuya misión se ajusta manifiestamente a la que tendría en cine un plano detalle, aunque en este caso literario no conlleve necesariamente una detención en el relato, ya que de ningún modo «se detiene en un objeto o espectáculo sin que esa estación corresponda a una parada contemplativa del propio héroe» (Genette, 1989: 156):

86

Puse el dinosaurio con cara de presidente sobre la cómoda, frente al espejo, en el dormitorio de mamá (Courtoisie, 2006: 70)

En el ámbito de la descripción por planos, es necesario detenerse en otra imagen recurrente que presenta *Santo remedio*: la de una mosca revoloteando alrededor del pie del cadáver de la madre del protagonista como indicativo de la presencia de la muerte y la putrefacción y, al mismo tiempo, del avance de la historia (el cuerpo se encuentra cada vez más podrido y descompuesto):

38

Una mosca se posa en el talón izquierdo del cuerpo de mi madre. Me levanto. Voy hacia el dormitorio. Espanto la mosca.

Comienza a oscurecer.

La mosca vuelve a posarse en el mismo lugar, como si no tuviera miedo (Courtoisie, 2006: 32).

Este tipo de fragmentos descriptivos, que no se corresponden con la descripción clásica en literatura ya que «no van acompañadas de una detención



temporal» (Becerra Suárez, 2003: 51), tampoco pertenecen a la función clásica del plano descriptivo en el cine, que seguiría las características del «sintagma descriptivo» de Christian Metz y cuyo cometido es la situación de la acción o la pura descripción del espacio a partir de una breve detención temporal del relato (1974: 127-128). Como se ha señalado, ni Courtoisie detiene la acción para describir, ni el cine del que bebe, que lo ha influido narrativamente, lo hace: los planos detalle de un temprano Michael Haneke en *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994) -el perpetrador de los asesinatos jugando al pinpon durante varios minutos tras el tiroteo, con la cámara haciendo especial énfasis en la pala-, o las flores del algodón manchándose de color rojo de la sangre de un disparo sobre el negrero a caballo en *Django desencadenado*, o el mismo tipo de plano detalle en *Stoker* (2013), primer filme norteamericano de Park Chan-Wook, cuando las hierbas se tornan coloradas tras el degollamiento de un policía, o el recurrente montaje por colores y espacios minimizados que impone la narrativa de la serie británica producida por la BBC *Peaky Blinders* (2013), son muestras cinematográficas muy claras del tipo de descripción que traza Courtoisie en su literatura y que se encuentra arraigadísima en el cine contemporáneo.

Pero nótese que en todas estas estrategias narrativas tiene una enorme importancia lo que no se ve: el fuera de campo cinematográfico: el silencio literario. Como apunta Jaques Aumont (1997: 30):

El encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reserva ficticia de la que el filme extraerá, cuando sea necesario, los efectos necesarios para su reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su medida temporal, y no sólo de forma figurada: los efectos del fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desconocimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente.

«Lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser presente»: el cadáver de la madre de Pablo Green, pasado, futuro, mostrado en la mosca que revolotea su podredumbre en consonancia con las flores de algodón enrojecidas -pasado inmediato- por el tiro, por el cuerpo estallante. Rafael Courtoisie encuadra, del mismo modo que encuadra un cineasta, dejando en la descripción una imagen que revele no sólo su propia condición, sino otras medidas



temporales, o potenciales, o pasadas situaciones a través de lo que no muestra, de lo que la circunda y la define.

La línea que separa el uso del fuera de campo y la elipsis es, en ocasiones, muy delgada. Siguiendo la definición que de elipsis da Gutiérrez San Miguel, nos encontramos ante un procedimiento mediante el cual «el narrador elimina los aspectos, espacios o tramas que no aportan nada y elige los sustancialmente importantes» (2006: 126). La elipsis es una figura que elimina lo innecesario, obviándolo mediante procedimientos narrativos formales -en cine, un fundido a negro, el paso de una secuencia a otra por corte, etc.; en literatura, el cambio de párrafo, de capítulo, etc.; y en ambos casos la utilización de indicaciones temporales, tales como los rótulos en las películas o un *Dos meses más tarde...*, por ejemplo, en cualquier novela-. Sin embargo, el fuera de campo puede aplicarse de forma que sirva a los mismos objetivos que una elipsis, esto es, el paso del tiempo, pero añadiendo ciertas connotaciones que confieren un significado extra a la historia. Veamos, para ilustrar esta idea, la técnica que Courtoisie utiliza en *Goma de mascar*:

159

El verdadero Kerrigan ve desnudarse a la rubia.

La rubia no es la rubia. Es un rubio. Su miembro mide más de veinte pulgadas.

– Turn back! – ordena el escultural tranny al estupefacto Kerrigan.

– ¡¡No!! – grita Kerrigan, pero ya es tarde.

La rubia travesti penetra con entusiasmo a Mister Kerrigan.

– Ahhhhh.

El alto ejecutivo de American Patriot, atravesado, se resigna. Acaba por relajarse y gozar.

160

...



161

...

(Courtoisie, 2008: 141-142).

El autor uruguayo aprovecha para desplazar el encuadre en los momentos más tensos de su narración, añadiendo uno o varios capítulos numerados y escritos tan solo con puntos suspensivos. ¿Constituye esto una elipsis? No en sentido estricto. El narrador no está obviando u omitiendo una información innecesaria para la historia: está narrando, mediante el silencio, lo *inenarrable*. Cuando las palabras sobran, Courtoisie proyecta la literatura destruyéndola para dejar paso a la imagen, que no se crea más que en la mente del lector, para mostrar el *envés* de la palabra, esas *visiones* de las que se compone su obra. En sus propias palabras:

Uno puede llegar a sentir el estremecimiento de un estallido o de una caricia a través de un objeto abstracto que propone un código mediante un artefacto como el libro, sin necesidad de ser conectado, sin pilas. El discurso aparentemente lineal del libro provoca una representación en nuestra cabeza. Un libro es una terminal de realidad virtual (Montoya, 2007: 913).

En este sentido, grandes obras cinematográficas o televisivas han utilizado las elipsis de una forma análoga. Tres casos pueden citarse, entre muchos otros: uno español, uno estadounidense y otro austríaco: el primero, en la película *El sur* (1983) de Víctor Erice, la niña protagonista se aleja de su casa en bicicleta por un sendero rodeado de árboles en primavera y, después de perderse en el horizonte, vuelve, ya casi adulta, esta vez en un ambiente que ha cambiado y que se ha vuelto otoñal, igual que ella, que ha crecido y madurado en fuera de campo; la segunda, en la reciente serie de la HBO *True Detective* (Nick Pizzolato, 2014), las hijas del detective Marty, interpretado por Woody Harrelson, se divierten en el jardín y lanzan un juguete al aire, que queda atrapado en la rama de un árbol: mientras la cámara se mantiene en el juguete, el tiempo transcurre y, cuando vuelve a bajar al jardín -sin cortes-, diez años han transcurrido y las niñas son ya adolescentes; y la última, en el filme *La cinta blanca* (2008), de Michael Haneke, un padre pega a su hijo en la habitación, cerrando la puerta, y el director mantiene el plano fijo en la puerta durante varios minutos, escuchando el espectador los alaridos del hijo ante los latigazos del cinturón. Es evidente que, trasladado a literatu-

ra de un modo admirable, con la inclusión de esos capítulos exclusivamente compuestos por puntos suspensivos, Rafael Courtoisie introduce en su novela este tipo de estrategias cinematográficas que enriquecen, extienden, potencian y hacen avanzar la narración convirtiéndola en imágenes a través del silencio, llegando a la esencia a través de la imagen, como se indicaba al comienzo de este artículo.

Y todavía más claramente la metaficción y los elementos discursivos de los *mass media* hacen aparición en las novelas. Como se ha mencionado, las intertextualidades y la metaficción son características evidentes en la poética de Rafael Courtoisie:

132

Suerte que es un sueño, como es obvio en este tipo de relatos (Courtoisie, 2006: 112).

La concepción fractal de los relatos, de los artefactos librescos, imprime su huella en capítulos como este, de *Santo remedio*. El autor nos arranca de pronto de la ficción, haciéndonos en efecto partícipes de su carácter de simulacro, de constructo artificial, de ficción al fin y al cabo. La obra es un destello más en la vida del espectador, un fragmento igual a los que componen los cuentos. Una visión de la literatura que el escritor refuerza con la inclusión del *espejo/motor narrativo* de la televisión en sus obras:

110

*Show de noticias. 9 p.m.*

*Un grupo de revoltosos tomó por asalto una heladería céntrica. Mientras las fuerzas del orden arribaban al lugar, los indeseables lograron repartir miles de cucuruchos de fresa, crema y chocolate entre el vecindario y los paseantes.*

*Se cree que...*

(Courtoisie, 2008: 94).

Extracto de *Goma de mascar* que devuelve, paralelamente, la otra visión de los acontecimientos, la imagen construida a partir de los telediarios ficticios que Courtoisie inventa sobre la historia que está narrando: ese punto reflexi-



vo sobre la sociedad que circunda a los personajes y que, quizá, sea también culpable, en mayor o menor medida, de sus actos violentos, agresivos, erráticos, grotescos. La operación estética de incluir fragmentos discursivos externos a la propia narración busca provocar la reacción del espectador, de la misma manera en que el citado director austriaco Michael Haneke persigue la veracidad y la credibilidad de sus ficciones insertando grabaciones caseras aparentemente reales -la matanza de un cerdo- en *El vídeo de Benny* (1992), que desechan el encuadre y la calidad técnica para conferirles una mayor veracidad, credibilidad e impacto, como señala Susan Sontag en su ensayo sobre fotografía *Ante el dolor de los demás* (2010). Aunque las intenciones de ambos autores sean, en superficie, disímiles -Haneke indaga más en el efecto condicionante que el individuo sufre por su exposición a los medios de comunicación, y en el caso de Courtoisie es visto como representación de la sociedad enferma que rodea al personaje-, no deja de presentar otro claro ejemplo de la apropiación de ciertos elementos visuales, en este caso televisivos, y de su utilización consciente en un sistema semiótico distinto.

### UNA CONFLUENCIA NATURAL

*Goma de mascar* y *Santo remedio* componen la visión parcelada de un mundo indescifrable mediante el poder descriptivo del plano fijo y la descripción ascética, la sugestión intencionada por el fuera de campo cinematográfico y la elipsis, el discurso de los medios de comunicación como factor determinante en el devenir de los acontecimientos o como reflejo punzante y claro de la sociedad enferma, la metaficción siempre vigente como recordatorio de que nos encontramos ante una novela, un artefacto, de que nuestra vida se compone, en último término, de visiones; y, finalmente, de que el camino más corto para alcanzar la esencia de las ideas, el punto de la emoción y el golpe al lector lo delimita la imagen.

Rafael Courtoisie, licenciado en Química, poeta, novelista, guionista, ensayista, profesor de Audiovisuales, narrador posmoderno, en fin, reflexiona: «No es la pretensión de cortar con los antepasados como programa de vanguardia, sino que me parece que muchos de mis colegas narradores latinoamericanos hemos crecido en parte en el mundo audiovisual y en el digital» (Montoya, 2007: 912).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jaques (1997), *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (2003), «Notas sobre la descripción en cine y literatura», en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, José Antonio Pérez Bowie (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, págs. 49-57.
- COURTOISIE, Rafael (1994), *Instrucciones para leer ceniza (Antología)*, Santafé de Bogota, Ulrika: Revista de Poesía.
- (2006), *Santo remedio*, Madrid, Lengua de Trapo.
  - (2008), *Goma de mascar*, Madrid, Lengua de Trapo.
- GENETTE, Gerard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006), *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- MERCADO-HARVEY, Alicia Carolina (2008), *Y Cortázar ganó por nocaut: realismo postvanguardista en la cuentística del Cono Sur*, Florida, University of South Florida.
- METZ, Christian (1974), *Film language: A semiotics of the cinema*, Nueva York, Oxford University Press.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007), «Entrevista con Rafael Courtoisie», en *Revista Iberoamericana*, LXXIII, 221, octubre-diciembre, págs. 905-917.
- (2007b), «Miradas audiovisuales en la narrativa hispanoamericana de los 90: Rafael Courtoisie», en *Estudios Románicos*, Volumen 16-17, págs. 737-745.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2004), «Fronteras Umbrías», en *Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 241-252.
- (2005), «Rafael Courtoisie, con los cinco sentidos», en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Eva Valcárcel López (ed.), A Coruña,

Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 473-481.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

SESSA, Lucio (2007), «La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie», en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº 2, págs. 60-62.

SONTAG, Susan (2010), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Debolsillo.

TARKOVSKI, Andrei (2005), *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte y la estética cinematográfica*, Madrid, Rialp.