

01068  
5  
205

*LA VIOLENCIA COMO ESTÉTICA  
DE LA MISANTROPIA.  
CUATRO ACERCAMIENTOS A  
LA OBRA DE RUBEM FONSECA*

Tesis para obtener el grado de  
maestro en letras iberoamericanas

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Agustín Romeo Tello Garrido

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM. 1993



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

INTRODUCCION. . . . .	1
I. <i>SEXUALIDAD, EROTISMO Y PORNOGRAFIA EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA.</i> . . . .	7
-Poder y sexualidad, la censura . . . . .	9
-Dos misántropos transgresores y una sola opción: la soledad . . . . .	19
-La búsqueda del placer y la negación del matrimonio . . . . .	33
-La pornografía, espacio donde el cuerpo se hace lenguaje . . . . .	46
-La inversión paródica de la sexualidad . . . . .	60
II. <i>LA VIOLENCIA EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA.</i> . . . .	65
-El bien y el mal, dos fantasmas en la ópera. . . . .	75
-La violencia inviolada por las palabras. . . . .	81
-La violencia como estética de la misantropía . . . . .	103
-Los héroes se merecen un paréntesis. . . . .	143
-Muerte y poesía, dos vías para sublimar el espíritu . . . . .	152
III. <i>DE POLICIAS Y LADRONES. EL RELATO POLICIAL EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA</i> . . . . .	187
-El objeto de la parodia. . . . .	188
-El resurgimiento del género policial . . . . .	195
-La manos sucias de Vilela . . . . .	202
-Mandrake . . . . .	240
IV. <i>LA LITERATURA COMO CRITICA DE LA LITERATURA EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA</i> . . . . .	267
CONCLUSION . . . . .	323
BIBLIOGRAFIA. . . . .	328

# Introducción

## INTRODUCCION

En el año de 1963 se publicó en Brasil el primer libro de cuentos de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*. Ese mismo año, la editorial española Seix Barral otorgaba el primer premio *Biblioteca Breve* a la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, con lo que se otorgaba también cédula oficial de nacimiento al *Boom* de la narrativa hispanoamericana. El premio no sólo significó la entrada de nuestros escritores al horizonte de los lectores europeos, también (como se ha dicho tantas veces) generó un ambiente propicio para que nuestras letras --en especial la narrativa-- conocieran una evolución generalizada y sostenida hacia la madurez, como nunca antes había ocurrido. La explosión se desbordó hasta todos los ámbitos de la vida literaria, de tal manera que los lectores y críticos se vieron contagiados por el fenómeno, al grado de que terminamos por dedicarle toda nuestra atención durante cerca de dos décadas; esto provocó que, salvo casos excepcionales (que por fortuna siempre los hay), nos olvidáramos casi por completo de lo que ocurría en otras literaturas. Si nuestros narradores pudieron mostrar durante los años sesenta que la novela era ya un género completamente asumido y cabalmente transferido a nuestra experiencia cultural, a los lectores de habla hispana nos llevó más tiempo liberarnos de la actitud provinciana que nos mantenía asombrados ante la maravilla de nuestras grandes novelas. Sólo una década después pudimos valorar los hallazgos de nuestros narradores, al permitirnos

compararlos con los que habían logrado escritores de otras latitudes. Sólo entonces tuvimos oportunidad de apreciar en su justo valor la visión hispanoamericana de lo americano que las grandes novelas del *Boom* habían difundido, cuando descubrimos, por comparación, que ese replanteamiento de nuestra identidad adquiría singularidad porque era una propuesta narrativa exclusiva. De esta manera, si nuestros narradores tuvieron su *Boom* en la década de los sesenta, los lectores no lo tuvimos sino una década después, cuando volvimos a preocuparnos por conocer lo que se estaba publicando más allá del ámbito de nuestra lengua.

Para 1977, Rubem Fonseca había publicado ya, aparte de *Os prisioneiros*, otros tres libros de cuentos: *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), y la novela *El caso Morel* (1973); además, también en 1973, había aparecido una antología que reunía cuentos de los tres primeros libros: *O homem de fevereiro ou março*. Era ya reconocido en el Brasil como uno de los más importantes renovadores de la literatura en lengua portuguesa (al lado de escritores como Dalton Trevisan, Nelson Rodrigues, Murilo Rubião, Plínio Marcos, entre otros); su obra se había hecho merecedora de varios reconocimientos, pero también de sanciones, pues en 1975 el autor tuvo que acudir a un juicio para recuperar la "libertad" de *Feliz ano novo*, que había sido retirado de la circulación por orden oficial. Menciono el año de 1977 porque fue hasta entonces que se tradujo a nuestra lengua una obra de Rubem Fonseca: *Feliz año nuevo*, publicada por la editorial Alfaguara. Entonces ocurrió con el escritor brasileño lo mismo que con otros autores que en esos

años volvieron a llenar el vacío generado, entre los lectores, indirectamente por el *Boom*: sus obras empezaron a ser leídas con especial atención, pues en ellas los lectores de lengua española podíamos encontrar nuevos planteamientos y respuestas distintas a los problemas, ya no sólo de lo americano, sino del hombre de nuestro tiempo. Podíamos advertir, también, que más allá de nuestro *Boom*, los escritores pertenecientes a otras literaturas habían experimentado un desarrollo de la misma intensidad que el de nuestros ilustres novelistas, y que habían empezado a trabajar con formas de expresión que replanteaban de manera original la función del escritor en las sociedades modernas. En el caso particular de Fonseca, el replanteamiento se inicia rompiendo con la idea chovinista de una visión latinoamericana de la cultura, pues él siempre ha dado prioridad a la revisión individual que el escritor debe hacer de los problemas que atañen al ser humano; así, por ejemplo, en uno de sus cuentos ("Intestino grueso") un personaje pregunta si existe una literatura latinoamericana, a lo que el protagonista responde: "No me hagas reír. No existe ni incluso una literatura brasileña, con semejanzas de estructura, estilo, caracterización, o lo que sea. Existen personas escribiendo en la misma lengua, en portugués, que ya es mucho y todo".

Lo que dice el personaje responde a la intención del autor de no hacer una literatura provinciana, brasileña o latinoamericana, destinada a presentar el color local o el ambiente regionalista; sino a la necesidad de recrear en sus cuentos y novelas problemas característicos de la existencia, que se han convertido en fenómenos típicos de los individuos que

habitamos en cualquier gran ciudad del mundo.

En la actualidad casi toda la obra del escritor brasileño ha sido traducida a nuestro idioma, lo que nos permite reconocerlo, no sólo como uno de los más importantes narradores de su país, sino entre los más importantes escritores contemporáneos de manera general. Sus novelas y cuentos pertenecen a una de las tradiciones más ricas de la literatura, aquélla que cuestiona con actitud crítica los problemas del hombre en las sociedades modernas. Cuestionamiento, humor irónico y actitud crítica, son algunas de las características de la prosa de Fonseca; características que en sus libros dan lugar a una de las posibilidades expresivas más admirables de las novelas de todos los tiempos: la ambigüedad. Por ello, si sus obras no son indiferentes a los problemas de los individuos, tampoco adoptan una actitud didáctica al exponerlos. Son textos que ante todo están dispuestos a parodiar los discursos reduccionistas y maniqueos que tratan de explicar los fenómenos humanos y sociales de manera progresista. Todo lo que en sus obras se menciona es susceptible de ser revisado, pues si algo caracteriza a sus personajes es la actitud de ponerlo todo en duda, no creer en verdades difundidas como absolutas; para ellos la verdad es un aspecto relativo del conocimiento. Como veremos a lo largo del trabajo, esta actitud no tiene nada de extraño en los personajes fonssequianos, pues todos ellos proponen, de distintas maneras, una revaloración de lo individual, un rescate de la intimidad y un ataque a las instituciones que aspiran a convertir al ser humano en una pieza amorfa de la gran maquinaria social.

De la misma manera que ocurre con todos los grandes escritores, la literatura de Rubem Fonseca se puede entender como el resultado de una opción y no de un hallazgo producido por el azar. En su caso, la opción se expresa de manera coherente a lo largo de todas sus obras, y se traduce en una necesidad de enfrentar al individuo con las instituciones, enfrentamiento que siempre se resuelve como un rescate de la identidad individual. Sus héroes se caracterizan por poseer una visión crítica de la vida social, lo que da como resultado la reivindicación de la soledad o, inclusive, la misantropía, pues carecen de inocencia y convierten las diversas manifestaciones de la vida institucionalizada en el blanco de sus ataques. Suelen ser, además, seres que poseen una sensibilidad aguda, independientemente del rol social que desempeñen (escritores, abogados, halterofilistas, prostitutas, ladrones, amas de casa, industriales, cineastas, etcétera), que optan por la marginalidad, o se asumen en ella, y al hacerlo cuestionan el orden social. De esta manera, si su opción es la soledad, tienen que soportar el ataque de las instituciones que pretenden controlarlos, sancionarlos o condenarlos al silencio y la inactividad. De ello resulta un enfrentamiento siempre violento, pues estos personajes no se resignan a perder su identidad, no admiten que se destierren de ellos las posibilidades de encontrar placeres intensos que los mantengan en el mundo de lo elementalmente humano. Así, frente al matrimonio y su moral sexófoba, prefieren el erotismo; frente a la lealtad a las instituciones, optan por la soledad; frente a la moral del orden y el progreso, reivindican la subversión; frente a la solemnidad,

articulan el discurso de la parodia.

Estos signos caracterizan a los personajes de la obra de Fonseca, todos ellos acaban por descubrir, tarde o temprano, que su actitud es interpretada como violentadora del orden, y antes que pretender enderezar el rumbo, antes de intentar volver al seno de la vida ordenada, hacen de la agresividad un discurso intenso y coherente que les permite afirmarse a sí mismos, aunque para ello tengan que negar a los otros, pues la violencia les abre la puerta al mundo de los placeres que el evangelio del trabajo que profesan las sociedades modernas había intentado cancelar, negar y desterrar del panorama de la existencia humana. De esta manera es que los héroes de Fonseca harán de la violencia una estética de la misantropía.

Este carácter antisocial lo expresan de dos maneras: optando por la soledad, con el consecuente repudio a la vida social, o bien, ejerciendo formas de relación que en las sociedades modernas se identifican como perversas, censurables o patológicas: reivindican el placer y lo colocan por encima del mundo de las obligaciones; encuentran en el erotismo y la violencia las únicas vías para relacionarse de manera profunda con los otros. Todo ello sitúa las obras de Fonseca junto a las de otros escritores escandalosos, pornógrafos, críticos de su sociedad [1], que optan por cultivar las flores del mal y la perversión en el solar nublado de su creación.

---

1 A esa genealogía de escritores que hacen del cinismo, la parodia y la subversión un brutal y ambiguo ejercicio crítico de las instituciones de la sociedad burguesa, pertenecen escritores como Charles Bukowski, William Burroughs, Henry Miller, Pierre Klossowski, y aun podríamos remontarnos a Baudelaire y El Marqués de Sade, por nombrar sólo algunos.

I

Sexualidad, erotismo y pornografía  
en la obra de Rubem Fonseca

## SEXUALIDAD, EROTISMO Y PORNOGRAFIA EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA

El casamiento institucionaliza la ideología burguesa de la seguridad, corrompiendo la vida emocional de las personas. No conozco un matrimonio feliz, ni uno siquiera. Conozco a los hipócritas constructores de la fachada-que-queda-bien, infelices que de noche se acuestan juntos como viejos compañeros de una miserable hospedería, e ignoran o desdeñan los tormentos que afligen al otro. Estos matrimonios tienen un solo objetivo: comprar cosas, ser respetables, eficientes, influyentes, todas las formas secretas u ostensibles de la corrupción. Toda esposa es una mujer frustrada.

Rubem Fonseca  
*El caso Morel*

Toda teoría del conocimiento está fundada en el lenguaje, pues éste es el sistema más completo, complejo y refinado que poseemos para conceptualizar el mundo y los fenómenos sociales; sólo que el lenguaje supera con mucho el papel de herramienta y puede llegar a convertirse en estrategia ideológica para la conducción y determinación del conocimiento, puede inclusive llegar a controlar la posición de una teoría frente a otras al proporcionar, además de la exposición de la misma, un rango de valores, de juicios de verdad que buscan la anulación las otras argumentaciones. La literatura también es una forma de conocimiento y acaso sea aquélla en que se muestra de manera más

clara la voluntad por reflexionar *sobre y con* el lenguaje: yo diría que la literatura es una teoría del lenguaje que pretende ser teoría del conocimiento. En la obra de Rubem Fonseca ambas preocupaciones son importantes, los suyos no son textos en los que el trabajo retórico subordine o nulifique la importancia de las ideas expuestas, ni lo contrario.

El tema de la sexualidad está tratado con tanta intensidad y claridad en cuanto a la posición ideológica de Fonseca, que se convierte en uno de los más importantes de su obra. No hay novela o libro de cuentos en los que no aparezcan planteamientos, situaciones y personajes que colaboran a crear un sistema de pensamiento coherente en cuanto a la sexualidad se refiere. Pero hay que empezar por notar que esta coherencia interna de la obra es incoherente con los principios éticos, filosóficos o jurídicos de las sociedades occidentales, lo que coloca a Fonseca, si consideráramos como adecuados y sanos tales principios, en el papel de subversivo. Según Foucault, el solo hecho de dedicar más tiempo del acostumbrado a la expresión de ideas sobre el sexo, marca a quien así lo hace como peligroso, pues el tema de la sexualidad es uno de los más controlados y temidos en nuestras sociedades:

Las regiones en las que la malla [de prohibiciones] está más apretada, en las que se multiplican los compartimientos negros, son las regiones de la sexualidad y de la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente y neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. [1]

---

1 Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 12

## PODER Y SEXUALIDAD, LA CENSURA

La alegación de que algunas palabras son tan deletéreas hasta el punto de no poder ser escritas, es usada en todas las tentativas de impedir la libertad de expresión.

Rubem Fonseca  
"Intestino grueso"

Una sociedad que pretendiera vivir apegándose de manera estricta a un código de conducta, seguramente acabaría siendo devorada por sus propias prohibiciones. Esto lo saben en cada sociedad los grupos que controlan a distintos niveles el discurso del poder, por ello es que existe siempre un margen de permisividad, de transgresión, espacios de tolerancia que terminan por convertirse en parte de la norma. Todos, de manera implícita o explícita, conocemos esos márgenes y el precio que se debe pagar si los rebasamos (la pena, el castigo, la penitencia); conocemos también en qué circunstancias el castigo a la transgresión puede verse disminuido (asesinato en defensa propia, robar al que es ladrón, etcétera). Pero, nuestras sociedades siguen funcionando en base a tabúes, zonas de mayor prohibición como es el caso de la sexualidad, a la que se ha intentado confinar al dormitorio, al baño o al confesionario. ¿Qué revela esta actitud?, que nuestras sociedades, en las que predominan códigos morales de ascendencia cristiano-burguesa, en un afán por consolidar, y más aún por perpetuar aquéllas instituciones (la familia, por ejemplo) y códigos de conducta (la fidelidad, el amor a los hijos, la veneración a los padres) que tienen que ver con la sexualidad, la ha sitiado y le ha echado encima un aura de pecado ante la que

todos pretenden guardar una prudente distancia; no es bien visto aludir a ciertos órganos, a determinadas funciones físicas en una conversación cotidiana, en una reunión familiar, en una Academia o en una obra literaria, sin que nos asalte el temor de que la censura puede hacerse presente en cualquier momento.

La obra de Rubem Fonseca no sólo trata a la sexualidad como un tema privilegiado, con lo cual podría ganarse el juicio negativo del sentido común, sino que además todo lo que en sus novelas y cuentos tiene que ver con este tema, forma parte importante del esfuerzo que desarrolla a lo largo de su obra por transgredir y violentar el orden establecido, con lo que corre el riesgo de ser interpretado y clasificado como autor subversivo o pornográfico. Evidentemente estos juicios no son arbitrarios, surgen de la necesidad de los lectores de protegerse a sí mismos al ver turbada la calma de sus conciencias; obras como las de Fonseca los agreden, pues dan pie a que se entrevea la posibilidad de observar en los personajes aspectos oscuros de la personalidad de cada quien, aquéllos que nos hemos esforzado por reprimir en aras de una supuesta vida "sana"; para René Girard:

El observador *no quiere* descender en la verdad del deseo, hasta el punto en que esta verdad le concerniría a él tanto como al sujeto de las observaciones. Al encerrar las consecuencias deplorables del deseo metafísico en un objeto que sólo exclusivamente desearía el masoquista, convertimos al desdichado en un ser aparte, un monstruo cuyos sentimientos no tienen nada que ver con los de las personas "normales"; es decir, con nuestros propios sentimientos. [2]

El lector que presume de salud mental no permitirá que su

---

2 René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, p. 166

conciencia se vea alterada por la presencia del mal o del deseo, y el rechazo se incrementa si la obra es, como ocurre en el caso de Fonseca, no sólo la exposición de una anécdota que se puede olvidar al día siguiente, sino que en momentos se convierte en una reflexión teórica que intenta demostrar lo decadente, ruín y miserable que rodea a muchas relaciones afectivas típicas e institucionalizadas en nuestra cultura. Las obras de este tipo suelen ser llamadas a cuentas por la censura, pero, ¿a qué obedece la necesidad de censurar?, ¿cuál es su origen? Volvamos a Foucault, quien dice que en muchas circunstancias (sobre todo aquéllas en que se tratan los temas "peligrosos") el diálogo adquiere el disfraz de la confesión:

El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión [...] el que escucha no será sólo el dueño del perdón, el juez que condena o absuelve, será el dueño de la verdad. Su función es hermenéutica. [3]

El escenario de la confesión desde hace mucho dejó de corresponder exclusivamente al confesionario, y la confesión se convirtió en un mecanismo de interpretación y valoración llevado a cabo, a distintos niveles, por cualquiera, pues en la sociedad no solamente emiten juicios los más sabios, los más rectos o los más sanos; al contrario, pareciera que en el caso de la sexualidad son las mentes más turbias las que suponen distinguir la presencia del mal en cualquier parte. A nadie sorprende oír hablar de un censor que lleve una vida pública ejemplar y que en su vida privada se entregue a desenfrenos que él mismo condenaría durante el día, y no sorprende a nadie porque todos compartimos

---

3 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, 1, p. 52

el código dialéctico de la prohibición y la permisividad, elemental en su estructura, pero complejo en sus significados profundos. Este carácter ambiguo Bertrand Russell lo expresaba en los siguientes términos:

El escritor que trata un tema sexual se pone siempre en peligro de que los partidarios de guardar silencio sobre tales cuestiones lo acusen de padecer una obsesión ilícita por el asunto [...] Los que estimulan a la persecución de prostitutas, los que sostienen una legislación dirigida aparentemente contra la trata de blancas y, en realidad, contra las relaciones extramaritales voluntarias y decentes; los que denuncian a las mujeres por llevar falda corta y pintarse los labios, y los que espían las playas esperando descubrir un traje de baño indecoroso, no son nunca sospechosos de padecer una obsesión sexual. [4]

Y no son sospechosos porque comparten la moral propuesta por la cultura oficial, más aún, los censores se convierten en la conciencia del poder (no son el poder, pero sí un de las manifestaciones coactivas más evidentes de éste).

El protagonista del cuento "Intestino grueso" opina: "Los filósofos dicen que lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas en sí, sino sus opiniones y fantasías respecto de ellas, pues el hombre vive en un universo simbólico" [*Feliz año nuevo*, p. 192]. La cultura genera símbolos que como tales son susceptibles de ser interpretados, y el sexo es en este sentido un corpus conceptual rico en cuanto a la generación de símbolos y, sobre todo, objeto de multitud de interpretaciones; sólo que, como hemos visto, casi todas represivas pues, según Foucault:

Es posible que Occidente no haya sido capaz de inventar placeres nuevos, y sin duda no descubrió

vicios inéditos. Pero definió nuevas reglas para el juego de los poderes y los placeres: allí se dibujó el rostro fijo de las perversiones. [5]

En este juego entre los poderes y los placeres, aquéllos propusieron una moral que consagraba el trabajo y el orden, y todos los aspectos lúdicos de la cultura fueron objeto de control. Se señalaron lugares y tiempos determinados para el placer, para el juego. Bajtin advierte, por ejemplo, que en la Edad Media el Carnaval era ese tiempo en que el orden se abolía y se pretendía inclusive invertirlo; pero esto era sólo una concesión del estado feudal, era la válvula de respiración que permitía conservar el orden; con el paso de los siglos aun estas formas de desorden ordenado por el poder hubieron de restringirse al grado de ser eliminadas casi por completo, pues el poder se fue convirtiendo en un órgano cada vez más represivo cuanto más se fue privilegiando la moral del trabajo. Octavio Paz alude al problema así: "El principio del placer es subversivo. El orden dominante, cualquiera que sea, es represivo: el orden de la dominación" [6].

En la historia de Occidente son dos los fenómenos culturales que han ejercido una mayor reglamentación, restricción y censura sobre el sexo: la doctrina cristiana y la sociedad burguesa. Ambos sistemas han interpretado el lenguaje de la sexualidad y lo han convertido, sobre todo el primero, en objeto de una preocupación moral. ¿Es el sexo una cuestión moral en sí mismo?, ¿lo son sus distintas modalidades? La interpretación de lo bueno

---

5 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, 1, p. 69  
6 Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 27

y lo malo depende de la cultura que exprese juicios de valor particulares (juicios que no pueden ser semejantes en Oriente que en la cultura clásica griega o en la Europa medieval, por citar tres culturas diferenciadas temporal y espacialmente); la particularización relativiza los juicios. Según Michel Foucault, el cristianismo asoció el acto sexual "con el mal, el pecado, la caída, la muerte; mientras que la antigüedad lo había dotado de significaciones positivas" [7]. La misma idea es manejada por Fonseca en boca de uno de sus personajes en el cuento "Pierrot de la caverna": El protagonista --un escritor-- hace una visita forzada a su ex-mujer, pues tiene que recoger unos libros; al llegar encuentra a un hombre con el cual ella está a punto de salir. El acompañante de la ex-mujer es el típico personaje al que Fonseca utiliza como blanco de sus críticas: viste a la última moda, tiene "uñas y maneras pulidas" y hace preguntas que supone adecuadas para cada situación. En este caso le pregunta si está escribiendo algo, a lo que el protagonista responde, enfadado, que escribe un libro sobre la paidofilia, con la evidente intención de que el otro muestre su ignorancia; entonces se hace necesaria una explicación que aligere la hostilidad de la situación: comenta la mujer que "se trataba de atracción erótica hacia los niños, que era una palabra compuesta griega y que, originalmente, no tenía connotaciones perversas" [El cobrador, p. 14]

Todo lo anterior coincide con lo que comentaba antes: el cristianismo no sólo vino a censurar, sino que creó un gran número de perversiones al interpretar como tales los signos de la

---

7 Michel Foucault, *ob. cit.*, vol. 2, p. 16

vida sexual. Bataille dice que el erotismo se convirtió para la iglesia en "la razón mayor de hacer estragos. Quemó a las brujas y dejó vivir a las prostitutas. Pero afirmó la degradación de la prostitución, sirviéndose de ella para subyugar el carácter del pecado" [8].

La burguesía, por su parte, una vez que desplazó a la monarquía procuró crear formas culturales nuevas, tratando de adquirir una posición histórica propia, intentando legitimarse como sistema social; para Julia Varela el fenómeno se explica de la siguiente manera:

Será sin embargo con el acceso de la burguesía al poder cuando los procesos de civilización alcancen nuevas cotas, se intensifiquen los sentimientos de pudor, de intimidad y de decencia [...] La ocultación, la censura, alcanzará a fines del siglo XVIII a los actos y a las palabras de forma mucho más estricta que en periodos anteriores. [9]

Todas las reglas de urbanidad que fue creando la burguesía durante los siglos XVIII y XIX condujeron en muchos casos a la represión de los placeres inherentes a la sexualidad, lo que produjo que el sexo no sólo se viera amenazado por la imagen del pecado, sino que se le relegó a la esfera de lo secreto; no es extraño que esto acabara por producir sentimientos negativos, de vergüenza o displacer. Como ocurre en todo sistema opresivo, esto terminó por provocar el surgimiento de una cultura no oficial de la sexualidad, clandestina, que ante la inminente presencia de la censura, de la persecución y la prohibición, puso énfasis en los

---

8 Georges Bataille, *El erotismo*, p. 191

9 Julia Varela, "De las reglas de urbanidad a la ritualización y domesticación de las pulsiones", en *Filosofía y sexualidad*, p. 80

aspectos más secretos del sexo y los expresó no sólo en forma abierta, sino exagerados; a sabiendas de que su ámbito era la clandestinidad, intentó hacer públicos los secretos que se habían confinado a la cama o el excusado.

Uno de los puertos a los que acabó arribando la sociedad burguesa fue el del consumo, por lo cual no resulta extraño reconocer que los distintos aspectos de la sexualidad que alguna vez fueron censurados, empiecen a ser reconsiderados y nuevamente tipificados al servicio del consumo. Otro de los personajes de Fonseca, un editor de libros obscenos, representante de esta moral decadente de la burguesía, le pide al protagonista que haga las ilustraciones para una novela que lleva por título *Venus R.S.*, y le dice:

Paul --dijo Magalhaes, dramáticamente--, te doy la libertad de hacer lo que quieras. El mundo sólo piensa en sexo, todo es sexo; los regímenes de adelgazamiento, la cirugía plástica, los cosméticos, la moda, la cultura, la religión, la política, el poder, la ciencia, el arte, la comunicación, todo está al servicio del sexo. [*El caso Morel*, p. 70]

De esta manera se expresa otra paradoja en el juego de la permisividad y la exclusión: la cultura oficial permite la existencia de formas culturales que se desarrollan al margen de las normas; pero las controla reconociendo en ellas signos negativos, genera discursos, lenguajes previsores ante lo prohibido: obscenidad, pornografía, vicio, enfermedad mental, perversiones, etc. Sin embargo todos podemos reconocer que los signos de lo prohibido están en todas partes: anuncios de ropa interior, fotografías provocativas en los diarios, concursos de

belleza, además de los sofisticados signos subliminales de la mercadotecnia. Obviamente ninguna persona a quien le interese preciarse de su ejemplar salud mental se atrevería a confesar, por ejemplo, que prefiere los anuncios comerciales sugerentemente eróticos a las series televisivas que repiten los reaccionarios y conservadores esquemas sociales de la familia siempre unida, la fidelidad, la ausencia de inquietudes sexuales. La frase "esquemas reaccionarios y conservadores", por más que lo parezca, no la utilizo con sentido peyorativo (al menos no solamente), me refiero con ella al pacto que nuestra sociedad profesa con algunas instituciones sociales cuyo origen se remonta a los primeros siglos del cristianismo, en particular --en el tema que estoy tratando-- a la familia, concebida como micro organización social. Con el cristianismo, la familia se convirtió en el ámbito único de la sexualidad lícita y se le delegó la responsabilidad de perpetuar la especie, lo que redundó en una limitación de la actividad sexual. Todo uso de los placeres que no tuviera relación con la finalidad genésica de la sexualidad se convirtió en objeto de condena, y más aún, se convenció a las personas de que el placer de la relación matrimonial no debía buscarse en el sexo, pues éste conducía al pecado, a la perdición. A reglamentaciones del tipo "no fornicarás", sólo podía transgredírselas si el matrimonio pagaba a largo plazo la más mínima presencia del placer que hubiera logrado asomar por encima del manto oscuro de la represión; el precio lo constituían el mito del dolor del alumbramiento, de la obligación a educar cristianamente a los hijos, del deber de mantenerlos con un pan producto del sudor de la frente, etcétera.

Para la sociedad burguesa estos principios constrictivos, este sistema de obligaciones convenía para la formación de una moral del trabajo, pues esta concepción de la sexualidad y del placer subversivo aseguraba la subordinación del individuo a la ley de la especie, que desde el siglo XVIII empezó a ser entendida como ley de la producción. En un ensayo titulado "Génesis del pesimismo genital", Fernando Savater dice:

La objeción más evidente ante esta teoría, que reduce todo el deseo sexual a inconsciente --ique no involuntario!-- afán genésico, es la existencia de usos no procreativos del sexo. [10]

Occidente ha aceptado el sexo con esa doble finalidad, la genésica y la puramente placentera, pero, en un esfuerzo por consolidar las instituciones sociales, se privilegia como sana a la primera y se condena todo intento del placer por prescindir de la finalidad institucionalizada de las relaciones sexuales. Esto crea una moral que gira en torno al eje de las apariencias, pues todo hombre sabe que "no tener relaciones más que con su esposa es para el marido la mejor manera de ejercer su poder sobre ella" [11]. Pero no se le condena si visita a prostitutas o viola el mandamiento de la fidelidad, siempre y cuando dedique sus "mejores esfuerzos" (sus fines de semana, fiestas de cumpleaños, días de campo, aniversarios de boda) a su familia, y no se le condena porque su vida interior le interesa a muy pocos, es ajena y no pertinente en el mundo del trabajo o de la relación con las instituciones.

10 Fernando Savater, "Génesis del pesimismo genital", en *Filosofía y sexualidad*, p. 22

11 Michel Foucault, *ob. cit.*, vol. 2, p. 140

## DOS MISANTROPOS TRANSGRESORES Y UN SOLA OPCION: LA SOLEDAD

¿Para quién armo yo todo este fingimiento de seriedad y de hondura? ¿Para mis contemporáneos? Los desprecio a todos..

Rubem Fonseca  
"Pierrot de la Caverna"

En la obra de Fonseca no son pocos los personajes que se niegan a (o están incapacitados para) cumplir roles sociales establecidos, que pretenden escapar de las obligaciones impuestas por la sociedad. No quieren, por ejemplo, someterse al juego de la perpetuación de la especie; en la novela *El gran arte* el protagonista comenta: "Ada quería casarse y tener hijos, pero yo no quería dejar nada en este mundo. Quien debía tener hijos era Elizabeth [una gata] y yo se lo impedí. El mundo necesita más gatos que gente", y en el cuento "Pierrot de la caverna", cuando el protagonista se entera de que la niña de doce años de quien se ha enamorado está embarazada, dice:

Sofía me preguntó, si tenemos un hijo, ¿qué nombre le vamos a poner? Pero no vas a tener un hijo, le respondí. No lo sé. ¡Claro que no! No lo sé. Mal rayo me parta. Llevaba dos meses sin la regla [...] Nunca he tenido un hijo y no quiero ese tipo de esclavitud.

En ambos casos Fonseca presenta a sus personajes como hombres incapaces de desarrollar una vida sexual apegada a las normas sociales, ninguno de ellos (como ocurre con la mayoría de sus personajes) desarrolla su sexualidad como consecuencia de una vida marital estable, sino que privilegian la búsqueda del placer, han elegido quedar en el lado perverso porque sólo las perversiones les permiten sustraerse de las exigencias de las

normas sociales; para ellos, coincidir con la norma es hacerse cómplices de una moral de la hipocresía, y no podrían hacerlo porque el sistema de valores éticos de la sociedad burguesa es el objetivo de sus ataques, en el caso de Mandrake; o bien, la causa de su situación marginal, en Pierrot. Comentaré con más detalle el caso de estos dos personajes pues son aquellos en los que Fonseca logra mostrar de manera más clara el enfrentamiento entre los transgresores y la cultura oficial, además de sugerir de manera implícita las consecuencias de este enfrentamiento.

Mandrake es protagonista de dos cuentos y una Novela de Fonseca; su trabajo de abogado-detective, "acostumbrado al ejercicio de la hermenéutica", como él mismo dice, le da una posición definida ante la sociedad: no es el típico representante del orden, sino un hombre que se encarga de defender de la justicia a presuntos criminales. Esa costumbre en el uso de la hermenéutica le permite no sólo interpretar textos en el sentido literal del término (como ocurre en *El gran arte*), además le proporciona una gran habilidad para interpretar ese otro gran texto que es la sociedad, lo que lo coloca en una situación de crítico de las relaciones sociales. Sus críticas nacen de una ética individual bastante elemental (aunque a pesar de elemental, ceñida a una estructura coherente en todo sentido) que yo explicaría así: el trabajo implica un compromiso personal; el trabajo es arduo y peligroso, pero alentador porque siempre ofrece la posibilidad de relacionarse con nuevas mujeres; las mujeres acaban convirtiéndose en el motivo por el que se involucra completamente aun en los casos más inconvenientes; por

lo tanto, en la relación trabajo-individuo este último tiene prioridad. El respeto a sus principios individuales funciona como negación a la lealtad con los otros, pero al mismo tiempo, refuerza la lealtad con estos principios y redundante en una crítica explícita o tácita a las costumbres y reglas sociales. Como se puede notar en el esquema anterior, son dos los aspectos fundamentales de su vida: el sentido crítico de la sociedad y su relación con las mujeres. El plural es obligado pues el personaje se describe a sí mismo como poseedor de una ginecomanía insaciable. En el cuento "Mandrake" dice:

Tengo un alma de sultán de las Mil y una noches. De niño me enamoraba y me pasaba las noches llorando de amor. Por lo menos una vez al mes. Ya de adolescente, empecé a dedicar mi vida a trincarme mujeres. La hijas de mis amigos, las mujeres de mis amigos, las conocidas, las desconocidas, lo que fuera, sólo a mi madre la dejé aparte.

La promiscuidad es inherente al personaje y esto mismo provoca que las mujeres siempre lo abandonen, pues generalmente rechazan la presencia de otra mujer que pueda compartir con ellas la mente y la entrepierna del personaje; todas reclaman fidelidad y el reclamo solamente viene a apresurar el rompimiento de la relación, pues Mandrake no está dispuesto a conceder ante un esquema ético-amoroso cuyos mejores representantes resultan ser mujeres frustradas, hombres desleales, parejas que funcionan a partir de chantajes mutuos. Es claro que bajo tales circunstancias comunes a la mayoría de las parejas no se le pueda permitir a un individuo que venga a alterar el orden, por más que sus acciones y declaraciones se respalden en argumentos que fuera de contexto podrían ser inclusive loables. Por ejemplo, en

"Mandrake" el personaje mantiene una relación estable con Berta, pero al transcurrir la historia conoce a la hija de su cliente, Eva, de quien se enamora. Sus principios le dictan que no puede ocultar esta situación a Berta pues, como he dicho, la lealtad a ellos es fundamental para él, aunque esto acabe convirtiéndose en deslealtad hacia Berta cuando ella se entera e interpreta a su manera la confesión de Mandrake:

Estoy enamorado, Bebé. Y además, estoy enamorado de otra mujer.

¿Cómo? ¿Conque ahora me vienes con una de Le Bonheur? Es una película mediocre, le dije.

Berta tiró las piezas por el suelo. Era una mujer impulsiva.

¿Quién es la mujer? Aborté. Tuve un aborto tuyo, tengo derecho a saberlo.

Es la hija de un cliente.

¿Cuántos años tiene? ¿Como yo? ¿O es que ya estás bajando? ¿Dieciseis? ¿Doce?

Tu edad.

Los signos de la interpretación de Berta son más que sugerentes: el acto de arrojar el tablero de ajedrez, como primer argumento agresivo de su respuesta; en segundo lugar, el interrogatorio imperativo fundado en un evidente chantaje: "Tuve un aborto tuyo", y digo chantaje porque en la frase no importa tanto el aborto en sí mismo, como el que se trate de un aborto que le "pertenece" a él, lo que denota la intención de hacerlo responsable de una relación que ha ido más allá de los límites que la moral permite. Para ella el acto ha significado un sacrificio por el cual pretende obligar a Mandrake a corresponder de la misma manera. Para él, los argumentos de Berta resultan decepcionantes, lo que queda implicado en el laconismo de la respuesta última: "Tu edad". Naturalmente, Berta acaba por

abandonarlo y ante esa situación Mandrake no puede hacer nada, pues no comparte el código de valores de ella, su interpretación de la situación es otra y se desprende de su incisiva y propia visión de las normas del amor manejado en nuestras sociedades. En la novela *El gran arte*, Mandrake mismo explica cuál es el origen de esta actitud:

Así como al frustrar las expectativas de los demás, me convertí primero en un buen estudiante y más tarde en un buen abogado, también sorprendí a todos al convertirme en un voraz fornicador de mujeres. ¿Cómo pudo ocurrirle tal cosa al niño que escuchaba arrebatado las inspiradas palabras del profesor Lepinski, contra el pecado de la libido? El cura pregonaba la castidad, el ascetismo con todas sus opresivas abstinencias. "Sería bueno que un hombre no tocase jamás a ninguna mujer", citaba Lepinski a San Pablo en la epístola a los Corintios. El matrimonio era aceptado por ser (siempre según San Pablo) "una forma de que cada uno evitase la lujuria". "Pero incluso en el matrimonio, la relación sexual es pecaminosa" (San Agustín, ¿quién lo diría?). La mujer lleva al hombre al pecado, explicaba Lepinski. ¿no había sido así desde Eva, la tentadora, agresiva y sensual raíz de todo mal? "Toda mujer debería avergonzarse al reflexionar sobre el hecho de que es una mujer" [...] La concupiscencia había destruido Sodoma, Gomorra, Egipto, Grecia, Roma y los Estados Unidos. Pero a pesar de que el mundo pretendiese impedir que esto ocurriera, las personas cambiaban, y no cambiaban más porque etaban reprimidas, los que cambiaban eran amedrentados con la acusación de desleales, incoherentes, traidores, yo lo sabía y no iba a permitir que otros me dijesen lo que debía ser o hacer. [p. 67]

La declaración del personaje justifica la extensión de la cita. Como se puede notar, los organismos sociales que critica son los mismos a que me he venido refiriendo a lo largo del capítulo: la iglesia y la sociedad burguesa, que han interpretado de manera constrictiva la sexualidad, interpretación que en su caso se convirtió en reglamentación en la medida en que ambos

sistemas se convirtieron a su vez en organismos de poder.

Mandrake resulta un personaje subversivo del orden moral pues actúa fuera y en contra de las normas sociales, pero más peligroso es el hecho de ser un transgresor que adopta esta actitud luego de una reflexión profunda y no espontáneamente, lo cual lo hace, por incontrolable, peligroso, pues tiende a desenmascarar con sus acciones y discursos las hipocresías que rodean y sostienen a las relaciones sentimentales convencionales. Ante este peligro, el poder, que se ha filtrado hasta cada uno de los individuos que pretenden desarrollar un papel *ad hoc* en la sociedad (como es el caso de Berta), responde condenando al enemigo. Fernando Alvarez Uria dice que ya desde el siglo XVII, para este tipo de personajes la cultura oficial había creado un discurso preventivo, que los excluía del mundo de los justos y razonables:

El concepto de libertino en esos tiempos afectaba tanto a las palabras como a las obras. Vidal Peña señala acertadamente en una nota a la edición de las *Meditaciones* (Descartes) que *libertinos* no son sólo, en el siglo XVII, hombres dados a la gula y a la lujuria, sino al vicio de la libertad de pensamiento; con ambas acepciones se usaba la palabra, indicando agresivamente que una cosa conlleva la otra. [12]

Es claro que la sociedad no puede pasar por alto los hechos y dichos de los libertinos, no solamente en el siglo XVII, ni aun en nuestros días. Si en "Mandrake" Berta prefiere abandonar al protagonista no es por el aborto que, como ya dije antes, es el primer argumento que utiliza, de manera más gestual que racional, sino porque ha violado dos reglamentaciones fundamentales: la

12 Fernando Alvarez Uria, "Razón y pasión. El inconsciente sexual del racionalismo moderno", en *Filosofía y sexualidad*, p. 102

fidelidad y el mutismo obligado en toda violación a aquella; Berta, con su moral "liberal" le permite algunos excesos, siempre y cuando los consagre sólo a ella. La pena al que traiciona es el abandono, la soledad. Lo mismo le ocurre a Mandrake en *El gran arte*: a lo largo de la novela se relaciona con tres mujeres: Ada (su novia), Lilibeth y una adolescente, Bebel; hacia el final las tres mujeres se reúnen y lo enjuician, teniendo como preocupación fundamental buscar una solución a la infidelidad de Mandrake:

El veredicto fue que yo era insensible, enajenado, incomprendible (en dos sentidos, incapaz de comprender y ser comprendido) y que me darían un ultimátum: tendría que elegir entre una de ellas o no tendría a ninguna. [p. 319]

Con estas mujeres se repite la misma situación que con Berta: las tres violan alguna regla ética, por ejemplo, Bebel es una adolescente que ha abandonado la casa de sus padres, Lilibeth descubre después de casarse que su esposo es homosexual, pero no se divorcia de él porque le interesa mantener su posición social. Frente a estas decisiones podría suponerse que han roto con la imagen tradicional de la mujer, y, sin embargo, a fin de cuentas aspiran a ser poseedoras de un hombre que a su vez solamente las posea a ellas. Bajo esta perspectiva Mandrake vuelve a quedar a merced de la soledad: Lilibeth decide volver al hogar de su esposo y competir en la posesión de amantes con él; Ada cambia el amor de Mandrake por el del mejor amigo y socio de éste. Extrañamente, pocas páginas antes de que termine la novela, Bebel llega a tocar a su puerta, a pesar del juicio previo de las tres, aunque más que extraño, el hecho sugiere un aspecto en el que

Fonseca insiste repetidamente: sólo la ingenuidad y cierto aliento de pureza típicos de la infancia o la adolescencia son capaces de provocar y expresar confianza en relaciones que la mayoría de las personas adultas cuestionarían o bien condenarían.

En el cuento "Pierrot de la caverna" la violación de las interdicciones acerca de la sexualidad está planteada desde un punto de vista distinto, pues el escritor protagonista es un ser cuya marginalidad tiene su origen en las desastrosas relaciones emocionales por las que ha atravesado. De su pasado sólo conocemos dos aspectos: algunas alusiones a su padre, a quien él mismo reconoce como enigmático, y recuerdos de su infancia que siempre aparecen relacionados con una misma idea, la soledad:

Quando era niño me gustaba fingir que iba a dormir para poder quedarme pensando sin que nadie me interrumpiera [...] yo pasaba, y aún paso, la noche, o gran parte de ella, despierto, pensando [*El Cobrador*, p. 12]

Con el paso del tiempo la soledad se convierte en uno de los signos más claros para el análisis del personaje y de su relación con los otros. Sabemos que es divorciado, que pretende escribir algunas novelas --entre ellas, una sobre la pädofilia--, que constantemente contesta el teléfono y nadie le responde, que mantiene relaciones amorosas con varias mujeres, que vive solo (generalmente encerrado en su departamento). Como he dicho, a lo largo del cuento el lector va descubriendo que la soledad es un refugio para el personaje y obedece tanto a causas internas como externas; externas pues le resulta excesivamente agotador tratar con personas vanas en situaciones intrascendentes, sólo que no

puede escapar a estas relaciones, que al parecer son las únicas que la sociedad puede ofrecerle y además está consciente de que esto lo distingue de los otros; en este sentido, ya las primeras líneas del cuento son reveladoras:

Hay personas que no se entregan a la pasión, personas cuya apatía las lleva a vivir una vida de rutina en la que vegetan como "abacaxis en un invernadero de piñas tropicales", como decía mi padre. En cuanto a mí, lo que me mantiene vivo es el riesgo inminente de pasión y sus coadyuvantes: amor, gozo, odio, misericordia. Llevo colgado del cuello el micrófono de una grabadora. Sólo quiero hablar, y lo que diga jamás pasará al papel. [p. 11]

El inicio del cuento no es sólo el comienzo de la descripción que de sí mismo hará el personaje, además abre paso a una dimensión más profunda en cuanto a la narración se refiere, pues al escuchar a lo largo de todo el cuento lo que el personaje "confiesa" a la grabadora, la verosimilitud adquiere un nivel máximo, ya que todo lo que él argumenta se puede considerar como cierto, ya que se sabe a sí mismo --y lo sabemos-- solo, grabando; no tiene entonces necesidad de mentir --de mentirse-- y esto los lectores pueden asumirlo desde el principio, pues el mecanismo gracias al cual la narración discurre --la grabación-- nos convierte en testigos indiscretos de episodios que no deberíamos conocer. De las causas internas que lo han llevado a optar por la soledad la primera es su visión crítica de la sociedad, y en particular de las mujeres y de las relaciones que con ellas entabla. Por ejemplo, la madre de Sofia va a verlo a su departamento con la excusa de que quiere que le firme algunos libros, él escribe las dedicatorias diciéndole que tiene prisa, y

ella responde:

Trataré de ser lo más rápida posible, dijo Eunice con una sonrisa cómplice. Los burgueses epicúreos llenos de tedio fingen estar en un mundo bueno y poético en el que todos se acuestan con todos. [p. 20]

En principio esta declaración podría contradecir lo que he dicho del personaje, pues él también procura acostarse con todas las mujeres que sea posible, sólo que el primer aspecto que lo distingue es que su carácter no le permite tener sentimientos de culpa, como él mismo afirma, y la ausencia de este rasgo en su carácter es uno de los elementos que a los ojos de los otros lo hace ver como poco civilizado:

Me daba pena, pero también me fastidiaba el dramón de alcoba que armaba siempre, las pocas veces que estuvimos juntos, tal vez porque yo no suelo sufrir esos instantáneos y fugaces sentimientos de culpa. Ir a la cama con Eunice, como con todas las demás, había sido algo parecido a un viaje a una ciudad desconocida: al principio uno observa, mira alerta, pendiente de todo, pero al cabo de algún tiempo cruzamos la calle sin ver ya nada, y si vemos, no sentimos, como un cartero haciendo entrega de la correspondencia. [p. 22]

En esta cita se encuentra uno de los aspectos que provocan la "anormalidad" de muchos personajes de Fonseca: son demasiado razonadores y generalmente subordinan a la razón los sentimientos, lo que los coloca en una situación privilegiada pero peligrosa ante la sociedad, pues generalmente los sentimientos (buenos o malos, de dicha o desdicha, de placer o culpa) son utilizados como el mejor antídoto contra la razón absoluta que puede poner en evidencia las serias fracturas de las reglamentaciones morales. Al protagonista de "Pierrot de la caverna" este sentido crítico de las reacciones y expresiones

humanas en torno a las relaciones afectivas, y en particular sexuales, es lo que lo lleva a la auto-marginación. El retrato más completo que ofrece de su persona lo hace cuando se pregunta por los posibles destinatarios de su obra:

Ahora me pregunto: ¿Para quién armo yo todo este fingimiento de seriedad y de hondura? ¿Para mis contemporáneos? Los desprecio a todos. La última vez que hablé personalmente con mis editores fue hace ya tres años. Me comunico con ellos por carta. Mis únicos contactos personales frecuentes son con las mujeres con quienes mantengo relaciones amorosas. Pero tampoco armo para ellas mi red de mentiras, hipérbolos y subterfugios. No es su admiración lo que deseo. Deseo, compulsivamente, a todas las que cruzan ante mí, y racionalizo este impulso: Una porque es bonita, otra simpática, otra porque es poetisa, la otra es buena y decente, la otra es la madre de la chiquilla a quien amo, etcétera. [p. 23]

La cantidad de mujeres obedece al ansia compulsiva del personaje por llenar la soledad que le rodea, pero ésta sólo acaba por agudizarse en cuanto llega a la conclusión de que ninguna relación lo salva del vacío, sino que le muestra de manera cada vez más clara que en el mundo se vive con el mismo "fingimiento de seriedad y de hondura" que él reconoce en sus obras; llega así a la conclusión de que ninguna de estas mujeres puede proporcionarle una auténtica satisfacción afectiva. Finalmente acaba por descubrir el amor en una niña de doce años, y la narración de su relación con ella es el núcleo temático más intenso del relato, pero a la vez es quizá el más agresivo y el que con mayores dificultades puede pasar la prueba de la aceptación pública. La paidofilia se aborda en el cuento a niveles distintos: primero el protagonista le comenta al amante de su ex-esposa que piensa escribir una novela con este tema;

después nos enteramos de que a su analista le cuenta anécdotas de paidófilos famosos (reales, entre comillas, o de la tradición literaria); finalmente aparece Sofía, una niña de doce años de la que se enamora. Esta relación, que a primera vista puede parecer anormal, se ve justificada en el relato dadas las características de las personas adultas que lo rodean, personas cuyos rasgos sobresalientes son el egoísmo, el cinismo, alcoholismo, banalidad, corrupción, etc.; mientras que Sofía, con su pureza (salvaje y primitiva, como la reconoce el protagonista) se convierte en la tabla de salvación. El contraste entre Sofía y los demás personajes se da mediante las descripciones que hace de ellos. Por ejemplo, de la niña dice: "La piel de Sofía tiene el albor del lirio, un lirio profundamente blanco, capas de blanco superpuestas, un abismo de blancura en el fondo" [p. 18]; mientras que a Eunice la describe de la siguiente manera: "Me encontré con la madre de Sofía en el ascensor. Una mujer flaca, de esas que cenan un yogur y se pesan dos veces al día en una balanza de baño" [p. 19]. La oposición entre las mujeres adultas y Sofía no solamente queda sugerida mediante este tipo de descripciones, a veces es inclusive explícita:

Me enamoré de Sofía como nunca lo había estado en mi vida de impetuosos amores. Era una persona muy pura; cuando iba al baño me pedía que me quedaré con ella hablando, pues así aliviaría su estreñimiento, cosa que de hecho hizo ya todos los días. Nunca pensé que iba a encontrar hermosa a una mujer sentada en el retrete, pero eso era exactamente lo que ocurría. María Augusta y Regina nunca permitirían que yo las viera en esa situación". [p. 25]

Con todo lo anterior queda delineado el protagonista, un

personaje al que la sociedad no le ha dado alternativas y las que él encuentra se consideran negativas de antemano; es un personaje que se ve inmerso en el fatalismo de una vida que no ofrece mayores opciones que las establecidas, aquéllas que se han consagrado como costumbres. Visto de manera llana puede parecer paradójico el que un personaje caracterizado como razonador encuentre la relación más intensa con una niña en la que asocia la pureza con el salvajismo:

Me gustaba mirar y pasar el dedo levemente por todos los escondrijos de su cuerpo, y ella hacía lo mismo conmigo. Me untaba de miel la cara, y luego se untaba la suya, y nos íbamos a la cama y cada uno lamía la piel del rostro del otro. ¿Adónde había ido a buscar toda esa sabiduría salvaje? Amaba a Sofía, amaba a Sofía. ¡Amo a Sofía!, gritaba desde la ventana, y en la playa, cuando la pasión era tan fuerte que resultaba insoportable. Era muy feliz. (p. 26)

Pero es una paradoja sólo aparente, pues las conclusiones a que lo conduce su razón lo vuelven contra las formas de pensamiento tradicionales y lo lleva a la incomunicación, lo aíslan; de ahí la frase "de la caverna" que aparece en el título. El nombre *Pierrot* se deriva del curso que toman los acontecimientos cuando el protagonista se entera de que Sofía está embarazada y decide que se le practique un aborto; entonces tiene que abandonar su guarida, la caverna, y ceñirse a las reglas del juego que la sociedad impone y de las que ha querido ponerse a salvo: el médico lo trata como a un idiota, lo mismo que Regina, a quien le pide prestado el dinero para pagar el aborto. Su salida al mundo lo hace ver como un hombre torpe, un payaso que tiene que pagar a un precio demasiado alto el rechazo que ha ejercido contra las normas. Hacia el final del cuento,

luego de volver de la clínica donde le han hecho el aborto a Sofia, dice el narrador: "Suena el teléfono repetidamente. Nada ha cambiado, nada va a cambiar. Mal rayo me parta" [p. 25]. En estas líneas el patetismo se agiganta pues la vida del protagonista al parecer no tiene posibilidad de redención.

Con este cuento Rubem Fonseca no se propone cuestionar a la sociedad solamente, sino, y principalmente, a los códigos ideológicos que nos hemos echado auestas para interpretar las diferencias, simplemente, como anormalidades patológicas. Un personaje como el "Pierrot de la caverna" no tendría que ser pensado como anormal sino como distinto. ¿Es ontológicamente anormal la soledad? ¿Lo es la paidofilia? El desafío lo deja abierto Fonseca en este caso, y es responsabilidad de los lectores enfrentarlo o no; su finalidad no es hacer propaganda en favor de la paidofilia (pues, como se ha visto, la relación con Sofia tiene un final desastroso), sino mostrar sin maquillaje, sin máscara algunos de los turbios mecanismos que la civilidad ha creado como palancas de apoyo del mundo de lo aparentemente sano y respetable.

## LA BUSQUEDA DEL PLACER Y LA NEGACION DEL MATRIMONIO

En su mano izquierda, en el anular, había un aro de diamantes. Tendría unos treinta años y debía llevar cinco de casada, que es cuando las mujeres empiezan a darse cuenta de que el matrimonio es algo opresivo, morboso incluso, inicuo y agotador; aparte de las carencias sexuales que tienen que sufrir, pues los maridos ya se han cansado de ellas.

Rubem Fonseca  
*Bufo & Spallanzani*

Con el comentario sobre estos dos personajes he tratado de mostrar de qué manera Rubem Fonseca interpreta algunas de las relaciones emocionales. Todo ello se desprende de que él mismo es, como estos personajes, un hombre que observa con minuciosidad las costumbres y normas sociales, de tal manera que sus obras proponen, no un orden nuevo, sino la búsqueda urgente de él, pues el sistema social actual (no me refiero a sistemas particulares, políticos, filosóficos, religiosos, etc.; sino a la compleja red de relaciones de todo tipo que los hombres han establecido en Occidente) no garantiza de ninguna manera que exista coherencia entre las reglas y los hechos. En todos los niveles las costumbres muestran el gran abismo que se ha creado entre las reglas y el mundo de los placeres en particular.

En un intento por rastrear los orígenes de esta situación, Fonseca, por boca de uno de sus personajes --Paul Morel-- dice en la novela *El caso Morel*:

La mayoría de los hombres de nuestra clase social --le dije a Gigi-- inician su vida sexual con putas o criadas, chicas importadas del norte o traídas de las favelas. Sabes, Laura, ayer mi marido pescó a Eduzinho en la cama de la criada: una frase dicha con gracia y

alivio por las madres, el chico aprende a ser hombre y no es necesario darle más dinero. El chico crece con la idea de que el acto sexual es una experiencia indigna y subterránea, y que las mujeres que se someten no pueden ser nunca dignas de respeto; se les culpará de todo lo malo que ocurre en la casa del patriarca y se les considerará débiles mentales porque sólo así, por la falta de respeto del hombre a la mujer podrá subsistir el matrimonio. [p. 111]

Esta cita y los comentarios anteriores sobre Mandrake y Pierrot sugieren de manera clara la paradoja que indiqué páginas atrás. Para Fonseca el enfrentamiento entre la moral normativa de la palabra y la permisividad viciada de los hechos sólo produce rupturas que llevan a las parejas a la infelicidad, si no es que a la hostilidad, y a los individuos a la soledad. No es de extrañar entonces que en la obra de Rubem Fonseca el discurso amoroso se presente como una exposición de desdichas, frustraciones y engaños; tampoco lo es que toda la obra se convierta, en este sentido, en una negación de los símbolos de la relación amorosa reglamentados en Occidente; el matrimonio, la fidelidad, el apego a los roles sociales establecidos, etcétera.

El primero de estos aspectos, el matrimonio, es siempre presentado como una relación desgastante; conforme transcurre el tiempo los afectos (hablar de amor sería un exceso) disminuyen y la necesidad de cumplir con las normas se reafirma, al grado de que las normas convierten el matrimonio en una relación ceremoniosa y grotesca de la que los participantes pretenden huir. Por ejemplo, en el cuento "Día de los enamorados" (*Feliz año nuevo*) se lee:

J.J. Santos, el banquero de Minas, el mismo sábado, discutía con su esposa si iban o no a la boda de uno de sus socios.

No voy, dijo la mujer de J.J. Santos, vete tú. Ella prefería quedarse viendo televisión y comiendo galletas. Casados hace diez años, estaban en aquel punto en que uno se conforma y muere aprisionado o manda a la mujer lejos y queda libre. [p. 84]

Lo que en este caso expresa el narrador del cuento es uno de los fenómenos más comunes en las relaciones amorosas, pues no son pocas las parejas que pasan por esto; pareciera que la prohibición y el deseo se incrementaran de manera inversa, a mayor prohibición corresponde mayor deseo. Sin embargo, una vez logrado el ayuntamiento, el hastío se hace presente; y si la cópula se consigue sólo después del matrimonio, el deseo empieza a disminuir a medida que la prohibición ha quedado abolida y se hacen presentes las obligaciones de una relación reglamentada jurídica y moralmente. Denis de Rougemont comenta el fenómeno de la siguiente manera:

La pasión y el matrimonio son por esencia incompatibles. Sus orígenes y sus finalidades se excluyen [...] O el aburrimiento o la pasión; tal es el dilema que introduce en nuestras vidas la idea moderna de la felicidad. Lo cual lleva, a pesar de todo, a la ruina del matrimonio en tanto que institución social. [13]

Es claro que lo que hasta aquí he argumentado no indica que el hombre sea incapaz por esencia de poder desarrollar una relación amorosa y sexual duradera. Lo que prohíbe en nuestras sociedades que ese tipo de relaciones abunden, es el enfrentamiento con un mundo de reglamentaciones y exigencias que dejan un margen demasiado estrecho para el posible disfrute de la vida íntima, y ante las exigencias de la sociedad lo primero que

---

13 Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, pp. 279 y 283

se sacrifica es la vida íntima misma, anulando con ello toda posibilidad del ser humano de sublimar su existencia mediante el amor. En el cuento "Relación de Carlos" (*El collar del perro*) el protagonista dice:

El sujeto trabaja como un animal mientras la mujer pasa el día con la manicurista, el peinador, con la modista, en el médico, en casa de las amigas jugando cartas, en los desfiles de modas, o simplemente en la cama durmiendo como una perezosa retardada, y en la hora de la separación viene un juez cretino (como todos los jueces) y decide que la mitad de todo aquello que el sujeto ganó pertenece a aquella parásita. A esto se llama justicia. [p. 79 --la traducción es mía]

En una lectura aislada del texto se podría suponer que Rubem Fonseca profesara una misoginia recalcitrante, pues pareciera que al término de la relación la villana fuera la mujer, y que el hombre "trabajador y productivo" fuera el único que resultara victimado; pero no es así, de ninguna manera es meritorio el rol social del hombre al tratarse de una obligación que la sociedad le impone y no de una actitud desarrollada voluntariamente. En otro cuento del mismo libro --"El grabador"-- Fonseca presenta el reverso de la situación:

Al final nos casamos. Cometí el gran error de mi vida, Ahora lo sé. Ya no tengo dudas en cuanto a eso, él nunca tuvo amor por mí, ningún tipo de amor. A no ser algún deseo físico que en poco tiempo se hizo rutina. Soy una criada para él, una mujer que se hace cargo de sus cosas y con quien va a la cama cuando le viene en gana. Es una cosa horrible ir a la cama con él, sentir su peso encima de mí. Me siento una perra, un ser despreciable e infeliz. Hubo una época en que no me incomodaba que él hiciera aquello conmigo, que me tuviera en la cama. Yo no sentía placer, pero no me incomodaba y hasta quería, a pesar de toda la brutalidad que él ponía en el acto. Yo quería porque, a pesar de detestarlo y de saber que él no tenía por mí ni una pizca de amor o cariño, o comprensión o respeto, yo quería porque aquello era bueno para mi amor propio,

me daba algún servicio como mujer. Era todo muy sórdido, lo reconozco, pero yo quería que él lo hiciera y fingía que me gustaba. A veces era bueno para mi insomnio. [p. 40 --la traducción es mía].

Rubem Fonseca es bastante explícito en el planteamiento y análisis de la sexualidad en el matrimonio, su mirada profundiza hasta las zonas más oscuras de las costumbres y saca a la luz todas las lacras, los vicios privados provocados por la sujeción de los individuos a las interdicciones formuladas por la sociedad burguesa con el fin de controlar el juego de los placeres.

El discurso de la sexualidad no está expresado como confirmador de la moral oficial, no es nunca cómplice de ella, sino que prefiere poner en evidencia esa especie de decencia burguesa aliada a convencionalismos hipócritas que subordinan la pasión a los manuales de urbanidad. Desde esta perspectiva es lógico pensar que el matrimonio, tal y como ha sido concebido en Occidente, se convierta en uno de los objetivos de crítica más comunes en la obra de Fonseca, y no sólo eso, pues en sus textos además de negar y desmitificar al matrimonio y, en consecuencia, la idea de familia, propone formas periféricas de sexualidad que los personajes prefieren como alternativas, así sea marginales: la prostitución, la infidelidad o la masturbación.

En el primer caso se trata de mujeres que abandonan a sus maridos por diversas causas (indiferencia, hostilidad, maltrato), como ocurre con la protagonista del cuento "Entrevista" (*Feliz año nuevo*), o bien de hombres que buscan una relación diferente, más intensa que la mediocre que les ofrecen sus esposas; esto último puede interpretarse como un aviso de infidelidad, pero el aviso no es suficiente pues muchos personajes --de ambos sexos--

pretenden escapar de la rutina en que se ha convertido su matrimonio. Por ejemplo, la novela *Bufo & Spallanzani* se inicia con un largo pasaje que el protagonista narrador cuenta a la muchacha que está acostada con él, en este largo monólogo le describe cómo fue que conoció a Delfina Delamare:

En su mano izquierda, en el anular, había un aro de diamantes. Tendría unos treinta años y debía llevar cinco de casada, que es cuando las mujeres empiezan a darse cuenta de que el matrimonio es algo opresivo, morboso incluso, inicuo y agotador; aparte de las carencias sexuales que tienen que sufrir, pues los maridos ya se han cansado de ellas. Una mujer de éstas es presa fácil, se ha acabado el sueño romántico, quedan la desilusión, el tedio, la perturbación moral, la vulnerabilidad. Entonces aparece un libertino como yo y seduce a la pobre mujer. [p. 9]

La figura del libertino como tipo literario la analizaré más adelante, por lo pronto debe observarse que en la búsqueda de la forma periférica de sexualidad, Fonseca hace más énfasis en la decepción que produce el matrimonio que en la presencia del libertino. En la misma novela, Gustavo Flavio --el protagonista-- insiste en esta causa como primera de la infidelidad:

El marido era un hombre adinerado y con prestigio social. Su matrimonio, como he dicho, había llegado a aquel punto en que la rutina había llevado al tedio y el tedio a la apatía y la apatía a la ansiedad, y luego a la incomprensión, a la aversión y todo lo demás. [p. 9]

El último comentario al respecto lo hace páginas adelante: "Yo representaba para Delfina una fantasía que brotó del hastío de su matrimonio al cabo de seis años". La insistencia en la idea no obedece de ninguna manera a pobreza imaginativa por parte del autor (pues las obras de Fonseca adquieren su intensidad en gran

medida debido a la riqueza creativa que despliega en cada una de ellas), sino que es una consecuencia del interés que tiene en mostrar de la forma más clara que sea posible el problema.

Los personajes que viven una relación de infidelidad causada por el hastío de la vida familiar pertenecen a todos los estratos sociales y desempeñan las más diversas profesiones (empleados, banqueros, dirigentes del hampa, amas de casa, etc.); esto se debe a que la obra de Fonseca no tiene como blanco sólo a los ricos, o a la clase media, sino a toda la sociedad. Los signos de la sexualidad en la obra de Fonseca ponen en evidencia el vacío de los individuos que en arranques desesperados pretenden entregarse al placer, el problema es que la mayoría de ellos viven atrapados en el mundo de las reglamentaciones, por lo cual la búsqueda de placeres les acarrea sentimientos de culpa que los enfrentan de manera más violenta a las carencias emocionales de su existencia anodina. Esto no es extraño, ya que los sentimientos de culpa nacen porque somos conscientes del juicio que pueden ejercer los otros, por ello es que cuanto más íntimos son los juegos de los placeres tiende a desaparecer la culpa.

Líneas arriba mencioné la masturbación como otra de las alternativas a los placeres frustrados de la relación marital. En las obras de Fonseca los personajes que acuden a proporcionarse placer mediante la masturbación, más que perversos o proyectos de pacientes para el psicoanalista, son mostrados como seres que buscan placeres que sustituyan a los no encontrados en la relación de pareja. Mencionaré sólo dos ejemplos al respecto; el primero lo encontramos en el cuento "El grabador", el personaje

femenino al que ya aludí páginas atrás al referirme a este cuento, dice que su esposo solía llevar, cuando llegaba borracho, libros obscenos para que ella los leyera en voz alta en la cama, a lo que ella se rehusaba:

Pero leía escondida cuando él salía al trabajo, en la bañera, donde me masturbaba y ése era todo el placer sexual que la vida me daba: después de la primera vez sentí vergüenza, pero sólo después de la primera vez. Me acostumbré a hacer aquello y era bueno, era mejor que tener un hombre sobre mí apestando a alcohol, gruñendo como un puerco y que después de saciado se volteaba para un lado, sin limpiarse, sin decir una palabra, sin un gesto de entendimiento. [*El collar del perro*, p. 41 --la traducción es mía]

El otro ejemplo pertenece a la novela *El gran arte*, también en este caso se trata de una mujer que compara la masturbación con el matrimonio y reconoce, sin el dramatismo y sentimiento de víctima del personaje anterior, que puestos a escoger prefiere no coger, mejor la masturbación; el pasaje se lo cuenta Bebel a Mandrake:

Mis padres me mandaron a Suiza para estudiar en una *finishing school*. Allí había una chica que se encerraba en el cuarto de baño con libros pornográficos, para masturbarse. Aquello me causó mucha impresión. El otro día tropecé con esa chica ya casada. Le pregunté, qué tal la vida del matrimonio, y me respondió, la masturbación en los cuartos de baño suizos era mejor. [p. 83]

La actitud ante la sexualidad como rechazo a las normas de la sociedad cristiano-burguesa en general, y al matrimonio en particular, Rubem Fonseca la resuelve proponiendo como alternativas estos caminos sustitutos que resultan de la búsqueda del placer. En todos los casos el encuentro de este placer se da en situaciones que de una u otra forma pueden resultar agresivas,

pues el mundo de la ficción que propone Fonseca y la realidad se encuentran estrechamente unidos, y el nudo está situado en el ambiguo espacio de la prohibición y la permisividad; por ello, no es extraño que los lectores puedan sentirse acosados por una obra que no cesa de escarbar en las pequeñas o grandes perversiones que todos realizamos o quisiéramos realizar y que reprimimos en aras de una buena imagen, la que deseamos ofrecer a los otros al tiempo que a nosotros mismos.

La obra de Rubem Fonseca no resulta agresiva sólo por los aspectos hasta ahora mencionados, sino porque el rango de valores éticos que maneja no está presentado con la simplicidad de un sistema que pretenda distribuir el mundo de manera maniquea entre el bien y el mal, pensados como valores absolutos. En los textos de Fonseca los límites entre estas dos orillas del código moral se confunden constantemente, y no es extraño que la confusión dé como resultado un esquema invertido que abarca personajes, situaciones, anécdotas, usos lingüísticos, etc.; de tal manera que la seducción que ejerce la obra proviene comunmente de aquellos elementos que en la cultura oficial serían representados como negativos. Esto provoca que los lectores puedan sentir la obra como una ofensa personal, ya que, como sabemos, el escritor tiene la posibilidad de crear un orden paralelo en el que sus personajes y las acciones de éstos obedecen a otro tipo de planteamientos ideológicos que no tienen por qué coincidir con los que la realidad ofrece como modelos. En este sentido es que Fonseca inicia la confusión de los límites mencionados arriba, pues en sus novelas y cuentos los "villanos" generalmente son los

personajes representantes del orden social, o bien aquéllos que lo violan, pero que dedican sus mayores esfuerzos a reivindicar la moral oficial en un intento de purgar las culpas que su conciencia les impone. Por su parte, los héroes de las obras de Fonseca son individuos que constantemente están transgrediendo el orden moral de manera voluntaria; en ellos centra el autor su atención, son los únicos presentados como coherentes, los que prefieren el placer a la perpetuación de la especie, los que generalmente no pueden controlar sus pasiones, libertinos que no intentan redimir a nada ni a nadie, sino observar detenidamente y minar las resquebrajadas columnas que sostienen el orden social. Si el héroe es un personaje masculino generalmente se le puede reconocer como un descendiente cínico de don Juan, y tan seductor (como personaje literario) como él: piénsese en Mandrake, Paul Morel, Gustavo Flavio, Pierrot, el cobrador, Thales Lima Prado, el protagonista anónimo de *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*, por nombrar sólo algunos. Ninguno de ellos está casado con la virtud, todos poseen defectos --en ocasiones graves-- y son susceptibles de equivocarse. Pero su actitud ante la sociedad y ante las reglamentaciones que ésta impone es lo que los hace atractivos. Todos ellos son ginecómanos, buscan la pureza en lugares comúnmente censurados (niñas, prostitutas, mujeres casadas, adolescentes virginales, adolescentes reventadas --en ambos sentidos--, etc.); su hedonismo los lleva a adorar el cuerpo, sus funciones, sensaciones, placeres y dolores. En resumen, en todos ellos la pura actividad sexual deviene erotismo, y las maneras de expresar el contacto carnal ya la ha explicado Bataille en los siguientes términos:

Había que partir ciertamente de la idea de reproducción de la cual el erotismo es común a los animales sexuados y a los hombres, pero aparentemente sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, y lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños. [14]

La búsqueda del placer en los personajes de Fonseca les provoca un sentimiento de indiferencia o, inclusive, de rechazo a las reglamentaciones sociales tales como el matrimonio o el tener hijos; es bastante sugerente en este sentido el que los personajes masculinos se nieguen al matrimonio, lo nieguen y declaren que no quieren tener hijos. En el caso de los personajes femeninos, en principio se puede hablar de dos grupos: las esposas, que generalmente hacen infelices a sus maridos, porque ellas mismas viven una existencia de frustraciones, o bien las que son divorciadas (la mayoría de las veces ex-esposas de los protagonistas); todas ellas son presentadas por Fonseca como personajes que tienen cerradas las puertas a la felicidad, pero que tratan de mantenerse dentro de los límites impuestos por el poder de las reglas morales; las presenta también como seres resentidos que al descubrir que el matrimonio no es nada parecido a lo que esperaban, se esfuerzan consciente o inconscientemente por provocar la infelicidad de aquéllos que viven con ellas, En el otro grupo de personajes femeninos se encuentran todas aquellas mujeres que en las obras ocupan lugares protagónicos, son las que le dan prioridad al placer sobre las formas reguladas de sexualidad: mujeres que engañan a sus maridos pretendiendo

14 Georges Bataille, *El erotismo*, p. 23

obtener de esta manera una relación más excitante, tanto por el riesgo que implica la violación de las reglas, como por el hecho de que sus maridos las han querido convertir en las compañeras a las que se puede acudir sin riesgos de ningún tipo cuando les venga en gana. Otras, la mayoría de ellas, son mujeres jóvenes (a veces inclusive adolescentes o niñas) que se entregan a la pasión como finalidad primera, y en ocasiones única, de su existencia; no les interesa el matrimonio, pero sí suelen exigir fidelidad del amante. Esto se debe a que, aún en nuestros días, la mujer es más vulnerable que el hombre pues sus roles sociales son más controlados y reprimidos por los sistemas morales, por lo que aun cuando logren liberarse del papel tradicional y puedan inclusive salvar la nefasta dependencia que las subordina al hombre, procuran mantener algunas de las ataduras tradicionales, como la fidelidad; de ella se espera que garantice la autenticidad de los sentimientos, cuando que muchas veces ocurre lo contrario; sin embargo, prefieren la hipocresía en la expresión de los afectos, pues la moral cristiana les ha enseñado que sólo hay dos opciones: la familia o la prostitución; así lo explica Fernando Savater al comentar a Weininger:

Existen dos tipos de mujeres: la madre y la prostituta. Para la primera el sexo tiene un fin genésico, pero para la segunda el coito es su propia finalidad, y anegarse en su espasmo cuantas veces mejor. [15]

Esta idea al parecer no es nueva, en su *Historia de la sexualidad* Foucault alude a ella en un contexto anterior

---

15 Fernando Savater, *ob. cit.*, p. 25

inclusive al cristianismo:

Al final del alegato *Contra Neera*, atribuido a Demóstenes, el autor formula una especie de aforismo que se hizo célebre: "las cortesanas existen para el placer; las concubinas, para los cuidados cotidianos; las esposas, para tener una descendencia legítima y una fiel guardiana del hogar. [16]

La mayoría de estos personajes femeninos rechazan la finalidad puramente placentera por ilegítima, pero tampoco se encuentran a gusto e la posición de esposas destinadas a tener hijos y ser fieles guardianas del hogar. Este papel indefinido es el que aprovecha Fonseca para hacer su crítica de la sexualidad femenina en nuestras sociedades. Es obvio pensar entonces que no haya en toda su obra ni un solo matrimonio feliz, la familia convencional e idealizada no existe en sus textos. En consecuencia, las relaciones amorosas y/o sexuales generalmente terminan de manera desastrosa, los amantes aparecen condenados a la infelicidad luego de esta búsqueda del placer debido a que las parejas siempre acaban por separarse, separación causada por la muerte, porque la mujer cambia al amante por el mejor amigo de éste, porque el esposo descubre que ha sido engañado, porque la sociedad obstaculiza la relación, etc. Sin embargo, hay que advertir que la ausencia de finales felices con amantes felices no obedece a que Rubem Fonseca pretenda de manera implícita condenar a los transgresores; como he dicho antes, no cabe la posibilidad de pensar en Fonseca como un moralista de aquéllos cuya obra insiste en reforzar el orden moral, desde los fabulistas hasta el Marqués de Sade --piénsese por ejemplo en las

---

16 Michel Foucault, *ob. cit.*, vol. 2, p. 132

constantes aclaraciones moralizantes de personajes como Justine: "Como veis, señora, el deseo de hacer el bien me convierte en prostituta y la virtud en libertina" [17]; no es éste el caso de los textos de Fonseca, en su obra los libertinos están conscientes de serlo, o mejor, saben que lo son a los ojos de los demás, pero no les interesa en ningún momento convencerlos de lo contrario.

#### LA PORNOGRAFIA, ESPACIO DONDE EL CUERPO SE HACE LENGUAJE

Hay personas que aceptan la pornografía en cualquier parte, hasta, o principalmente, en su vida particular, menos en el arte, creyendo, como Horacio, que el arte debe ser dulce y útil.

Rubem Fonseca  
*"Intestino grueso"*

Si, como he dicho, no existen aquí los amantes felices, no es porque el autor intente criticar lo que en ellos hay de transgresores sino porque sabe que ser feliz en la sociedad es ser lo que se supone que debe entenderse por ser feliz, y ante esta felicidad que impone esquemas, los personajes prefieren quedarse en el disfrute del placer ininterrumpido antes que conceder, concesión que si bien podría asegurar el bienestar que pregona la cultura oficial, supondría al mismo tiempo la supresión del disfrute de los placeres. En este sentido los personajes de Fonseca coinciden con toda una tradición literaria multiseccular en la que comúnmente los escritores han intuido que

---

17 Marqués de Sade, *Justine*, p. 261

el placer no coincide con la búsqueda de la felicidad lícita, pues el placer siempre es considerado subversivo; para Rougemont, por ejemplo, la tradición del "amor feliz no tiene historia en la literatura de Occidente" [18]. En consonancia con esta idea, Roland Barthes dice: "Por una fatalidad de la escritura misma no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho amorosamente" [19].

En la obra de Rubem Fonseca la expresión del discurso amoroso también se ve transformada en escritura amorosa; esta escritura amorosa se desarrolla sobre todo en las descripciones constantes de uniones sexuales o de los cuerpos al desnudo. Para Silviano Santiago, Fonseca es:

El prosista por excelencia del *cuerpo* en nuestra literatura: pectorales, sartorios, bíceps se entrecruzan con piernas y nalgas. Sus descripciones del cuerpo de los atletas o de las mujeres son siempre antológicas, no sólo por la precisión de verdadero histólogo, sino inclusive por el encanto poético con que confunde nombres a veces tan degradantes. [20]

Las descripciones que los personajes hacen de los cuerpos los sitúan en el terreno del erotismo pleno, pues estas descripciones que tratan de traducir el lenguaje del cuerpo son parte del goce mismo; en la mayoría de los casos no es un narrador omnisciente, ajeno a lo que ocurre a los personajes quien describe los cuerpos, sino uno de los protagonistas que participa del juego erótico:

Joana se quitó la ropa. Yo también. Joana me estimulaba

---

18 Denis de Rougemont, *ob. cit.*, p. 53

19 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 87

20 S. Santiago, "Errata", en *A coleira do cao* de Rubem Fonseca, p. 192 (la traducción es mía)

de verdad: el hueso iliaco se veía aun cuando estaba vestida; el culo tenso, duro, los glúteos separados, la raya bien delineada, sólida, del tamaño justo, las piernas carnosas [El caso Morel, p. 41]

La insistencia que hacen los personajes de Fonseca en estas descripciones podría pensarse como gratuita o, más aún, como pornografía barata, pero no lo son pues tales episodios no tienen como finalidad incitar al *voyeurismo*, la masturbación o a fornicar, sino que además de reforzar la búsqueda del placer en sí mismo que todos los personajes realizan, ayuda a proporcionar un conocimiento más profundo de ellos, lo que no se hubiera logrado de otro modo, dado que, como he dicho, en la mayoría de los textos los protagonistas son narradores al mismo tiempo y entre sus posibilidades significativas no existe el afán moralizador; esto los convierte en seres complejos que no solamente actúan o se dejan actuar, sino que sienten, piensan, opinan y prestan desmedida atención al placer sexual, no como expresión de la escatología, sino como una opción que les permite revelar aquellos aspectos más sensibles de su personalidad que en situaciones comunes no pueden expresar. En los casos en que existe un narrador omnisciente --extraños en Fonseca--, éste se queda al margen de la situación y no emite juicios morales, antes neutraliza su papel y se convierte en una lente que transmite las escenas, permitiendo de esta manera mayor intimidad a los personajes y libertad a sus movimientos y reflexiones. Un buen ejemplo de cómo las descripciones eróticas permiten un conocimiento más profundo de los personajes lo encuentro en la novela *El gran arte*; en ella aparece un poderoso mandamás que

controla el tráfico de drogas, el mercado negro de armas, que tiene influencia en los círculos más altos de la política brasileña, posee un cuerpo de seguridad formado por eficientes asesinos a sueldo: el banquero Thales Lima Prado. Frente al gran poder que posee el personaje en el hampa brasileña, es presentado por el protagonista-narrador (Mandrake) como un ser ávido de auténticos afectos, ya que su matrimonio es un desastre y sus amigos siempre son traidores potenciales. Tratando de llenar la ausencia de placer en su vida recurre a prostitutas, lo que termina por convertirse en la búsqueda de una mujer ideal (sin rastros de romanticismo, pues a toda prostituta que no satisface sus aspiraciones la asesina). Finalmente conoce de manera casual (mediante un anuncio de periódico) a Mónica, una joven de dieciséis años que le revela, y nos revela a los lectores, un nuevo ángulo del personaje, una sensibilidad que en cualquier obra moralizante no sería tratada pues podría considerarse como un rasgo de inverosimilitud: en *El gran arte* aun el villano tiene posibilidades de sublimar su espíritu, no porque Fonseca pretenda proponer en su novela a los hampones como modelos de sensibilidad, no; esto obedece a una doble finalidad: la búsqueda de un realismo que no se limita a presentar la realidad "autorizada" y por ende maniquea, y, en segundo lugar, a la importancia que da al goce erótico como alternativa a la mediatización de la vida en sociedad, posición que de ninguna manera es nueva, pero sí reprimida por la mayoría de los autores que de una u otra manera se ocupan del sexo en sus obras. Del primer encuentro de Lima Prado con Mónica puedo citar respecto a lo anterior este fragmento:

Sus músculos dorsales se delineaban formando un hueco vertical por donde corría la columna vertebral hasta terminar en la fisura que separaba los firmes glúteos. Aquella parte del cuerpo podía, como ninguna otra, representar la decadencia, la fragilidad, la fealdad del cuerpo, o bien la belleza, la energía, el hartazgo [...] Separó tiernamente los dos rígidos hemisferios musculares y admiró el surco claro, el dorado vello que iluminaba el esfínter rosado. Se acordó de un inmenso campo de girasoles difuminado en el horizonte, que había visto en su primer viaje a España, cuando aún era adolescente. Luego poblaron su mente imágenes de colores de Goya, de Toledo. (p. 238)

La escena es explícita por sí misma, el carácter del asesino, traficante, extorsionador queda inhibido súbitamente ante la belleza de la prostituta y esto produce hallazgos en el carácter del personaje, la ternura por ejemplo. La morosidad con que se hace la descripción supera cualquier intento de lectura moralizante ya que el cuerpo hecho lenguaje se convierte en elogio a la belleza; es éste el discurso amoroso que adopta la obra de Fonseca, no el de las parejas felices, sino el de la intensidad fugaz del encuentro de los cuerpos que rebasa cualquier intento de comprometer el placer con las instituciones sociales.

Es lógico pensar que la búsqueda incansable del placer, así como el goce que proporcionan las dilatadas descripciones de escenas sexuales en la obra de Fonseca, sitúan sus textos en el terreno de la pornografía; aunque hay que tener cuidado con el sentido de este término. Pornografía es una palabra tabú a la que se le han asignado una serie de significados que la asocian con lo obsceno, lo ofensivo y enfermo. Si es común interpretar a la sexualidad como algo malo, sucio o antinatural, mucho más

entonces se condenan las representaciones gráficas que de ella se realizan; en este sentido es que la pornografía se convierte, más aún que la sexualidad misma, en el objeto principal de persecución por parte de la censura. Geoffrey Gorer habla de la pornografía en los siguientes términos:

En todos los lugares y en todos los tiempos existen palabras y actos que pueden producir escándalo, vergüenza ante la sociedad y risa. La pornografía, en cambio, parece ser un fenómeno mucho más extraño. Quizá porque sólo es posible en sociedades letradas. [21]

La extrañeza que produce la pornografía está íntimamente relacionada con el lenguaje, no sólo porque para existir requiere de él, sino porque para su expresión acude con frecuencia al uso de palabras prohibidas en otros ámbitos reglamentados y reglamentadores del lenguaje.

Con respecto a la pornografía como tema de la obra de Fonseca es importante considerar el cuento "Intestino grueso" (*Feliz año nuevo*). En este texto presenta la entrevista que un periodista hace a un escritor; el uso de protagonistas que al tiempo son escritores es, como comentaré en otro capítulo, común en la obra de Fonseca; pero en el caso de "Intestino grueso", el protagonista cobra una dimensión distinta, ya que la ficción queda abolida casi por completo y el cuento llega a adoptar un tono ensayístico, por lo que son más importantes las ideas que cualquier otro aspecto típico de la ficción: no hay acciones relevantes, lo que podemos conocer de los personajes lo sabemos solamente por lo que dicen, no hay elaboración de ambientes, lo

---

21 Geoffrey Gorer, "The pornography of death", en *Revista de la Universidad de México*, nov.-dic. de 1977, p. 3

Único que tenemos ante nosotros es el discurso de un escritor sobre su obra, y en particular sobre la visión que tiene de la pornografía.

En "Intestino grueso" Rubem Fonseca no sólo se muestra como un defensor de la pornografía, sino como un agudo crítico de la cultura que la ha definido, condenado y perseguido al identificarla con los aspectos más degradados de la sexualidad. Al presentarse inequívocamente como defensor de la pornografía, Fonseca asume su papel de subversivo; pero lo más importante de la subversión es que no se conforma con hacer propaganda de la pornografía, sino que profundiza en la conceptualización que la sociedad ha hecho de los fenómenos de conocimiento, y expresa que no existen los que sean insanos o malos de por sí, ya que esto depende de la valoración que de ellos ha formulado la ideología moral del poder. El protagonista expresa esta idea de la siguiente manera:

Los filósofos dicen que lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas en sí, sino sus opiniones y fantasías respecto de ellas, pues el hombre vive en un universo simbólico, y lenguaje, mito, arte, religión son parte de ese universo. [p. 192]

En este comentario está contenida la idea central del texto, y la pornografía es solamente el tema elegido para mostrar la distancia que los sistemas sociales van creando entre las cosas o los fenómenos humanos y las palabras; aunque es claro que la pornografía no es un tema que podría ser sustituido por cualquier otro para la ejemplificación de la idea expresada en la cita, al contrario, su presencia se hace casi necesaria si consideramos

dos aspectos: la importancia que el erotismo tiene en toda la obra de Fonseca y la carga semántica del concepto pornografía, significado que rebasa con mucho a la etimología:

Cualquier diccionario etimológico nos dice que la palabra *pornografía* deriva de las voces griegas *porné*, que significa *prostituta* y *grafeis*, que significa *escribir*; de donde su significado original viene a ser "escribir sobre prostitutas o sobre prostitución". En este sentido, pues, nada habría de vergonzoso ni de socialmente dañino en la pornografía en sí misma [...] Casi nadie, sin embargo, se refiere hoy a la primera acepción cuando habla sobre pornografía. Hay otra, que se ha ido aceptando con el traslado de la original y que es la que todos tenemos en mente: la de que lo *pornográfico es lo obsceno, lo vergonzoso en relación con lo sexual.* [22]

En "Intestino grueso", Fonseca no es tanto un defensor del sentido etimológico de la pornografía, más bien está preocupado por poner en evidencia las trampas que el discurso del poder va creando para clasificar en buenos y malos los distintos fenómenos culturales, de acuerdo con una moral sexófoba que se remonta a los discursos de los Padres de la Iglesia. Antes de aludir directamente a la racionalización e interpretación de los fenómenos que rodean a la pornografía, el protagonista lo hace mediante un ejemplo; cuando el periodista le pide hablar acerca de la pornografía, el escritor lo sorprende (y sorprende acaso también a los lectores) contando la anécdota del cuento *Hansel y Gretel*:

Pero eso es una historia de hadas.

Es una historia indecente, deshonesto, vergonzosa, obscena, impúdica, descarada, sucia y sórdida. No obstante está en todas o casi todas las principales lenguas del universo y es tradicionalmente transmitida

de padres a hijos como una historia edificante. Esos niños, ladrones, asesinos, con sus padres criminales, no deberían poder entrar dentro de nuestra casa, ni incluso escondidos dentro de un libro. Es una verdadera historia de bellacos, en el significado popular de suciedad que la palabra tiene. [p. 191]

Con este comentario el personaje hace el primer aviso sobre su preocupación por la interpretación que de las palabras y los textos se hace. Como en el caso de *Hansel y Gretel*, basta con adoptar una actitud crítica ante los valores que se proponen como modelo, para que se revele un significado distinto; el protagonista, al relatar la anécdota del cuento no la modifica, lo que hace es interpretarla de manera distinta a la común; no atiende a la reivindicación de la unidad de la familia feliz que sugiere el final del cuento, sino al abandono de los hijos en el bosque, el asesinato de la vieja bruja, el robo y, finalmente, la actitud cretina de los padres que aceptan conmovidos a sus hijos que han vuelto cargados con las riquezas robadas a la vieja. Vista así, claro que la historia resulta sucia y, en consecuencia, obscena. Volvamos nuevamente a la etimología, que nos dice que obscenidad viene del latín *obcaenum*, en donde *caenum* significa cieno, lodo, suciedad; este significado hace pertinente la interpretación del protagonista. El problema radica en que la moral de nuestras sociedades ha identificado obscenidad con sexualidad no lícita, y quizá no sólo en un intento por precisar el significado del término, sino porque así pone a salvo los fenómenos culturales que ella misma genera para perpetuarse y acreditarse como ejemplar; de lo contrario se podría (y de hecho se puede) encontrar obscenidad en la guerra, la política, la

familia, la educación. Junto a lo anterior surge la censura como el organismo que controla y dictamina sobre la presencia de la sexualidad en la vida social, y en particular en el arte, que es el espacio propio de la pornografía. En otra parte del texto el protagonista dice:

Hay personas que aceptan la pornografía en cualquier parte, hasta, o principalmente, en su vida particular, menos en el arte, creyendo, como Horacio, que el arte debe ser dulce y útil. Al atribuirle al arte una función moralizadora, o, al menos, entretenedora, esa gente acaba justificando el poder coactivo de la censura, ejercido bajo alegaciones de seguridad y bienestar político. [p. 196]

La actitud restrictiva de la censura no se detiene en la sexualidad, crea además una área de prohibición también en el lenguaje. Las malas palabras, groserías, palabrotas, se han restringido al campo de lo obsceno y, por lo tanto, de lo sucio. La preocupación por el control de las palabras obscenas es aun más apremiante por parte de la censura y tales palabras están relacionadas en principio con la pornografía. Sabemos que existe un vocabulario para la sexualidad lícita y otro para la sexualidad escandalosa, pero pocas veces advertimos que el carácter de licitud o escándalo no se debe sólo a que se desarrolle la cópula con mayor o menor grado de erotismo, sino principalmente a la manera como se piensa, se dice y se interpreta el juego de los placeres. También en este sentido el escritor-protagonista expresa su opinión:

La metáfora surgió para eso, para que nuestros abuelos no tuvieran que decir joder. *Dormían con, hacían el amor* (a veces en francés), *tenían relaciones, congreso sexual, unión carnal, coito, cópula*, hacían de todo, sólo no *jodían*. [p. 192]

Como he expuesto a lo largo del capítulo, los personajes de Fonseca se encuentran todos en este lado oscuro de la sexualidad y del lenguaje, sus protagonistas saben que "nada debemos temer, excepto las palabras" (según se afirma repetidamente en la novela *El caso Morel*) y, por lo tanto, utilizan el lenguaje como un elemento importante de recodificación, o mejor aún, como arma para poner en evidencia el cuarteado maquillaje de la significación lícita, y es claro que esto funciona sobre todo en el terreno del erotismo. Estos personajes no aceptan la obligación social de vivir reprimiendo su capacidad de placer y goce erógeno, pues reconocen que es erróneo llenarse de inhibiciones para alcanzar un equilibrio emocional, según proponen los órganos de censura a todos los niveles (moralistas, educadores, juristas, autoridades religiosas y civiles, padres de familia, comentaristas de televisión). En este sentido, el protagonista de "Intestino grueso" dice: "Otro peligro a la represión de la llamada pornografía es que tal actitud tiende a justificar y perpetuar la censura" [p. 194], y comenta que:

Las inhibiciones sin posibilidad de desopresión pueden causar serios males a la salud de los individuos. Una sabia organización social debería impedir que fuesen reprimidos esos comunicativos caminos de alivio substituto, y de reducción de tensión. Las alternativas para la pornografía son la enfermedad mental, la violencia, la bomba. [p. 193]

Recuerdo que en el "Nocturno de los ángeles", Xavier Villaurrutia dice que sus diabólicos y seductores ángeles vienen al mundo, entre otras cosas:

A poner en libertad sus lenguas de fuego,  
a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras  
en que los hombres concentran el antiguo misterio  
de la carne, la sangre y el deseo.

A estos seres se parecen muchos protagonistas de la obra de Fonseca, su intención no es de ninguna manera aparecer en el mundo para moralizar; los ángeles de Villaurrutia no vienen a cumplir una misión redentora en bien de la moral cristiana, sino que tratan de entregarse al deseo, inexistente en su ambiente celestial, y buscan el placer. Así los personajes de Fonseca, su intención no es dar lecciones morales, sino disfrutar del placer en un mundo que mantiene limitadas las posibilidades de goce erótico; a este ejercicio se entregan desmedidamente pretendiendo reivindicar "la carne, la sangre y el deseo". Estos son los signos de la pornografía en los textos de Fonseca, signos que en "Intestino grueso" se identifican con un actitud vital del erotismo:

La pornografía está ligada a los órganos de excreción y de reproducción, a la vida, a las funciones que caracterizan la resistencia a la muerte --alimentación, amor, y sus ejercicios y resultados: excremento, cópula, esperma, embarazo, parto, crecimiento. Esa es nuestra vieja amiga, la pornografía de la vida. [p.197]

Me he detenido en el comentario de "Intestino grueso" porque en él se muestra de manera cuasi-teórica la importancia del erotismo en toda la obra de Fonseca; como dije páginas atrás, en este cuento la barrera entre ficción y realidad se diluye casi por completo y, por lo tanto, también desaparece el límite entre autor y narrador; me parece que la elección de una forma tan discursiva como lo es la entrevista no es casual en el cuento,

antes creo que Fonseca da lugar a expresar ideas sobre su obra articulando una entrevista "deseable", pues todos los temas tratados en el texto, incluido el tema central, la pornografía, responden puntualmente a las ideas y acciones que desarrollan sus personajes en las demás obras. Con esto se le da importancia fundamental al erotismo y a la pornografía --a esta Pornografía de la Vida--, y hemos de recordar que tal importancia obedece a una razón: la necesidad de poner en evidencia, agrediéndolo, un orden moral trasnochado, estrecho e hipócrita, para lo cual crea una obra sólidamente construida hasta en sus aspectos menores, indagando en los rasgos más íntimos de sus personajes y de las situaciones en que éstos aparecen. Así, su obra no presenta la pornografía de manera elemental, no hay en ella la obvedad de la pornografía barata que busca provocar sólo la excitación vana. Una última cita del texto "Intestino grueso" puede ayudar a distinguir la obra de Fonseca de otros textos pornográficos:

La mayoría de los libros considerados pornográficos se caracterizan por una serie sucesiva de escenas eróticas cuyo objetivo es estimular psicológicamente al lector: un afrodisíaco retórico. Son evitados todos los elementos que puedan distraer el desenvolvimiento unidimensional a que está sometido. Son libros de gran sencillez estructural, con enredo circunscrito a transacciones eróticas de los personajes. Las tramas tienden a ser básicamente idénticas en todos ellos, sólo hay diferencias de grado en la escatología y la perversión [...] No hay nada más molesto que la saturación erótica barata. [p. 195]

Conocer la obra de Fonseca obliga al lector a reconocer que en ella no hay nunca ese tratamiento unidimensional, como tampoco se caracteriza por tener una estructura sencilla, antes todo lo contrario. En esto radica uno de los aspectos más importantes de

los textos de Fonseca: sin eludir la posibilidad de asomarse e indagar en los fondos más oscuros de las reglamentaciones morales, no cae en ellos de cabeza, sino que los trae a la luz de los prejuicios y los presenta sin más, sin pretender hacer propaganda de la escatología como tampoco del orden moral, pues ambas posiciones lo harían cómplice de ese orden, del discurso del poder, está última porque lo estaría reforzando; aquélla, porque al asumirse como opositor estaría reconociendo y confirmando el valor del orden al que se opone. Su obra no defiende la moral, ni tampoco la inmoralidad, más bien muestra todos los errores en que ha incurrido el código ético que condena el placer interpretándolo, significándolo desde el discurso que genera el poder.

Octavio Paz, al comentar la obra de Fourier anota:

Contra la corriente de su época y contra la de nuestro tiempo, contra una tradición de dos mil años, Fourier sostiene que el deseo no es por necesidad mortífero, como afirma Sade, ni que la sociedad es represiva por naturaleza, como piensa Freud. Afirmar la verdad del placer es escandaloso en Occidente, y Fourier es realmente un autor escandaloso: Sade y Freud confirman en cierto modo --el modo negativo-- la visión pesimista del judeo cristiano. [23]

El mismo juicio podemos hacer sobre Fonseca, pues su crítica de la sociedad se hace, no oponiendo un mundo de la inmoralidad, sino haciendo notar que la moral que ha diseñado Occidente ya no puede seguir funcionando si no se escuda cada vez más en los prejuicios y la hipocresía. También de Fourier, Walter Benjamin dice, refiriéndose a las utopías:

---

23 Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, p. 106

Su impulso más íntimo reside en la aparición de las máquinas. Cosa que sin embargo no cobra expresión inmediata en sus exposiciones; parten tanto de la inmoralidad del negocio comercial como de la falsa moral de que se hace gala en su servicio. El falansterio debe hacer que vuelva el hombre a situaciones en que la moral está de más. [24]

De acuerdo con lo dicho anteriormente, el comentario de Benjamin revela otro aspecto en que la obra de Fonseca coincide con los planteamientos de Fourier, sólo que Fonseca no contempla la posibilidad de una sociedad utópica, sino que advierte que la moral del trabajo que la sociedad burguesa ha consagrado en Occidente, apoyándose en la sexofobia de la sociedad cristiana, ha llevado la existencia del hombre a una situación en la que los pocos que optan por el placer como finalidad principal de su existencia son vistos como escandalosos, enfermos o exhibicionistas, como peligrosos para las instituciones; y en su obra esta capacidad para poner en peligro el orden siempre es aprovechada al máximo.

#### LA INVERSION PARODICA DE LA SEXUALIDAD

Toda impugnación de un sistema establecido da cabida a una actitud festiva, con la que se pretende penetrar punzantemente en las deficiencias del sistema. La obra de Fonseca presenta también una visión paródica de la sexualidad en el cuento "El campeonato" (*Feliz año nuevo*); en este texto la parodia no apunta tanto a la sexualidad como a la sociedad en que ésta se desarrolla. El autor

---

24 Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, p. 175

presenta una sociedad altamente tecnologizada, en un imaginario futuro donde la deshumanización es casi total y el sexo existe sólo como diversión clandestina:

Todos nosotros, animales de sangre caliente, sabemos que todo va a acabar. En el hotel Aldebarán se realizaba el gran campeonato (no oficial) de unión carnal. Una actividad que debería ser común a todos los humanos pero estaba circunscrita a los profesionales. [p. 129]

El cuento es narrado por el escrupuloso supervisor y juez del concurso; participan en él dos competidores que intentan romper la marca de orgasmos alcanzados durante veinticuatro horas; cada uno de ellos puede escoger a sus parejas y todo lo que hagan será observado en el vestíbulo del hotel mediante monitores de video. Cada orgasmo es valorado por la "Confederación Nacional Deportiva de Unión Carnal", la que se encargará de ofrecer al público estadísticas de estatura, peso y volumen de las parejas, así como de medir la cantidad de esperma eyaculado y la duración de cada orgasmo.

A textos como éste, el protagonista de "Intestino grueso" se refiere al aludir a una forma particular de pornografía que define como "pornografía terrorista":

Al contrario de otras pornografías, tiene un código anafrodisíaco, en el que el sexo no tiene ni glamour, ni lógica, ni higiene; sólo fuerza. Pero la pornografía terrorista es tan extraña que ya fue llamada pornografía de science-fiction. Ejemplos destacados de este género son los libros del Marqués de Sade, de William Burroughs, que causan sorpresa, pánico y horror en las almas simples, libros donde no existen árboles, flores, pájaros, montañas, ríos, animales, solamente la naturaleza humana. [p. 196]

El grado de ficción se acrecienta en el texto pues, como he

mencionado, ocurre en un futuro donde la sofisticación tecnológica ha destruido todo intento de entregarse al placer. Aun la asociación clandestina que organiza el evento ha olvidado la posibilidad de disfrute erótico y, aunque realiza una actividad en apariencia prohibida, lo hace dentro de los esquemas de la sociedad a la que pertenece; en el campeonato el placer ha sido sustituido por la estadística y el erotismo por la fuerza, cosa que no coincide con la presentación que de la sexualidad se hace en otras obras de Fonseca, ni siquiera en aquéllas en que la violencia se convierte en la atmósfera de las historias; por ejemplo, en el cuento "El cobrador" el protagonista se relaciona con los otros generalmente para asesinarlos de manera brutal; pero cuando la pasión lo lleva al disfrute erótico da lugar a reflexiones en las que el sexo lo reconcilia con la existencia, en esos momentos el ambiente se llena de aromas y sensaciones que crean un contraste con el resto del relato:

¡Ay, ay adoro tu obsesión!, grita ella, agua y sal y humores chorrean de nuestros cuerpos sin parar.  
Ahora, mucho después, tumbados, mirándonos hipnotizados hasta que anochece y nuestros rostros brillan en la oscuridad y el perfume de su cuerpo traspasa las paredes de la habitación. [p. 219]

En "El campeonato" todo se desarrolla en un ambiente de artificialidad esterilizada:

Verifiqué que Palor no estaba usando la tela antiséptica entre él y su pareja [...] Inmediatamente el público, que todo lo veía y oía, quedó paralizado. Nadie practicaba la unión carnal sin tela antiséptica y, por lo tanto, comenzaron a hacer hipótesis, incluso yo. ¿Estaría Palor tendiendo a la depravación, en el sentido de vuelta al pasado, cuando la gente tenía olor & bacterias? [p. 136]

En este momento de la narración la parodia empieza su trabajo de crítica de las costumbres, no de aquellas hipotéticas de una sociedad futura, sino de la nuestra, que a fuerza de buscar un progreso incansable en la tecnologización inhibe todo rasgo de individualidad; su mirada está puesta en la cultura de nuestro presente, que pretende sostener su moral de trabajo produciendo los satisfactores más inverosímiles y corriendo muchas veces el riesgo de convertir lo humano en una forma de existir vulnerable y dependiente. Hacia el final del cuento, Palor, el competidor que se negó a usar la tela antiséptica, el único que se mantiene fuera de las reglamentaciones, dice:

Estamos presenciando el gran instante final de la unión carnal. El hormiguero nos espera [...] El amor está acabando, porque el amor sólo existe porque somos animales de sangre caliente. Y hoy estamos finalmente representando el último poético circo de la alegría de joder, que intenta oponer las vibraciones del cuerpo al orden y al progreso, a los coadyuvantes psicoquímicos y a los electrodomésticos. La vocación del ser humano es ser humano. No es ser organizado, ni fértil, ni tener el estómago lleno a la hora debida, ni tener, como ideal, el paraíso de una placenta infinita. [p. 139]

Esto que dice Palor al ganar el campeonato es lo mismo que proponen mediante sus acciones todos los personajes de Fonseca que se entregan al goce erótico, al disfrute del cuerpo; pero la suerte de todos ellos es generalmente nefasta, pues se niegan a conceder ante las reglamentaciones sociales que se respaldan en una organización del poder, el cual propone, como meta única, el trabajo. Bertrand Russell dice, en el ensayo citado al principio del capítulo:

En el pasado el arte ha tenido base popular, y dependía

de la alegría de vivir, la alegría de vivir dependía, a su vez, de cierta espontaneidad respecto del sexo. Donde se reprime el sexo, queda sólo el trabajo, y un evangelio del trabajo nunca ha producido una obra que valga la pena. [25]

Las últimas líneas de "El campeonato" son bastante reveladoras en este sentido: "Es verdad que este tipo de deporte dejó de ser practicado ya hace algún tiempo. Nadie más se emociona con él, aquí en el hormiguero". [p. 139]

Tenemos entonces que al final la parodia adopta un tono de amargura, pues la batalla entre el placer y el trabajo es ganada por por éste último. De esta conclusión se desprende y se hace comprensible la misantropía de los personajes de Fonseca, pues son seres que se mueven entre el deseo y las frustraciones que la moral les impone, entre la búsqueda del cuerpo, sus placeres y la soledad.

## II

# La violencia en la obra de Rubem Fonseca

## LA VIOLENCIA EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA

La naturaleza también es violenta, dije capciosamente, la violencia está en todas partes. Ada respondió que la violencia, cuando se producía, necesitaba de un agente consciente y que el ganso no sabía lo que hacía. La violencia, continuó, era una característica humana, algo, sin embargo, institucionalizado por los hombres, que se veían atraídos por ella y creaban mitos a los que se adherían y que no pasaban de racionalizaciones ennobecedoras de sus impulsos destructivos.

Rubem Fonseca  
*El gran arte*

Es difícil, si no es que imposible, encontrarse con un autor cuya obra no acuse una actitud ética con respecto a la sociedad en la que vive. En ello radica uno de los valores más admirables de la narrativa, pues no tiene que acudir necesariamente al panfleto, el sermón, la fábula o cualquier otro tipo de discurso didáctico, para poner en claro cuáles son los puntos vulnerables de una sociedad, cuáles sus deficiencias. En los últimos años se ha reivindicado más que nunca la función crítica y subversiva que han desempeñado desde su origen las más grandes novelas; y son precisamente novelistas quienes han tratado de dar respuestas a los enigmas planteados por el universo novelesco. Autores como Italo Calvino, Mario Vargas Llosa, Milan Kundera o Carlos Fuentes

--por citar algunos de los más importantes que tengo al alcance de la memoria en el fichero--, además de ser excelentes novelistas, han enfrentado la necesidad de problematizar teóricamente acerca del funcionamiento de la novela, así como del papel que desempeña en las sociedades modernas. No es extraño que sus reflexiones escapen del mero reconocimiento de recursos técnicos o situaciones anecdóticas sobresalientes, pues cuando teorizan lo hacen considerando los lazos tendidos entre la novela y la sociedad; para ello no basta sólo con instalarse en la metodología del análisis sociológico. El novelista va más allá y puede percibir cómo es que el discurso narrativo se ve obligado a responder críticamente a cada uno de los movimientos de las sociedades. Al inicio del conjunto de ensayos reunidos bajo el título de *Punto y aparte*, Italo Calvino dice:

En nuestra literatura de hoy se habla a menudo de un problema del personaje: personaje positivo o negativo, nuevo o viejo. Es una discusión que si para algunos resulta ociosa, en cambio será siempre esencial para aquéllos que no separen sus intereses literarios de toda la compleja trama de relaciones que unen entre sí los distintos intereses humanos. Porque de entre las posibilidades que se le presentan a la literatura de influir en la historia, la que le es más propia, la única quizás que no sea ilusoria, es la de entender a qué tipo de hombre esa historia, con su múltiple y contradictorio hacer, le está preparando el campo de batalla, reflejando su sensibilidad, su impulso moral, el peso de la palabra, la forma en la que se debería mirar a su alrededor en el mundo. [1]

Me parece muy importante que una declaración tan general sobre la sociedad, la historia, el hombre y su futuro, sea el resultado de la consideración de un problema que para muchos (lectores o

---

1 Italo Calvino, *Punto y aparte*, p. 11

autores) podría pasar desapercibido, como lo es la construcción del personaje literario; construcción que implica una postura estética, pero también filosófica, política y ética. Por otra parte, Milan Kundera dice en su ya famoso ensayo sobre la novela:

Cada Novela, quiéralo o no, propone una respuesta a la pregunta: ¿qué es la existencia humana y en qué consiste su poesía? [2]

La selección de estas dos citas responde a la importancia que para mí tiene el carácter ético de las novelas, pues en ellas se considera, como motivo fundamental de la narrativa, al hombre en su doble funcionamiento de ser social y ser individual al mismo tiempo, y es precisamente en la conciliación de esta dualidad donde opera la reflexión ética. Antes de pasar adelante, y por sanidad metodológica, me parece conveniente precisar a qué concepción de la ética me refiero cuando aludo a ella y su presencia en la obra narrativa. Una manera de pensar la ética --no de definirla-- que me parece justa y con la que coincido en lo que aquí planteo, la expresa Fernando Savater en los siguientes términos:

No hay una ética social, no hay problemas sociales en ética: Toda la ética es social. Es sobre la creación colectiva del hombre como intimidad irreductible a lo colectivo e inseparable de ello acerca de lo que indaga la reflexión ética. No hay, pues, posibilidad razonable de que la ética permanezca neutral ante la política, a no ser que se haya convertido en el más estéril ejercicio académico o en empalagoza vaguedad clerical. [3]

Por otra parte, el trabajo del novelista no puede reducirse

2 Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 148

3 Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 146

al de cronista fiel de lo que en su sociedad ocurre pues, si así fuera, la novela se vería reducida a cumplir exclusivamente un papel documental; no, el novelista recrea, y aunque el término recreación se ha convertido en un lugar común de casi toda teoría literaria, es necesario recordar que en la presencia del prefijo radica el auténtico trabajo artístico. El referente es lo ya creado, el mundo, la sociedad, pero sobre estos puntos de partida cae la conciencia del novelista que privilegia aspectos, que obvia otros o los ignora inclusive y, sobre todo, el peso de la caída lo proporciona la actitud asumida, pues ella es la que acabará por determinar el tono de la obra; y al hablar de tono no me refiero a su carácter realista o fantástico, comprometido con alguna ideología o no, sino a la actitud con que se puede desarrollar cualquiera de estos caracteres, ya sea solemne o humorística, dogmática o paródicamente.

En este sentido, las obras de Rubem Fonseca revelan a un autor comprometido de manera profunda con los problemas que rodean la existencia humana en las sociedades contemporáneas. Él también presenta la existencia como un fenómeno problemático, no como una síntesis dogmática; sus héroes no están al servicio de una ideología institucionalizada, sino que se ven sometidos por las instituciones sociales y todas sus acciones están encaminadas a reaccionar en contra de las múltiples manifestaciones del poder. No son, sin embargo, personajes idealizados que busquen un orden superior, justo, divino; no se trata tampoco de la manifestación moderna del héroe romántico puesta de moda en nuestros países luego del triunfo de la Revolución Cubana, guerrilleros abnegados que posponen todos sus intereses

particulares por la consecución de un fin superior: la llegada de la revolución (como entidad abstracta). Tampoco son los representantes de esa otra especie que ha proliferado desde los años sesenta: el intelectual liberal que cada vez que habla da clases de sociología, política, teología, etc., y que por fortuna cada vez es más extraño en nuestras literaturas. Tanto guerrilleros, como intelectuales y artistas han desempeñado un papel fundamental en la realidad social contemporánea de Latinoamérica, pero como personajes literarios siguieron una evolución que los puso al borde de la caricatura. Los personajes de Fonseca son seres completos y complejos, dispuestos a enfrentar las más grandes vilezas y a regodearse en ellas, como a ofrecer los mayores hallazgos de generosidad, todo ello en sociedades en las que la hostilidad se reconoce como un fenómeno institucionalizado que obliga al hombre a tratar de identificarse con un modelo de ser colectivo, acorde con valores defendidos como mejores, mismos que con eficacia lo domestican en aras de una civilidad en la que el buen gusto, la seguridad económica, el respeto a las instituciones y las buenas maneras se han consagrado como ideales de la vida social. Si los individuos no advierten la seguridad inmediata y efímera, así como los beneficios materiales que esta tendencia a lo colectivo ofrece, corren el riesgo de verse echados del rebaño, de ser recriminados o castigados por su negación a vivir dentro de las normas. Muchos personajes de Rubem Fonseca corren estos riesgos, no como resultado del azar, sino como una búsqueda, lo cual los sitúa en los terrenos de la subversión, pues la búsqueda generalmente los

lleva a la misantropía, la violencia o el cinismo como formas de expresión vital.

Los signos característicos de la vida de estos personajes en las novelas y cuentos de Fonseca son la carencia de rasgos de identidad individual, así como la consecuente necesidad de reencontrarse consigo mismos, para lo cual tienen que luchar (y en el caso de Fonseca, luchar no es sólo una alusión retórica, sino una descripción cabal de la actitud tomada por sus personajes) contra un conjunto de instituciones, de manifestaciones del poder a todos los niveles que han ido evolucionando hasta convertirse en mecanismos de coacción, cuya finalidad fundamental es obstruir lo más que sea posible todas aquellas muestras del pensamiento y la creatividad que se alejen de las normas establecidas. Para reencontrarse, para reconocerse a sí mismos, los seres que aparecen en sus obras optan por el camino de la subversión, ya sea en el ámbito familiar (donde se insiste en los terrenos particulares del matrimonio y la sexualidad, como comenté en el capítulo anterior), o bien en su enfrentamiento con las instituciones políticas (corporaciones policíacas o jurídicas, con la corrupción generalizada).

De lo anterior se deriva el que las obras de Fonseca se desarrollen generalmente en ambientes urbanos, en donde los contrastes que resultan de la desigualdad social no necesitan ser exagerados para conseguir ser estrujantes, basta con la mirada objetiva y crítica de quien asume el papel de reseñar una realidad que da para interpretaciones de lo más delirantes, ya que esa realidad social contiene todos los ingredientes de hostilidad y violencia que caracterizan a los textos de Fonseca.

Por ello es comprensible que sus personajes se muevan entre dos realidades en pugna: su doble condición de seres sociales, por una parte, y de individuos particulares por la otra, condiciones que resulta imposible conciliar, pues las instituciones sociales ejercen su poder sobre los individuos, los agreden y pretenden enajenarlos. Si el individuo se resiste a estas deterterminaciones, la relación se vuelve siempre violenta, lo que justifica todas las acciones del poder encaminadas a reprimir cualquier asomo de pérdida de la mansedumbre, sin importar tanto la identificación de las causas de la subversión, como si el castigo necesario, que termina por convertirse en la amenaza más clara contra los individuos particulares. Estos, por su parte, cierran el círculo vicioso al responder agresivamente a la hostilidad institucional. En el libro *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, Fernando Savater dice lo siguiente:

Por medio del terror y la violencia sólo se puede imponer y conservar el tipo de sociedad estatal que conocemos, escindida en una racionalidad represora y una naturalidad destructiva y reprimida: la primera legisla, jerarquiza, controla, explota y produce, mientras que la segunda sufre en el trabajo, se frustra en el matrimonio, enloquece de anhelos sin medida y sueña con degollinas e incendios. [4]

En los textos de Rubem Fonseca los personajes son seres desengañados de las normas impuestas por el poder para la convivencia en sociedad. Son, con mayor o menor conciencia, críticos de esa "racionalidad represora" a la que alude Savater; en consecuencia, rompen los pactos impuestos como sanos en la

---

4 Fernando Savater, *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, p. 69.

relación con los otros, pues no quieren hacerse cómplices del discurso del poder; reniegan de esas maneras de racionalidad y salud mental, y terminan reivindicando actos que niegan tales formas de razonamiento, lo que los convierte en misántropos que erigen ante el mundo una barrera desde la cual se pertrechan para lanzar sus ataques contra todo lo socialmente establecido, ya sea la moral, la propiedad privada, las relaciones con el estado, la libertad y aun la integridad de los otros. Su papel es el de reivindicar todo aquello que pueda desintegrar a la sociedad, que la ponga en peligro, pues sólo de esta manera pueden aspirar a identificarse como seres integros.

Todo lo anterior señala una clara tendencia hacia la "narturalidad destructiva", la que es planteada de muy diversas maneras en los textos de Fonseca, desde la elemental respuesta a la desigualdad social, fundada en el resentimiento y que deriva en una variada gama de delitos contra la propiedad privada, hasta la presentación de personajes que teorizan sobre la violencia y la entienden como un ingrediente fundamental de la existencia humana. De cualquier manera, se puede reconocer con facilidad que si una naturaleza preocupa a Fonseca, esa es la naturaleza humana, compleja porque sus componentes se originan en mundos inconciliables: el de los instintos que nos atan al ámbito de los organismos vivos [\*] y nos remiten a la afirmación vital que sólo cobra sentido pleno en su negación, la muerte. Por la otra parte está el mundo de las organizaciones sociales, las que convierten

---

\* "los órganos de excreción y reproducción, a la vida, a las funciones que caracterizan la resistencia a la muerte --alimentación y amor, y sus ejercicios y resultados: excremento, cópula, esperma, embarazo, parto, crecimiento." Fonseca hace énfasis en estos aspectos en el cuento "Intestino grueso".

en tabúes todo aquello que nos acerca a lo visceral, que crean y difunden prejuicios antibiológicos en aras de la construcción de una moral cuya pretensión fundamental es la de dominar al cerdo que todos llevamos dentro. En otra parte del ensayo citado arriba, Savater comenta que:

Dentro de cada ciudadano potencialmente levantisco acaha la destructiva naturaleza, lo que justifica todas las coacciones estatales: al individuo demasiado natural, hay que hacerle violencia para que se pliegue a la ciudadanía. Es *natural* que así sea, dice el estado, que está basado en el terror y la violencia porque se compone de individuos inevitablemente "naturales"; y la coacción queda justificada en un doble sentido: la violencia sobre el individuo se explica apelando a que su naturalidad se opone a la sociedad vigente, mientras que el terror reinante en la sociedad tiene por coartada la multiplicidad de naturalidades individuales que hay violentamente que reprimir. [5]

Como se verá a lo largo de este capítulo, el ser humano es tratado de manera plena en las obras de Fonseca, sus personajes participan del mundo de los fenómenos propiamente culturales, tienen conciencia de las reglas del juego, piensan en ellas, y es este carácter reflexivo el que provoca en ellos una situación de inconformidad que origina su actitud rebelde en contra de las instituciones. Hacia el final del cuento "El campeonato" (*Feliz año nuevo*), el protagonista de la historia dice:

El amor está acabando, porque el amor sólo existe porque somos animales de sangre caliente. Y hoy estamos finalmente representando el último poético circo de la alegría de joder, que intenta oponer las vibraciones del cuerpo al orden y al progreso, a los coadyuvantes psicoquímicos y a los electrodomésticos. La vocación del ser humano es ser humano. No es ser organizado, ni

---

5 Savater, *ob. cit.*, p. 67

fértil, ni tener el estómago lleno a la hora debida, ni tener como ideal el paraíso de una placenta infinita. [p. 139]

Esa vocación de *ser ser humano* es reivindicada en la mayor parte de los cuentos y novelas de Fonseca. En este sentido es interesante reconocer que sus personajes resultan impredecibles, no por que carezcan de verosimilitud o por estar instalados en un ambiente de ficción desmesurada, sino precisamente porque reivindican lo naturalmente humano, al margen de las normas de conducta socialmente aceptadas como buenas. A mi juicio, es en este sentido donde se encuentra uno de los aspectos más importantes de su obra, en el hecho de poner en evidencia los errores y prejuicios a que puede llevar la necesidad de crear instituciones, las cuales, a su vez, llenan de normas la vida --social o íntima-- de los individuos, actitud que no es negativa de por sí, pues es necesaria la existencia de reglas que permitan la convivencia y el desarrollo de los ideales de progreso y bienestar; pero cuando el manejo de las reglas se convierte en un ejercicio del poder de algunos individuos particulares sobre la mayoría, entonces se debe hacer una reflexión profunda sobre tales instituciones y mecanismos de poder. Es precisamente esa actitud reflexiva la que caracteriza a estos personajes.

## EL BIEN Y EL MAL: DOS FANTASMAS EN LA OPERA.

Ya se dijo que lo que importa no es la realidad, es la verdad, y la verdad es aquello en que se cree.

Rubem Fonseca  
*Intestino grueso*

En el capítulo anterior comenté que uno de los problemas que más preocupan a Fonseca es la interpretación que los hombres hacemos de diversos fenómenos, tanto naturales como sociales; una buena parte de la cultura se desarrolla cumpliendo precisamente ese propósito: interpretar, como una manera específica de conocimiento. En ello radica en buena medida la subversión que proponen sus obras, en evidenciar la fragilidad de muchos discursos, sentencias o leyes que se tienen como absolutos, a pesar de estar erigidos sobre esquemas maniqueos, reduccionistas y acriticos; sólo que, como están al servicio del correcto funcionamiento de un discurso superior --el discurso del poder--, se les consagra como sanos, correctos, naturales, portadores de verdades divinas, justos, etc. El escritor-protagonista del cuento "Intestino grueso" dice en una de las respuestas que da al entrevistador:

Los filósofos dicen que lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas en sí, sino sus opiniones y fantasías respecto a ellas, pues el hombre vive en un universo simbólico, y lenguaje, mito, arte, religión son partes de ese universo, son las variadas líneas que tejen la red trenzada de la experiencia humana. [p.192]

Dentro de este universo simbólico, existen zonas particulares en las que se hace más evidente el afán por

interpretar: aquéllas que tienen estrecha relación con la existencia social del ser humano. Las actividades de los individuos tienden a crear hábitos; los hábitos, costumbres; las costumbres, reglas de conducta y éstas, por último, leyes. Todo ello norma la vida de los individuos, los constriñe a actuar de acuerdo a los parámetros de conducta establecidos. Con la evolución de las sociedades, estos parámetros se diversifican, se bifurcan, ya sea bajo la especie de normas éticas o jurídicas, las cuales polarizan las acciones de los hombres en dos caminos: el orden y la transgresión, el bien y el mal; esta visión polarizada de las relaciones sociales, cuando se ejerce desde arriba, desde un organismo rector que se ubica en el lado bueno de la historia, se asume como un ejercicio de aceptación o sanción, de inclusión o exclusión.

Los conceptos de bien y mal no son universales, son nociones históricas que se han modificado de acuerdo a las necesidades de cada sociedad. En sociedades antiguas, el bien y el mal marcaban actitudes que de diversas maneras relacionaban al individuo con lo sagrado, y encontraban representación de manera elemental en el mundo físico: lo alto y lo bajo, lo corpóreo y lo espiritual, lo celeste y lo terreno, dioses y demonios. Las sociedades judeo-cristianas heredaron esta representación ética del mundo y del hombre, pero le dieron matices propios. Lo bueno se volvió un absoluto que incluía en sí la sabiduría, la solemnidad, lo conocido, la medida, etc.; todos los opuestos de estos conceptos se remitieron al terreno del mal, aquél que estuviera de parte del horror, la risa, el absurdo, los excesos, en síntesis, lo

desconocido, era considerado como transgresor y se le condenaba. A partir de entonces, la moralidad se desarrollará como un apoyo a las reglas del orden, del poder, fenómeno que continúa hasta los tiempos modernos en los que la fuerza rectora de la iglesia se ha desplazado hacia el estado, heredero del discurso del poder, heredero también de la privilegiada capacidad de sancionar. Otra característica aprendida por los modernos organismos de poder es la imposibilidad de cuestionarse a sí mismos; desde el poder se diseñan las reglas del juego y él mismo las modifica para que funcionen siempre a su favor, inventa su propia definición de lo que debe entenderse como *el orden*, identificándolo con el bien, y sobre esta frágil identificación de lo deseable erige un cúmulo de valores que operan por oposición, pues el orden requiere de sus propios valores para adoptar una identidad. En este sentido, todo aquél que se mantiene fiel a lo idéntico, a lo mismo, puede gozar de cierta seguridad; por lo contrario, aquéllos que ponen en duda tal identidad, o bien que se esfuerzan por transgredirla, se hacen susceptibles de padecer diversas sanciones por parte del estado, las cuales pueden ir desde la señalización de éstos como absurdos, risibles o no dignos de confianza, hasta sanciones que priven de las más elementales garantías individuales, la libertad o la vida misma. El círculo se cierra asombrosamente, la moralidad se erige como apego a las reglas del orden, del poder. Lo que se opone al orden debe ser excluido, y sólo se permite su nueva inclusión por medio del castigo, ya que la exclusión no puede ser definitiva; para el poder no es tolerable la existencia de un territorio extraño en el que pudieran refugiarse los seres

excluidos, raramente se les echa fuera del rebaño, antes todo lo contrario, la exclusión se entiende en principio como reclusión.

El nudo del círculo es delicado: el discurso de "El bien" estrecha todos los caminos para justificarse y hacerse necesario, inclusive cuando tiene que ejercer violencia contra los individuos que cometen alguna infracción en contra de la identidad universal. Pero existe siempre una zona terrible en la que el poder no opera, en la que no puede ejercer su control absoluto. En esa zona sobrevive el mal, lo que no es susceptible de ser excluido mediante la reclusión. Es precisamente en ese punto del círculo vicioso en el que el orden se pone en entredicho, es en él donde actúan los que transgreden de manera consciente, los subversivos, los que atentan contra el estado que se piensa a sí mismo como organismo natural.

Considerando lo anterior, es claro que el poder crea diversos discursos para validarse, inclusive para aludir a aquello que desde sus propios intereses no debería existir por salirse del control, del margen de lo predescible y susceptible de ser anulado en la teoría y en la práctica, pues existe como alternativa a la existencia del estado. A ese discurso particular que señala la relación entre el estado y el mal, Fernando Savater alude de la siguiente manera:

Por un mecanismo de proyección defensiva bien conocido, el estado --y por tal entendemos ahora fundamentalmente los gobernantes en el sentido más amplio y completo del término-- proclama que reina la inseguridad entre los ciudadanos. En efecto, los socios están en peligro, porque el estado se siente acosado por ellos y está dispuesto a hacérselo pagar: no piensa rendirse sin lucha. Pero eso no es lo que se dice públicamente: la versión oficial achaca la inseguridad

ciudadana al crecimiento generalizado del mal. ¿Qué es el mal?, para la retórica estatal, los residuos latentes de la violencia primigenia, la indómita rapacidad esencial que hace del hombre lobo para el hombre y que exige la fundación de Leviatán como único resguardo de vidas y haciendas. Pero esa violencia no es considerada propiamente mal cuando Leviatán la administra, racionalizándola en ejércitos, policías y lógica militar, así como en encierros y tortura; tampoco la rapacidad esencial es el mal cuando funciona dentro de la lógica económica del sistema, a la que sirve de imprescindible motor. No, el mal sólo es el mal auténtico y sin paliativos cuando funciona para-estatalmente, es decir, el mal es lo que causa o surge del debilitamiento del estado. [...] Los ciudadanos han sido rescatados del mal por el estado, este es el dogma fundacional del sistema. [6]

En las obras de Rubem Fonseca, cuando se alude a la violencia es necesario que se consideren los problemas anteriormente expuestos, pues el autor nos obliga a evitar las explicaciones simplistas. En sus novelas y cuentos nunca aparece presentado el poder de manera caricaturesca, esto es, como un conjunto de políticos, o militares, o bien ominosos capitalistas que se pasan la vida buscando la mejor manera de fastidiar a la sociedad, sino como un complejo mecanismo que los incluye a todos y cuyos resortes y causas aparecen como fenómenos difícilmente identificables, de no ser por los efectos contundentes con que se ponen en evidencia: la pobreza generalizada, la inseguridad, la censura. Lo mismo ocurre cuando se presenta a los subversivos, ya que éstos se salen de los esquemas de la cultura de masas. En una obra de Fonseca nunca es una necesidad de principio que aquél que subvierte los valores pertenezca a la mafia o sea el resultado de una historia que por medio de la psicología, la sociología o la patología haya de ser identificado necesaria y exclusivamente

como malhechor; no, el malo (es decir, el que se opone al orden establecido y difundido por el estado) puede ser un hombre de empresa serio y respetable, un artista, un policía, un resentido social o una ama de casa.

Hago referencia aquí a la cultura de masas (cine, comics, series de televisión, mucha de la literatura policial) porque en ella, cuando se presenta el problema de la existencia de los "malos" (ya sean nazis, vietnamitas, norteamericanos, soviéticos, espías de cualquier bando, científicos enloquecidos, ladrones comunes y corrientes), su tratamiento y el mensaje que de ello resulte siempre tiene que ser claro: la reivindicación del orden gracias a la acción de uno o varios personajes presentados como héroes, cuya "heroicidad" no requiere de un tratamiento dramático profundo, debido a que su posición ejemplar la adquieren por reflejo, por oponerse a los malos; las historias generalmente se desarrollan en torno a la insistencia en las acciones de transgresión mañosamente presentadas, que acaban haciendo del "malo" un monstruo indeseable que atenta contra toda una serie de valores previamente inducidos en el público y, al mismo tiempo, las historias se convierten en un refuerzo de esos valores asumidos por la colectividad. Sin embargo, en el fondo sólo hay una gran burbuja, muy pocas veces nos encontramos en estos productos culturales con un auténtico y crítico planteamiento de algún problema social, de donde resulta una simplificación risible, pero espantosa de las nociones de bien y mal. En el libro de ensayos *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco explica cómo es que se presentan estos conceptos en historias como las de Superman, quien, comenta Eco, reduce toda su

capacidad para hacer el bien a participar en funciones de caridad, y no utiliza su fuerza y cualidades sobrehumanas (como podría esperarse) para resolver los problemas mundiales del hambre, por citar un ejemplo. En los mismos términos explica la manera como es presentado el mal:

En el ámbito de su *little town* el mal, el único mal a combatir, se configura bajo la especie de individuos pertenecientes al *underworld*, al mundo subterráneo de la mala vida, preferentemente ocupado, no en el contrabando de estupefacientes ni --cosa evidente-- en corromper a políticos o empleados administrativos, sino en desvalijar bancos y coches-correo. En otras palabras, la única forma visible que asume el mal es el atentado a la propiedad privada. El mal extraespacial no es más que un pigmento accesorio, es casual, y asume siempre formas imprevistas y transitorias: el *underworld* es, en cambio, un mal endémico, como una especie de filón maldito que invade el curso de la historia humana, claramente dividida en zonas por una incontrovertibilidad maniquea, según la cual toda autoridad es, fundamentalmente, buena e incorrupta, y todo malvado lo es hasta las raíces, sin esperanza de redención. [7]

#### LA VIOLENCIA INVOLADA POR LAS PALABRAS

...Le lleva la mañana escribir un artículo sobre la violencia - Cita: No tiene importancia quién ha cometido de hecho el asesinato. La psicología apenas se preocupa por saber quién lo deseaba emocionalmente y quién acogió con agrado el que ocurriera. De este modo, todos los hermanos de la familia Karamazov (y de la familia humana) son en realidad culpables."

Rubem Fonseca  
*El caso Morel*

En el mundo recreado en las obras de Fonseca, la burbuja de ensueño de la "incontrovertibilidad maniquea" no existe, o bien,

7 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 293

estalla desde las primeras líneas de las historias; nada hay en ellas que opere bajo la tranquilizadora imagen del bien convertido en caridad, pues cuando algunos personajes pretenden reivindicar de ese esquema devaluado de los valores éticos, otros recuerdan siempre que las nociones de bien y mal son relativas y responden únicamente a maneras de interpretar distintas. Un ejemplo claro aparece en el cuento "Intestino grueso", en el cual, desde el inicio de la entrevista se hace alusión al problema central del texto, esto es, al hecho de que vivimos en un universo simbólico y por ello es que los hombres tenemos como tarea fundamental la de interpretar los signos que pueblan tal universo:

"¿Cuándo comenzaste a escribir?", pregunté, conectando el grabador.

"Creo que fue a los doce años. Escribí una pequeña tragedia. Siempre creí que una buena historia tiene que acabar con alguien muerto. Estoy matando gente hasta hoy."

"¿No crees que eso denota una preocupación morbosa por la muerte?"

"Puede ser una preocupación saludable por la vida, lo que en el fondo es lo mismo."

(*Feliz año nuevo*, p. 187)

La respuesta del personaje nos muestra de manera clara la actitud que guardan muchos de los personajes de Fonseca con respecto a la violencia, actitud en la que se mezclan el cinismo y la ambigüedad, pero también la posición crítica ante el problema, pues el tratamiento de éste no es tangencial, sino una de las preocupaciones centrales del escritor protagonista del cuento. Como ocurre en este caso, en muchos otros cuentos y novelas aparecen personajes preocupados por las maneras como

puede ser interpretada la violencia, más aún que por su existencia; esto último no lo cuestionan, no pierden el tiempo discutiendo si el ser humano es o no agresivo, pues para todos ellos es un hecho innegable que la agresividad forma parte de la existencia, como afirma Anthony Storr (de quien el mismo Fonseca cita un texto sobre la paidofilia, en el cuento "Pierrot de la caverna", cuando el protagonista reflexiona sobre su relación con una niña de doce años): "En realidad, resulta evidente que el hombre no habría alcanzado jamás su dominio presente, o siquiera sobrevivido como especie, de no poseer una amplia capacidad de agresión". [8] Así asumen los personajes la agresividad, como un ingrediente siempre presente en la existencia, pero no se preocupan por él pues, como expresan los personajes citados en el epigrafe con que inicié este capítulo, la agresividad puede manifestarse inclusive en los animales, no así la violencia; ésta se funda siempre en un acto de conciencia que dista mucho de parecerse a la respuesta instintiva de los animales ante el peligro. Gilbert Tordjman distingue la agresividad de la violencia en términos muy semejantes a los que utilizan los personajes de Fonseca:

A nuestro juicio, la agresividad es una pulsión, si no un instinto profundamente inscrito en nuestro patrimonio genético y que se expresa a través de muchas actividades cuyo objetivo esencial sigue siendo la supervivencia del individuo y la preservación de la especie. Es decir que aparece como un componente indispensable de la sexualidad y de la vida; lo cual habla de su legitimidad.

La violencia se distingue, desde luego, por su carácter de hostilidad básica y gratuita, por su necesidad de destruir y de suprimir, más bien que de crear, por su carácter apremiante y repetitivo,

---

8 Anthony Storr, *La agresividad humana*, p. 13

particularidad del instinto de muerte, según Freud. [9]

La anécdota policial de muchos de los textos de Fonseca permite que se expresen constantemente las preocupaciones de organizaciones judiciales y jurídicas ante la proliferación de la violencia, pero generalmente se pone en claro que la sola preocupación por el problema no resuelve nada, menos aún cuando las instituciones encargadas de resguardar el orden suponen que basta con organizar congresos, realizar estudios estadísticos o escribir informes policiales para tener controlado el problema. En la novela *El caso Morel*, el comandante Matos alude a esta actitud, y el escepticismo con que lo hace es resultado de lo alejadas que están la teoría y la práctica:

-No sé nada. -Matos deja escapar una sonora carcajada-. En el congreso de Criminología del año pasado ni siquiera se consiguió establecer si había, y cuál era, la diferencia entre crimen rural y crimen urbano. Una de las ponencias se titulaba Problemas de la Conurbación... ¿No parece una barbaridad? Nadie sabe mucho sobre el crimen ni sobre los criminales, todos somos criminales en potencia, es difícil saber por qué algunos lo son de hecho y otros no. ¿Vamos a beber una cerveza? [p. 186]

Los últimos comentarios que hace muestran el desengaño de quien ha llegado a la conclusión de que es inútil cualquier pronunciamiento de los organismos jurídicos y penalistas si su fin es exclusivamente de carácter teórico, pues a él el trabajo en la calle, el contacto con el crimen le ha enseñado que ningún análisis teórico de la violencia, por más acertado que sea, podrá atenuar su existencia, mucho menos dominarla y meterla al orden.

---

9 Gilbert Tordjman, *La violencia, el sexo y el amor*, p. 13

Aspirar a dominar la violencia a fuerza de congresos y estadísticas es hacer retórica de la seguridad social.

Quienes mejor pueden hablar sobre la violencia y el crimen en las obras de Rubem Fonseca son los policías y los criminales, grupos en apariencia antagónicos, pero que a fuerza de ser las dos caras de una misma moneda terminan confundiéndose y acudiendo a métodos semejantes cuando se enfrentan. Los policías descubren en el trabajo en la calle que las teorías aprendidas en las academias policiales no pueden ponerse en práctica ante el crimen organizado, muy rápido pierden la ilusión de llegar a convertirse en héroes redentores de la sociedad y se descubren como ejecutores de una justicia que no lo es; por ello es que para muchos los únicos asomos de bienestar se dan cuando hacen de su trabajo una manifestación del poder, que pueden ejercer sobre los desgraciados que caen en sus manos (quienes por lo general son hampones menores, casi nunca los dirigentes del crimen, pues éstos tienen un poder superior). Es por esto que en las obras de Fonseca, como en la sórdida realidad, nada hay más alejado de los superhéroes, ejecutores escrupulosos de la justicia, cuya imagen es difundida por los *mass media*. Lo que sí podemos encontrar aquí son policías corruptos e inescrupulosos, detectives eficaces que deambulan entre el cansancio de las noches de guardia en las comisarias y el asedio a asesinos torpes, penalistas que abandonan las cátedras universitarias y terminan examinando cadáveres en las morgues, de donde obtienen al fin un conocimiento del crimen y la violencia más objetivo que el que impartían en las aulas. En la novela *El gran arte* aparece uno de estos personajes, el doctor Sette Neto, antiguo maestro del

Policía Raúl y del abogado-detective Mandrake; estos dos lo visitan para hacerle unas preguntas acerca del asesinato de un hombre y dos prostitutas que fueron encontrados en la misma cama, ellas degolladas y él con una herida de cuchillo en el pecho.

"El hombre recibió un solo golpe que le perforó el corazón y el pulmón. El instrumento usado fue un cuchillo de doble hoja de cerca de quince centímetros de largo y tres y poco de ancho. En los cuellos de las mujeres fueron producidas lesiones múltiples, de desgarramiento y degüello, entre la laringe y el hueso hioides, y en la nuca. [...] Hay un interesante contraste en el modo de actuar del asesino --no hay duda de que sólo fue uno-- en relación con sus víctimas. El hombre recibió un único golpe letal. Pero el asesino, después de infligir lesiones mortales a las mujeres, continuó hiriéndolas furiosamente [...]

"¿Cree que el sujeto es un psicópata?" Raúl.

"Psicópatas lo somos todos [...] Lo que quiero decir es que no es muy difícil saber quién, si tiene la oportunidad --el cuchillo en la mano y el cuello a disposición-- corta y quien no corta. Y, al cortar, la pasión que pone en el ademán también nos dice muchas cosas sobre él, o ella, su visión del mundo y del Otro, su ideología cósmica, su interpretación de la realidad." [p. 227]

Las palabras del doctor Sette Neto revelan, en tres niveles distintos, el goce que la violencia puede provocar: en primer lugar en el asesino, cuyo disfrute se cumple en la ejecución del acto violento; en segundo término, en el propio Sette Neto, quien disfruta abundando en detalles respecto del asesinato, detalles que van más allá del simple reconocimiento de las heridas, pues al hacer del examen de los cadáveres un acto verbal descrito con minuciosidad hace suya también la ejecución; el tercer nivel corresponde al autor, quien no sólo hace un texto en el que la violencia ocupa un lugar central, sino que además logra crear una atmósfera de violencia que rebasa la anécdota y sale de la obra

para imponerse al lector, gracias a la manera eficaz como se describen los crímenes, las armas y el ambiente sangriento en que éstas aparecen.

La cara opuesta la presentan los criminales, pues si los penalistas pueden disfrutar de la violencia al verbalizarla, para los criminales la violencia es un problema sobre todo práctico. En la misma novela, uno de los cabecillas de la organización criminal que gobierna Lima Prado busca a una persona ideal para realizar un asesinato, y entre sus consideraciones encontramos la siguiente:

Tenia que tener el instinto adecuado para matar, porque el instinto inadecuado lo tenían todos los hombres. Era necesario poseer también la capacidad de despreciar y odiar. Despreciar a ricos y pobres, fuertes y débiles, feos y guapos. [p. 272]

Son claras las semejanzas en los comentarios de ambos personajes, por ejemplo, en los dos casos se alude a la violencia potencial que existe en todo individuo, pero la reflexión de Mateus sobre cuál debe ser el asesino ideal se caracteriza por su tono escueto, por su estructura de mera información práctica.

En esta novela nos encontramos una tercera actitud ante el crimen, la de personas que de pronto tienen que vérselas con la violencia al convertirse en víctimas de otros; surge entonces en ellos, de manera visceral, un deseo de venganza que los enferma y transforma en seres opuestos a aquéllos que fueron hasta antes de que la violencia tomara cuerpo en ellos. Storr comenta la importancia de la venganza respecto del surgimiento de la violencia al decir que "La agresividad se convierte en odio cuando llega a contener un elemento de venganza, [...] sólo puede

explicarse por la necesidad de vengarse de humillaciones pasadas". [10] En *El gran arte*, el abogado Mandrake y su novia son asaltados por una pareja de matones a sueldo que buscan una cinta de video --búsqueda en torno a la cual giran la mayor parte de las acciones de la novela-- la que suponen está en poder de Mandrake; a él le hacen una herida con un cuchillo en el vientre y a su novia le meten el mango del cuchillo por el ano. Los matones se van después de sodomizar a Ada, suponiendo que Mandrake está muerto. Cuando éste se recupera de la herida, empieza a buscar la manera de vengarse, instalado en un frenesí de odio que lo lleva a investigar sobre cuchillos y las técnicas para usarlos, pues decide cobrarse de la misma manera como fue atacado; por otra parte, indaga entre sus amigos policías cuáles son las relaciones entre el crimen, la culpa y la condena consecuente en caso de que el asesino sea atrapado, indagaciones que tienen como origen dos objetivos: la posibilidad de que Camilo Fuentes, el matón, sea detenido y, lo que más le preocupa, qué puede ocurrir con él mismo si realiza su venganza y es aprehendido:

"En la época de Sófocles [...] no había propiamente una escuela de criminología. El criminal era torturado, marcado, mutilado o muerto".

"Es lo que hay que hacer con un hijo de puta como él."

"A través de los siglos, incluso después de que el cristianismo se hubiese difundido por el mundo, esa situación se mantuvo. Incluso empeoró, porque en el siglo XIII, con los Tribunales de la Inquisición, el criminal además de morir iba al infierno. El encarcelamiento, como protección y disciplina social, sólo surgió en el siglo XVIII. Esto es una teoría,

---

10 Anthony Storr, *ob. cit.*, p. 161

digamos clásica: rehabilitación con penitencia. ¿Me estás escuchando?"

Le escuchaba, irritado e impaciente, dejaba que Raúl hablase, porque necesitaba su ayuda para realizar lo que mi imaginación estaba elaborando. Me veía clavando el Randall en la sublavía de Fuentes y veía la sangre brotar como un chorro de la fuente de la Plaza París, que me gustaba mirar, de niño. Raúl decía, mientras tanto, que con la ascensión de la burguesía había surgido la escuela neoclásica de la libre elección del mal, y después, en el siglo XIX, la escuela italiana, con el retorno a la idea del pecado, de la corrupción voluntaria en la que la pena tenía como objetivo la reforma del hombre. Más tarde vino la escuela analítica, de la múltiple causalidad, el crimen generado por factores varios que se combinaban recíprocamente. A Raúl, por ser poli, una profesión de poco prestigio, le gustaba presumir de cultura.

"Vete al infierno, Raúl, a mí me interesa Fuentes, las teorías que se jodan." [p. 109]

La actitud ante la violencia que muestra Mandrake es una de las más peligrosa, según se expone en los textos de Fonseca, porque se trata de un personaje que circula en una zona intermedia entre el crimen organizado y las organizaciones policiales, lo que le da la situación privilegiada de quien no está obligado a repetir los argumentos del poder, aunque los conoce, a la vez que se pone a salvo de sus efectos, pues carece de la ingenuidad necesaria para creer en ellos. Es por esto que, para él, cualquier argumento con pretensiones de racionalizar la violencia pierde sentido. Así, Mandrake termina por convertirse en un personaje peligroso, tanto para criminales como para las organizaciones policiales, pues representa al grupo de ciudadanos que toman la justicia en sus manos y al hacerlo vuelve a los orígenes, a cobrarse según la sabia razón de la ley del talión y, en consecuencia, pone el dedo en la llaga del orden establecido al hacer evidente que puede prescindir de él. El abismo entre la teoría penal de los órganos de justicia, por un lado, y el crimen

Organizado, por el otro, deja de ser un fantasma y toma cuerpo al conjuro de las palabras de Mandrake: "Vete al infierno, Raúl, a mí me interesa Fuentes, las teorías que se jodan." Es también importante la consideración que hace acerca de la erudición de Raúl, pero no tanto en cuanto a la actitud ideológica, sino en el nivel del discurso literario, al poner en claro que el conocimiento teórico (antes que de Raúl, del propio Fonseca) debe cumplir una función no solamente informativa, sino estar ante todo al servicio del desarrollo dramático de los personajes; así, en el diálogo entre Raúl y Mandrake se pone en claro la actitud paródica del autor con respecto de los discursos teóricos, a los que no se les niega, pero tampoco se acude a ellos para encontrar respuestas últimas a los problemas por los que atraviesan los personajes. Es importante por sí mismo el hecho de que el protagonista (con la carga significativa que está implicada en el *ser-protagonista*, que le da un específico y superior peso a lo que éste hace, dice o piensa, en relación con los otros personajes) haga un juicio como el que en este caso emite Mandrake respecto a la erudición de Raúl, lo mismo que no pierda de vista cuál es la causa por la que hace su exposición ("...Raúl, por ser poli, una profesión de poco prestigio, le gustaba presumir de cultura.") y, además, que arroje prácticamente a la basura toda la exposición de su amigo al decir que a él sólo le interesa su propia venganza, "las teorías que se jodan".

Con lo anterior, Fonseca pone en claro una de las causas que provocan la proliferación de la violencia criminal en las

sociedades modernas, sugiriendo que no es casual el incremento en el número de individuos que, al realizar un acto violento, están poniendo en tela de juicio un sistema de valores y mecanismos de defensa que son propuestos por el estado como infalibles. De esta manera, sus personajes hacen evidente una situación en la que el autor insiste constantemente: lo que en la actualidad plantea un problema, no es tanto la criminalidad y la delincuencia --sin que por esto se les reste importancia--, como la violencia que se filtra hasta todos los sectores de la sociedad, hasta todos y cada uno de los individuos, quienes al optar por ella vuelven a un orden natural, pre-civil. En otra parte del ensayo citado anteriormente, Storr señala que de la relación entre civilización y agresividad no es extraño que resulte el odio, la violencia: "Una característica de la existencia moderna que tiende a convertir la agresividad en odio es la enormidad y complejidad de las instituciones civilizadas". [11] Esto crea una paradoja, pues al parecer en las condiciones actuales de la civilización es más fácil suscitar la violencia que disiparla, debido a que la complejidad de las relaciones sociales crea un fenómeno de resistencia entre los individuos y las instituciones, las cuales, antes que sanear las vías por las que pudiera lograrse la eficiente administración de la justicia, pareciera que estuvieran condenadas a envilecerse y corromperse, al amparo flaco de reglamentaciones teóricas que, como se ha expresado en este apartado, distan mucho de resolver ningún problema.

De la misma manera es considerado el problema por el policía Guedes, en la novela *Bufo y Spallanzani*:

---

11 Storr, *ob. cit.*, p. 200

Guedes pensaba en el asunto mientras se afeitaba. No veía el asunto como una reversión atávica, una característica remota del ser humano que reaparece episódicamente no se sabe por qué. Él veía homicidios casi a diario, cometidos por personas de todo tipo, pobres y ricos, fuertes y débiles, analfabetos o doctores, y creía que todo hombre fue siempre y sigue siendo un animal violento, matador, por placer, de sus semejantes y de otras criaturas vivas. [p. 30]

Esta es la actitud que muestran casi todos los policías que aparecen en las novelas y cuentos de Fonseca, actitud que, como mencioné antes, no puede hacerse cómplice de los discursos de los teóricos del crimen, a causa de que los policías se enfrentan con una sola realidad: la violencia como fenómeno ubicuo, de donde resulta el pesimismo característico de todos ellos. Así lo hacen expreso el comisario Matos y el ex-policia Vilela en *El caso Morel*:

-Siempre que yo hablaba de un crimen sucedido en mi comisaría, me decía: todavía va a ser peor.

-Cada vez nace más gente. ¿Qué espera? Todavía va a ser peor.

-Quizá tenga razón. Este fin de semana el número de asaltos con muertes batió todos los récords. Los atacantes tienen todas las edades, desde los diez a los sesenta años. Las prisiones están repletas.

-La ciudad es un mercado con amplias posibilidades para todos por igual -dice Vilela, taciturno-. Capturas a los delincuentes que puedes y finges creer que en la prisión serán rehabilitados y la sociedad defendida. Pero sabes que en verdad los delincuentes son degradados y corrompidos en la prisión, y que la sociedad no debe ser defendida, sino destruida. [p.185]

El pesimismo es, pues, el signo que caracteriza la actitud de Fonseca ante la proliferación de la violencia en la sociedad. No sé en qué medida se puedan atribuir las opiniones de Vilela (con las que termina la cita) al escritor, pero la insistencia que hace en el tema y la manera como lo expone denotan una visión

más que desencantada respecto de las relaciones sociales. Si no es posible atribuir esto a Fonseca, sí puede identificarse con claridad en sus personajes; la visión apocalíptica que expresan acerca de la sociedad se deriva de su actitud crítica respecto de las relaciones de poder, las pasiones, los resentimientos sociales o el divorcio entre teoría y práctica de la violencia. No deja de ser interesante el hecho de que en este terreno expresen juicios igualmente desoladores los policías y los criminales. En los primeros capítulos de *El gran arte* aparece un dirigente de hampones --enano, mulato y simpático-- que al comentar parte de su vida recuerda que siendo niño estuvo a punto de ser quemado vivo por un hombre que se dedicaba a incendiar mendigos; de ese incidente, dice, obtuvo una lección que lo volvió más alerta, acaso tanto como para ocupar la alta situación de que goza entre los criminales:

Desde aquel día pase a dormir dentro de una alcantarilla. Las cucarachas se paseaban sobre mi cuerpo, pero sabía que no me harían ningún daño, como mucho chuparme un trocito de labio aquí, una pielecita del dedo allí, pero con ellas estaba seguro, la muerte estaba afuera, tenía dos piernas, dos brazos, una cabeza, como yo, hecha a imagen y semejanza de Dios Nuestro Señor Jesucristo. (p. 296)

Lo que expone el personaje es por sí solo explícito, pero aun así resulta importante resaltar el que Fonseca no crea a un personaje que recibe "una lección de la vida", para luego convertirlo en un campeón de la justicia, "dedicado a dar lo mejor de sí mismo para que los niños que ahora habitan las calles puedan vivir más seguros". No, Fonseca lo sitúa en un lugar que no coincide con las aspiraciones de la sociedad, en la cima de

una mafia de traficantes y tratantes de blancas, y, además de todo, sin haber quedado traumatado o incapaz de resolver su propia situación por la magnitud del enemigo. Todo esto sugiere claramente una actitud paródica, pues el mundo se invierte de manera vertical: el niño desamparado de abajo (inclusive se recuerda a sí mismo habitando en las alcantarillas) es ahora el hombre poderoso de arriba; su apariencia física contribuye también a crear el efecto paródico. Los términos que utiliza para expresar su situación aluden así mismo a una inversión de valores: ante la omnipresencia de la violencia (no sólo humana, sino comparada con Cristo) prefiere la amenaza de las cucarachas. Pero es necesaria una precisión: Fonseca no está parodiando lo que ocurre en la sociedad (el objeto de la parodia no son las prostitutas asesinadas, los niños indigentes rociados de gasolina y quemados durante las noches, los matones a sueldo, los policías ojeroso que huelen a sudor y tabaco), sino la interpretación de la desigualdad como un discurso que viene desde arriba y que es inyectado en los individuos de maneras diversas; éstos a su vez deben asimilarlo y repetir sus esquemas cumpliendo roles sociales que se supone son justos por que son inamovibles, inalterables. Para fundamentar esto se difunde la idea de que el apego a tal orden de justicia social proporciona seguridad; es obvio que no se expresa abiertamente el hecho de que la inalterabilidad de esos roles sociales también pretende impedir la movilidad de los individuos en la escala social, con lo que se refuerza la idea de un orden natural al que los seres deben permanecer fieles. Romper con tal esquema coloca al ciudadano en situación desventajosa,

sobre todo si la ruptura aparece acompañada por manifestaciones de violencia, pues entonces las instituciones se sienten en peligro ante los individuos que hacen del orden establecido algo prescindible. Walter Benjamin expresa su opinión al respecto de la siguiente manera:

El derecho considera la violencia en manos de la persona aislada como un riesgo o una amenaza de perturbación para el ordenamiento jurídico. [...] La violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, representa para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho. [12]

Ante la amenaza de los individuos, ante la posibilidad de anarquía generalizada, el estado tiene que echar a andar sus mecanismos de defensa: si sus argumentos jurídicos no son convincentes por sí mismos, habrá de reforzarlos mediante métodos de represión más explícitos; si sus corporaciones policiales son ineficaces, tendrá que hacer concesiones a la brutalidad de los métodos de aprehensión y encarcelamiento, a la tortura, para que los mismos policías puedan encontrar alguna gratificación en su trabajo al aplastar a los miserables. En el cuento "Feliz año nuevo", un grupo de ladrones planean un asalto, necesitan dinero y comida para celebrar la llegada del nuevo año, necesitan también una oportunidad para sacar sus resentimientos contra los que sí tienen; sin embargo, no dejan de considerar las acciones de los policías cuando atrapan a algún ladrón de su clase:

La cosa está dura [dice Zequinha, uno de los ladrones]. Los del orden no están jugando. ¿Viste lo que hicieron con el Buen Criollo? Dieciséis tiros en la chola.

Cogieron a Vevé y lo estrangularon. A Minhoca, ¡joder!  
¡El Minhoca! Crecimos juntos en Caixas, el tipo era tan miope, que no veía de aquí a allí, y también medio tartaja - lo cogieron y lo arrojaron al Guandú, todo reventado.

Fue peor con el Tripé. Lo quemaron. Lo hicieron torrezno. Los del orden no dan facilidades. [p. 19]

La ejecución de la violencia por parte de los organismos policiales, amparados por la justicia, es uno de los recursos más eficaces con que cuenta el estado para mantenerse como organismo rector del orden, pues su finalidad no es eliminar la violencia de la sociedad, sino administrarla, dosificarla. En el caso de las obras de Rubem Fonseca este ejercicio institucional se muestra actuando invariablemente contra individuos particulares, pocas veces contra las organizaciones del crimen o narcotráfico, pues se hace evidente siempre que éstas pueden funcionar como un apoyo turbio del estado, bajo la máscara del soborno. En obras como *El gran arte*, la organización dirigida por Lima Prado tiene inclusive la capacidad de influir en el destino político del país gracias a su poder económico. Con ello confirma Fonseca una verdad respecto de las sociedades modernas en las cuales la moralidad puede estar de más en situaciones en que el dinero se convierte en el centro de las estrategias políticas. Así, el poderoso, independientemente de la labor que realice, puede actuar con plena impunidad y, más aún, crear un discurso que anule cualquier interpretación que pudiera poner en evidencia lo torcido de los mecanismos del poder. Hay un capítulo en esta novela en el que Lima Prado comenta la manera como administrará su "ayuda" al desarrollo de la democracia:

"¿Son cinco partidos?"

"Cinco."

"Hay para todos. Pero arréglole de modo que la iniciativa salga de ellos."

"Eso no será difícil. Su nombre es neutral y todos necesitan dinero, incluso el partido del gobierno."

"Además de la aportación institucional, que según me garantiza no será contabilizada por los partidos, les entregaremos también algo de dinero a algunos candidatos, individualmente. No olvide a los radicales. Ellos también lo aceptan, ¿verdad?"

"La corrupción no tiene banderas."

"Esto no es corrupción, Gontijo."

"Tiene razón. Perdón."

[p. 210]

En este pasaje se muestra a Thales Lima Prado como un hombre cuya capacidad de decisión política se funda en el dinero; esto le proporciona además una situación estratégica, ya que, sin importar quién gane en la contienda electoral, él asegura de antemano su posición, todo ello a pesar de que muestra un carácter completamente apolítico. Esta posibilidad de estar por encima de las disputas por el poder político sólo se la puede dar otro poder, el verdadero en nuestras sociedades: el dinero. Pero aún más se revela en la cita anterior, la última parte del diálogo señala un aspecto muy importante al hacer explícito el que el poder económico se funda en un discurso de la no discursividad, carece de argumentos porque no los necesita para mantener su posición de privilegio y, lo más peligroso, invalida cualquier otro discurso que pueda ponerlo en tela de juicio. Lima Prado no tiene que inventar ninguna explicación acerca de por qué no le parece que lo que está haciendo pueda ser interpretado como un soborno, no, las interpretaciones múltiples se acabaron, basta con que el poderoso mandamás diga "Esto no es corrupción", para que a los ojos de todos aquellos que pudieran pensar lo contrario

se diluya cualquier posibilidad de discusión, de diálogo.

Lo anterior señala uno de los problemas fundamentales a que me remite la obra de Fonseca: el dinero es el arma estratégica por excelencia en las sociedades modernas, ante él la moralidad se vuelve una ficción que ajusta sus parámetros a los intereses económicos; el bien está de parte de la propiedad privada y, en consecuencia, es manipulado por los propietarios. La política, por su parte, subordina sus discursos al buen funcionamiento de las relaciones económicas, procurando mantener un "equilibrio de fuerzas" que proporcione seguridad a la propiedad privada; de esta manera, todo el que atente contra los propietarios se coloca del lado del mal y se vuelve susceptible de sanción. Así cumple su papel el estado, como administrador de justicia e, inclusive, de violencia. Creo que en este mismo sentido es que Fernando Savater define la política al decir:

El estado [...] busca preferentemente maximizar la amenaza de violencia pero manteniéndola lo más posible en suspenso; procura utilizar la posibilidad inminente de la violencia más que la violencia misma. Esta posibilidad provisionalmente aplazada de la violencia es la política. [13]

Considerando lo anterior, me parece claro que las relaciones sociales en la actualidad tienen que ser evaluadas bajo parámetros distintos a los que propone la moral tradicional cristiano-burguesa, y esto mismo sugieren los textos de Rubem Fonseca al hacer énfasis en la violencia como mecanismo de relación social. A causa de que no existen normas absolutas que operen para la totalidad de individuos, sino reglamentaciones que

13 Savater, La tarea del héroe, p. 197

cambian según las necesidades del poder, no es raro que surjan individuos que al intentar violentamente contra los otros estén manifestando, así sea inconscientemente, una actitud política contra el estado que crea una situación de incertidumbre, pues difunde una imagen ideal del bienestar social, al tiempo que muestra con hechos el reverso de tales ideales. El problema es complejo, pues aun los representantes del estado, a cualquier nivel, expresan sin advertirlo estas contradicciones, y solamente aquéllos que están a salvo del discurso del poder, entre ellos los criminales, pueden advertir la brecha insalvable que se abre entre teoría y práctica políticas. En *El gran arte*, luego de entregar el dinero para los sobornos, Lima Prado tiene una entrevista con un senador, quien al estar frente a la personificación del poder que representa el dirigente del hampa, trata de mostrar una actitud inteligente y "sana" respecto de su trabajo político; con sus comentarios lo único que consigue es ser desenmascarado por Lima Prado:

"...tras estudiar con gran empeño el tema, concluí que la explosión demográfica, en primer lugar, y la mala distribución de la renta, en segundo, son las causas principales de la escalada de violencia en las ciudades. Existen otros factores, como la ineficacia de los organismos policiales y la decadencia moral de la sociedad..."

El senador parecía haberse olvidado, pensó Lima Prado, de que había pasado diez años en el senado legislando, directa o indirectamente en beneficio propio. [p. 231]

Pero lo que desenmascara aquí Lima Prado no es en particular la retórica del poder respecto de la seguridad social, sino la actitud del político; inclusive es evidente que los argumentos que propone el senador como causas de la violencia urbana son

correctos, sólo que su correcta enunciación se convierte en caricatura; hay coherencia en el discurso, pero éste es incoherente con la práctica.

Esta falta de coherencia es una de las causas que en la obra de Fonseca se identifican como principal generadora de violencia; al autor le interesa mucho más advertir sobre este problema que acerca de la existencia de la violencia en sí misma. Uno de sus mejores personajes, Mandrake, se reconoce como hermeneuta antes que como abogado, investigador o cualquier otra cosa. Con Fonseca ocurre lo mismo, pues su trabajo como escritor no se explica únicamente como el de quien da un testimonio de la vida social contemporánea, sino como alguien que busca un significado en los fenómenos sociales, significado complejo que la obra expone, pero no aspira a resolver. En ello radica en buena medida la actitud crítica de sus obras, en el hecho de revelar sin ser sentenciosas; en opinar por medio de sus personajes, sin decir la última palabra respecto de ninguno de los muchos problemas que toca; en dar cabida a la ambigüedad que significa la vida del ser humano en sociedades en las que cada uno defiende su propio discurso, su particular manera de entender lo que a cada cual le parece mejor y, como he expresado hasta aquí, utilizando la violencia como sustituto contundente del diálogo, pues éste se vuelve impertinente entre quienes buscan hacer válida su situación y sus acciones negando las de los otros. Un ejemplo claro de lo anterior aparece en la novela *El caso Morel*; el protagonista, Paul Morel, es detenido como sospechoso del asesinato de una joven, además de que se ha descubierto un diario

de ella, en el que cuenta la relación sadomasoquista que mantuvo con Morel; en consecuencia, los policías encargados de la detención ven en el detenido a un degenerado; antes de investigar y poder concluir que quien dirigía la relación era la mujer muerta, invitando a la agresión a Morel para satisfacer su masoquismo, deciden hacerle pagar no sólo el supuesto crimen, sino algo que les resulta más alarmante: el atentado contra las buenas costumbres, de las que se suponen defensores:

Yo era la persona ideal para que él pudiese ejercer su sadismo, sin temer un sentimiento de culpa ni reprobación social. Sabía lo que me esperaba.

-Basura es usted...

El tira me echó mano.

-Aquí no -dijo Alfredo. Los dos me sostuvieron y me llevaron hasta un cuarto sin ventanas, apenas iluminado por una bombilla amarillenta [...]

Mientras esperaba a Alfredo, Ventura me dio una patada en las rodillas, escupió en mi cara y me dio de puñetazos por todo el cuerpo, con excepción del estómago y los testículos: mi posición no lo permitía. [...] Alfredo volvió. Traía una porra de goma, gruesa, oscura.

-Se la voy a clavar a este puto, a ver si le gusta -dijo Ventura.

-Mejor pásale vaselina. No vas a matarle, ¿no?

-Esto no mata a nadie -respondió Ventura.

[pp. 122-123]

De supuesto asesino, Morel pasa a convertirse en víctima de un par de policías que deciden hacerle pagar con la misma moneda, para lo cual están dispuestos a prescindir de la justicia que representan, aunque no se dan cuenta de ello, antes al contrario, en su interior impera solamente una verdad (no la Verdad): la evidencia de un crimen que atenta contra una moral de la que se saben guardianes; ambos policías han aprendido (pero no en la academia de policía, no en la escuela primaria, no en la iglesia del barrio, tampoco en una charla con la madre o el padre, sino

en la suma de todas esas circunstancias) que los atentados contra la moral, sobre todo contra la moral hecha tabú sexual, son peligrosos y deben cobrarse caro, tanto que no importa si el precio implica repetir el mismo mecanismo de agresión. De esta manera dan el salto de la permisividad a la transgresión, amparados por su posición de supuestos defensores del orden, y están a punto de torturar a Morel, sodomizándolo, sin tener la capacidad de reconocer que con esto ellos también quedan fuera de la justicia, antes al contrario, se saben con certeza ejecutores de un orden que impera sobre todo lo existente.

Las últimas dos citas que he traído a colación (la de Lima Prado con el senador, primero, y la de Morel en manos de los dos policías) muestran dos facetas opuestas de un solo problema. En la primera se alude a la separación abismal entre teoría y práctica de la violencia y la corrupción, desde el punto de vista de un político; en el segundo caso tenemos a los policías que si quieren hacer coincidir la teoría de la justicia con la ejecución de la misma, pero lo hacen poniendo en evidencia caminos turbios, un aprendizaje de lo justo tan elemental que resulta espantoso advertir que personajes como ellos tengan a su cargo impartir, no la justicia, no, sino castigos, torturas y venganzas que se amparan bajo la máscara de lo correcto, noble, sano y justo; y peor aún, que hayan perdido la capacidad para reconocer en qué momento han rebasado todo límite y terminan por situarse en la misma posición en la que creen reconocer al supuesto criminal.

## LA VIOLENCIA COMO ESTÉTICA DE LA MISANTROPIA

El tema ha fascinado a los artistas desde que el hombre desarrolló un lenguaje más complejo para expresar los recovecos de su esencia. Todos los grandes personajes de la literatura, si uno se fija, son asesinos. Comenzando por Cain --la Biblia es un libro de historias de homicidas-- y siguiendo por Ulises, Edipo, Electra, Otelo, Macbeth, Raskolnikov, Sorel y otros.

Rubem Fonseca  
*El gran arte*

En las obras de Fonseca, como he comentado hasta aquí, la sociedad siempre es presentada como un organismo por cuyo sistema nervioso corre una fuerza vital que lleva en sí misma los gérmenes de la destrucción. Es imposible concebir las relaciones sociales sin la presencia de un orden político, pero, de la misma manera, resulta inconcebible el ideal de armonía cuando el orden político se ejerce de manera dispareja. La desigualdad social es un aspecto al que se le presta una atención principal en los textos de Fonseca, y, sin embargo, la denuncia de este fenómeno no adquiere nunca el tono de panfleto elemental; el autor no se casa con la posibilidad de convertir el enfrentamiento de clases en el trillado y acritico muestrario de buenos contra malos al que se ha acudido con tanta frecuencia en nuestras letras. Carlos Fuentes, reconoce el origen de este maniqueísmo en las novelas de los años veinte, aludiendo a ejemplos como el de *Doña Bárbara* y su "Santos" Luzardo, símbolos más que personajes, conciencia moral del autor que se pone el difraz de seres de ficción:

La novela está capturada en las redes de la realidad

inmediata y sólo puede reflejarla. Esta realidad inmediata exige una lucha para ser cambiada y la lucha, a su vez, exige un simplismo épico: el hombre explotado, por serlo, es bueno; el que explota, también intrínsecamente, es malo. [14]

De estas obras surgió el modelo de héroe literario para las novelas latinoamericanas, héroes cuya figura se difundió a lo largo de la primera mitad de este siglo y que han tratado de perpetuar los autores de "novela comprometida" aún hasta nuestros días, pasando por alto la saludable lección de ambigüedad (característica de la "nueva novela", según afirma Carlos Fuentes), la cual no vuelve la espalda a los problemas de las sociedades latinoamericanas, antes todo lo contrario, el acercamiento puede ser inclusive más crítico, ya que los novelistas se han liberado de la condición de educadores, han tirado a un lado la estorbosa carga que implicaba saberse "la conciencia culta de la sociedad" y han reencontrado el espíritu dubitativo propio del discurso novelístico. El resultado ha sido la recreación de sociedades problemáticas, que se mueven sobre valores confusos, o bien, sociedades en las que los personajes han perdido el rastro de tales valores, lo que los enfrenta por lo general a situaciones adversas inclusive en el ámbito de lo cotidiano y los obliga a buscar refugio en el espejo más cercano.

Los protagonistas de las obras de Fonseca son miembros representativos de esta familia de héroes solitarios, quienes, por otra parte, tampoco son invención propia de los novelistas de las últimas décadas; éstos tienen su origen en personajes como el Fausto de Goethe, de quien Marshall Berman dice:

---

14 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 14

Fausto se inserta en una larga línea de héroes y heroínas modernos sorprendidos hablando a sí mismos en medio de la noche. [...] Cuando más se expandió su mente, más aguda se tornó su sensibilidad, más se aisló y más pobres se volvieron sus relaciones con el mundo exterior --sus relaciones con otras personas, con la naturaleza, hasta con sus propias necesidades y fuerzas activas. Su cultura se desarrolló en el sentido de divorciarlo de la totalidad de la vida. [15]

La lectura que hace Berman del personaje fáustico pone en claro una de las características más importantes del héroe de la novela moderna: la soledad, conseguida como resultado de una elección racionalizada, no como accidente o padecimiento del que los personajes pudieran ser víctimas; es decir, la reivindicación de la misantropía como proyecto de vida social, lo que encierra ya una estética de la contradicción, de la ambigüedad a la que aludí antes. Los personajes de Rubem Fonseca que manifiestan esta actitud forman una larga lista, y algunos de ellos llegan a expresarla de manera explícita. Por ejemplo, en la novela *El gran arte*, el protagonista dice:

Aquel día hojeaba uno de los libros de mi infancia, en que se hablaba del valor como la mayor de las virtudes, el valor de héroes individualistas, románticos, no el valor cívico hegeliano, sino el valor irracional, muchas veces injusto, violento pero nunca inescrupuloso de mis sueños de adolescente. [p. 44]

En la cita anterior el protagonista expone de manera clara la actitud que caracteriza a los héroes de las obras de Fonseca. Todos ellos han perdido la fe en las instituciones y en los individuos que permanecen atados a ellas, pero lo más importante, lo que agrega nuevos matices a la tipificación del héroe fáustico

---

15 Marshall Berman, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar, A Aventura da Modernidade*, pp. 42-43 (la traducción es mía)

es que al individualismo se suma la necesidad de revalorar actitudes como la injusticia, la aparente irracionalidad y la violencia, todas ellas sancionadas sistemáticamente por el discurso del poder. Para Fonseca, como para muchos otros narradores contemporáneos, la literatura es el gran arte donde se desnudan los vicios sociales, donde las instituciones son revisadas de manera impúdica y sin solemnidad, donde la crítica social escapa de los esquematismos dogmáticos y, por ello es no sólo posible, sino necesario recrear y observar con atención los fenómenos que diseñan las diversas relaciones que los hombres establecemos con los otros y con el mundo, sin importar que estos fenómenos puedan desembocar en el pantano de la violencia, ese peligroso, pero imprescindible pantano que todos llevamos dentro. En una nota sobre la novela *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*[16], Carlos Monsivais dice:

Rubem Fonseca pertenece a esa minoría creciente de la literatura latinoamericana que ha dejado de creer en la novela intimista, la novela épica o la novela negra, para adoptar el único género donde la violencia es el espejo donde cobran su debida dimensión los hechos y, sobre todo, las mitologías. [17]

- 16 Esta novela se publicó en nuestra lengua con el título *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*. La traducción es de Hermann Bellinghausen, muy acertada en muchos sentidos, sobre todo porque mantiene el tono preciso del estilo del autor, pero también se dio a la tarea de "corregir" algunos recursos estilísticos característicos de la prosa de Fonseca. Por ejemplo, puso guiones para introducir diálogos, agregó acotaciones para explicar qué personaje habla, separó en párrafos distintos lo que dicen los personajes y el narrador, cosa que Fonseca no hace. Me parece que todo ello responde a una opción estilística que el autor elige, y no sólo un capricho de tipografía.
- 17 Carlos Monsivais, "El crimen, si evidente, dos veces ambiguo", en *Nexos*, No. 160, Abril de 1991, p. 71

En efecto, en la obra del narrador brasileño la violencia cobra una dimensión mitológica. No quiero decir que retome los antiguos mitos clásicos y los disfrace de modernidad, sino que presenta la violencia como una vía privilegiada para alcanzar la relación del hombre con las fuerzas que están por encima de él y controlan el rumbo de su vida (lugar que ha adoptado el Estado moderno, al convertirse en necesario intermediario entre los ideales de vida social --consagrados también por él-- y el individuo); la violencia concebida como un camino directo para arribar a la remota zona de lo sublime, sin que haya necesidad de detenerse en la estación de paso de las normas jurídicas. Una condición del héroe de los mitos clásicos era desafiar al destino, lo que significaba contradecir la voluntad de los dioses, según lo señala Walter Benjamin en el texto sobre la violencia citado anteriormente, donde dice que "La violencia mítica en su forma ejemplar es una simple manifestación de los dioses" [18], y agrega más adelante:

El que esta violencia divina, para el espíritu antiguo, no era aquella --que conserva el derecho-- de la pena, es algo que surge de los mitos heroicos en los que el héroe, como por ejemplo Prometeo, desafía con valeroso ánimo al destino, lucha contra él con variada fortuna y el mito no lo deja del todo sin esperanzas de que algún día pueda entregar a los hombres un nuevo derecho. Es en el fondo este héroe, y la violencia jurídica del mito congénita a él, lo que el pueblo busca aún hoy representarse en su admiración por el delincuente. [19]

De la misma manera, una condición de los héroes fONSEQUIANOS es desafiar el orden jurídico, al Estado. El propósito de Rubem

---

18 Walter Benjamin, *ob. cit.*, p. 39

19 *ibid.*, p. 40

Fonseca al optar por la violencia como forma de afirmación vital y como única vía para conseguir una relación con lo sublime, es hacer evidente que bajo las circunstancias actuales de la vida social y, además, al amparo de los mecanismos políticos con que se rige ésta, el hombre sólo puede aspirar a encontrarse consigo mismo negando a los otros, y sólo puede sublimar su existencia ejerciendo acciones violentas contra cualquiera que no sea él mismo.

Según el diccionario, la política es el "Arte de gobernar y dar leyes y reglamentos para mantener la tranquilidad y seguridad públicas y conservar el orden y buenas costumbres." [20] Nada hay en las obras de Fonseca que se parezca siquiera un poco a esta definición, la cual en el fondo parte de un ideal de identidad general, basado en el silogismo de que todos los hombres somos iguales que ha sido difundido por los modernos sistemas democráticos. En la narrativa fonsequiana se niega sistemáticamente este modo de pensar la identidad y se afirma en cada obra la idea de que el individuo sólo puede aspirar a ser idéntico consigo mismo, si quiere sobrevivir en un sistema político que lo condena a sacrificar su individualidad en beneficio de una identidad colectiva, de grupo, manipulable y acrítica. Para Fernando Savater:

La violencia política es el reconocimiento de una *alteridad inasimilable*: soy violento con el absolutamente otro porque no tenemos nada en común, porque no puedo hacer nada con él. El otro es el no-yo: la violencia contra él me sirve para definirme, distinguiéndome del enemigo e identificándome con los míos. No hay nada en el otro que yo pueda reconocer como propio, salvo la destrucción que le asesto y por

la que me confirmo en mi propio ser y en el de mi grupo. [21]

Esta manera de concebir las relaciones sociales (como el enfrentamiento entre grupos antagónicos) es presentada en algunos cuentos de Fonseca, sobre todo en aquéllos en que los que el autor hace énfasis en la desigualdad social como origen de la violencia. Sin embargo, no es este planteamiento el que predomina en las novelas y cuentos de Fonseca, ya que en la mayoría de los relatos los personajes se caracterizan por su soledad y misantropía, lo que anula cualquier tipo de vínculo social.

Analizaré ahora detenidamente tres textos en los que se expresa con claridad la idea central de este apartado: "Feliz año nuevo", "Paseo Nocturno" (ambos del libro *Feliz año nuevo*) y "El Cobrador" (*El Cobrador*). En ellos se muestra con claridad (a partir de propuestas narrativas e ideológicas distintas) la idea central de este capítulo; en los tres aparecen personajes que hacen de la violencia una estética de la misantropía.

El cuento en el que con más claridad se presenta la violencia como resultado de la desigualdad social es "Feliz año nuevo". Los protagonistas son un grupo de personajes marginales que en la víspera del año nuevo se reúnen para comentar sus carencias: no tienen mujeres, no tienen qué cenar y tampoco tienen dinero; sólo tienen un televisor que les recuerda que hay otros que sí lo tienen todo. El cuento se inicia así:

Vi en la televisión que los comercios buenos estaban vendiendo como locos ropas caras para que las madamas

vistan en el reveillon. Vi también que las casas de artículos finos para comer y beber habían vendido todas sus existencias. [p. 17]

Más tarde, en otro canal de la TV ven a un grupo de mujeres que bailan, esperando el año nuevo; mujeres blancas, ricas, hermosas, pero también inalcanzables para ellos, como los artículos de consumo:

¿Ya viste cómo bailan las blancuchas? Levantan los brazos en alto, creo que para enseñar el sobaco, lo que ellas quieren enseñar realmente es el coño pero no tienen cojones y enseñan el sobaco. Todas ponen cuernos a los maridos. ¿Sabías que la vida de ellas está en dar el coño por ahí?

Lástima que no nos lo están dando a nosotros, dijo Pereba. Hablaba despacio, chungón, cansado, enfermo.

Pereba, no tienes dientes, eres bizco, negro y pobre, ¿crees que las mujeres te lo van a dar? Ah, Pereba, lo mejor para ti es hacerte una paja. Cierra los ojos y dale.

¡Yo quería ser rico, salir de la mierda en que estaba metido! Tanta gente rica y yo jodido. [p. 18]

La televisión les presenta un mundo de ilusión del que se saben desterrados. Aspiran a poseer lo que la TV anuncia, a ser como los que tienen, pero la realidad los ha condenado a satisfacerse masturbándose, renegando de su suerte o bien, cuando pueden, robando para salir a flote por un tiempo. Todo esto crea en ellos un sentido de complicidad, de identidad como grupo, saben que existen ellos y los que sí tienen, pero es una identidad ambigua y confusa, pues por una parte les proporciona un rango de valores propio, en el que el respeto, la justicia o cualquier otro valor social son interpretados de manera particular, de acuerdo a los intereses del grupo y no como absolutos éticos. Por ejemplo:

Zequiña y yo habíamos asaltado un supermercado en Leblon, nos había dado mucha pasta, pero pasamos mucho tiempo en Sao Paulo en medio de la bazofia, bebiendo y jodiéndonos tías. Nos respetábamos. [p. 19]

La ambigüedad se cumple si observamos que esos valores (como el respeto al que se alude en la cita) no los protegen como grupo, pues su aspiración no es ser distintos de los que tienen, sino parecerse a ellos; roban para "vivir como ricos", sin preocupaciones, con placer, de acuerdo a los modelos que difunde la TV, aunque sólo sea por una temporada. Únicamente así se puede entender el sentido que para ellos tiene el respeto, sienten que pueden respetarse a sí mismos sólo cuando tienen lo que la TV les ha enseñado que se debe tener para vivir bien. Luego de considerar su situación, el narrador dice que espera salir pronto de esa situación, pues va a trabajar con un ladrón famoso, quien además ya le ha dado a guardar unas armas para robar en un banco; se las muestra a sus amigos y entonces deciden ir a asaltar alguna casa de gente rica, para no pasar tan mal la noche de fin de año:

Estaba pensando invadir una casa estupenda en la que se está dando una fiesta. El mujerieo está lleno de joyas y tengo un tipo que compra todo lo que le llevo. [...]

¿Qué casa? ¿Tienes alguna a la vista?

No, pero está lleno de casas de rico por ahí. Robamos un coche y salimos a buscar. [p. 22]

En esta cita se puede percibir un rasgo constante en todos los personajes fONSEQUIANOS que ejercen la violencia: las víctimas generalmente son anónimas, desconocidas, con lo cual la amenaza se vuelve más peligrosa, pues los personajes no agreden a causa de una venganza personal (la excepción, como ya mencioné,

es Mandrake en la novela *El gran arte*), no necesitan una razón que "justifique" la agresión hacia alguien en especial, sino que seleccionan al azar a sus víctimas, de tal manera que a cualquiera le puede tocar la mala suerte de convertirse en objeto de la violencia. Esto es importante ya que, como dije antes, los protagonistas carecen de rasgos de identidad propios, aspiran a ser semejantes a los poderosos, porque la imagen de éstos es difundida como ideal; sólo que el hambre les recuerda que no son iguales, de tal manera que la única forma de tomar venganza es atacando al otro en abstracto, no a uno en especial, basta con que el elegido pertenezca al grupo contrario. Por ello la agresión resulta más peligrosa para el orden social, pues aunque los criminales no se lo formulen de manera consciente, están haciendo uso del mismo mecanismo que el poder ha utilizado con ellos, es decir, empiezan por negar la individualidad de los otros, los asimilan a un grupo, los otros son los que sí tienen y eso es bastante para convertir a algunos de ellos en blanco de sus ataques. Visto de esta manera, es obvio que no se detendrán a hacer consideraciones acerca de la historia personal de las víctimas, para ellos está de más saber si han obtenido su dinero robando, trabajando o si lo han heredado; no importa tampoco si son avaros miserables o ricos piadosos que practican la caridad, solamente es importante saber que tienen mucho más que ellos y que, para su fortuna, éstos tienen en sus manos un buen arsenal de armas y resentimiento que puede atenuar cualquier diferencia.

Como dije hace un momento, la anonimidad de las víctimas es un rasgo común en muchos textos de Fónseca, de lo que resulta una

manera excesivamente peligrosa de subversión, pues sus protagonistas difícilmente entran al juego de las respuestas que da el estado a la violencia; para empezar, poco tienen que ver con el estereotipo que los medios de comunicación masiva difunden cuando presentan a los criminales: patologías aberrantes, haber nacido en un medio por naturaleza "malo", frustración, envidia, deseos de venganza por una causa específica e identificable, etc.; es decir, las causas comúnmente aceptadas como normales por el estado, causas que pueden ser controladas de manera fácil y que, sobre todo, dejan tranquilos a los miembros de la comunidad, quienes suponen que de no verse en alguno de esos casos tipificados, están por completo a salvo de cualquier forma de agresión. Pero los héroes fonsequianos no reaccionan de manera tan sofisticada, para ellos la violencia es uno de los caminos más eficaces (si no es que el único camino) para conseguir formas de placer más elementales, y por ello más intensas, en sociedades en las que pareciera que el placer se ha desterrado o, al menos, disminuido a fuerza de intentar domesticarlo y ajustarlo a las normas del buen gusto.

Vuelvo a "Feliz año nuevo". Cuando por fin escogen una casa, entran gritando, ordenan a todos que se tiren al suelo, los amarran y les preguntan quién más está en la casa; les quitan a todos las carteras y las joyas. Pereba, el vizco, sube con la dueña de la casa para traer a una mujer anciana; luego de un tiempo regresa solo:

¿Dónde están las mujeres?, dije.

Se encabritaron y tuve que poner orden.

Subí. La gordita estaba en la cama, las ropas rasgadas, la lengua fuera. Muertecita. ¿Para qué se

hizo la remolona y no lo dio enseguida? Pereba estaba necesitado. Además de jodida, mal pagada. Limpié las joyas. La vieja estaba en el pasillo, caída en el suelo. También había estirado la pata. [p. 23]

A partir de este momento los personajes adquieren una dimensión nueva, conforme transcurre el relato se puede advertir que no es suficiente para ellos el dinero y las joyas, necesitan en primer lugar que la venganza sea una agresión que los deje a ellos satisfechos, lo cual se expresa de manera eficaz pues todo el tiempo estamos leyendo sólo su visión de lo que ahí ocurre, sólo su interpretación y valoración de los hechos, por ejemplo:

Volví al cuarto, empujé a la gordita para el suelo, coloqué la colcha de satén de la cama con cuidado, quedó lisa, brillando. Me bajé el pantalón y cagué sobre la colcha. Fue un alivio, muy justo. [p. 24] [\*]

Es evidente que no se alude aquí a la justicia de manera abstracta, como un absoluto universal, sino a la apreciación particular que el personaje tiene de ella, y para formular su juicio le basta con observar las abismales diferencias entre la manera en que viven sus víctimas y él; por mencionar una de ellas, tenemos que antes de subir a la cama ha revisado la habitación de la anciana, la cual describe así:

El cuarto de la gordita tenía las paredes forradas de cuero. La bañera era un agujero cuadrado, grande de

---

\* En la traducción española, al final del fragmento citado el traductor (Pablo del Barco) anota: "Fue un alivio, magnífico." Mientras que en el original portugués dice: "*Foi um alívio, muito legal*". No se si al traductor le habrá parecido un exceso decir "justo" para referirse a lo que acaba de hacer el personaje; pero, independientemente de la razón que lo haya llevado a corregir a Fonseca, es claro que perdió de vista la intención con que el autor está recreando la escena, así como la carga significativa de las palabras del personaje.

mármol blanco, encajado en el suelo. La pared toda de espejos. Todo perfumado.

Y por otra parte, al inicio del cuento se dice que el baño de su casa apesta, pues es usado por todos los vecinos. El que Fonseca se detenga a mencionar estos detalles es significativo por sí mismo, pues da lugar a que el personaje reaccione como lo hace, sin que le importe considerar circunstancias particulares; acaso los dueños de la casa no son responsables de la desigualdad social, pero de la misma manera, el protagonista tampoco, así es que lo único que puede sentir es una sensación de justicia al agredir a los otros. La agresión se convierte en un espacio efímero para el placer, lo que justifica sus actos, desde su particular punto de vista.

Luego de lo anterior, el narrador vuelve a donde están sus dos compañeros. Empiezan a cenar delante de las personas amarradas, que siguen tiradas en el suelo. Entonces uno de ellos, quizá el dueño de la casa, les dice: "Pueden comer y beber a placer", en un evidente intento de tranquilizar el ánimo violento de los tres agresores, pero no advierte que la barrera que se alza entre él y los otros tres no permite la comunicación en los mismos términos; de esta manera, cada cosa que agregue tratando de calmar a los ladrones será decodificada por éstos con un significado muy distinto al que el hombre amarrado quiso darle. Así, si el hombre desde el piso les invita a comer y beber, el narrador sólo piensa al respecto:

Hijo de puta. Las bebidas, las comidas, las joyas, el dinero, todo aquello eran migajas para ellos. Tenían

mucho más en el banco. No pasábamos de tres moscas en el azucarero. [p. 24]

El narrador le pregunta su nombre, le pide que se ponga en pie y le desata los brazos. El otro supone que sus argumentos y actitud van por buen camino, así que continúa con el mismo tono, sin advertir que todo lo que hace y dice carece de la eficacia que él desearía. Empieza a sentirse confiado, creyendo que su discurso puede seguir aludiendo a los ideales de orden y progreso, y que éstos, por sólo enunciarse serán convincentes:

Muchas gracias, dijo. Se nota que es usted un hombre educado, instruido. Pueden ustedes marcharse, que no daremos parte a la policía. Dijo esto mirando a los otros, que estaban inmóviles, asustados, en el suelo. y haciendo un gesto con las manos abiertas, como quien dice, calma mi gente, ya convencí a esta mierda con mi charla. [p. 25]

Entonces el narrador, con toda calma, le dice al hombre que se pare cerca de la pared y le dispara en el pecho los dos tiros de la escopeta: "El impacto arrojó al tipo con fuerza contra la pared. Fue resbalando lentamente hasta quedar sentado en el suelo". En ese momento se inicia una discusión entre el narrador y uno de sus amigos, pues saben que con un tiro como aquél un hombre debe quedar pegado por unos instantes a la pared, incrustado por el impacto. Para salir de dudas, Zequiña, el amigo del narrador, le pide a otro de los hombres que se ponga de pie y de espaldas a la pared:

Verás como éste va a pegarse. Zequiña tiró. Voló el tipo, los pies salieron del suelo, fue bonito como si estuviera dando un salto para atrás. Batió con estruendo en la puerta y permaneció allí adherido. Fue poco tiempo, pero el cuerpo del tipo quedó aprisionado por el plomo grueso en la madera. [p. 26]

En esta parte del cuento se revela un aspecto importante, común a todos los cuentos de Fonseca en los que se describen agresiones brutales: el agresor y la víctima no sólo pertenecen a clases sociales distintas (cosa en la que se hace énfasis de manera particular en este relato, como ya dije), sino que además tienen una visión del mundo, del bien y del mal, de la verdad y la mentira, del placer y el dolor completamente diferentes. En casi todas estas historias, Rubem Fonseca pone en boca de las víctimas discursos en los que impera la razón, pero una en particular, la del orden establecido que, a fin de cuentas, está diseñado para que se manejen con él los que tienen, los que se preocupan por el sentido común, que, como vemos, no es común a todos los integrantes de la sociedad, por más que los que lo utilizan así lo supongan. Por otro lado, se hace énfasis en el hecho de que para los agresores la violencia es uno de los caminos que la sociedad les ofrece para el disfrute, para sentirse plenos y completamente identificados consigo mismos. De esta manera, los valores sociales son presentados como ambiguos y relativos, lo que da lugar a que la subversión que proponen los textos se vuelva peligrosa para el estado ejecutor de una justicia que quiere ser presentada como absoluta e incuestionable.

Por último, el narrador pregunta a sus compañeros si no quieren "tirarse" a algunas de las mujeres, como despedida; sólo Zequiña acepta. Antes de irse llenan toallas y fundas de almohadas con comida y objetos de valor. Los tres amigos se van sin que aparezca por ninguna parte el héroe salvador; los

policías y detectives de los medios de comunicación masiva no acuden cuando se les necesita, son sólo un espejismo difundido por quienes pretenden imponer la idea de que la justicia es infalible y omnipresente, y que siempre está al acecho para castigar a los que atentan contra el orden y la propiedad privada, pero también (y acaso sobre todo) a los que toman la violencia en sus manos y muestran lo prescindible que puede resultar el poder del Estado.

Al llegar a su casa van con una vieja a pedirle que les guarde las armas, hablan con ella en un tono por completo afectuoso. Cuando termina el cuento, los tres amigos brindan: "Dije, que el próximo año sea mejor. Feliz año nuevo." La frase podría parecer la parodia del lenguaje que las víctimas usaron con ellos, o al menos así se difunde este lenguaje cuando se hace propaganda comercial, como exclusivo de la clase que puede consumir; pero no están parodiando nada, en realidad desean que el año siguiente sea mejor que el que está terminado. A estas alturas, los lectores ya podemos comprender el sentido pleno de sus palabras.

A pesar de las diferencias que existen entre este cuento y otros textos de Fonseca (por lo que a la necesidad de hacer énfasis en la desigualdad social se refiere), a lo largo del comentario he señalado algunos aspectos que sí se pueden reconocer de manera general en la obra de Fonseca. Vale la pena resaltar algunos de ellos, pues tendré que volver a considerarlos al comentar otros relatos más adelante. En primer lugar, la manera constante como se alude a la anonimidad de las víctimas, seleccionadas por completo al azar, de donde resulta que no

importa la víctima en sí misma, como sujeto, sino como objeto en el que se cumplen los deseos del agresor; esto reivindica el ejercicio de la violencia por la violencia misma, que satisface al agresor y no al Estado rector, pues los héroes no necesitan una justificación jurídica o moral para ser violentos. El otro aspecto que quiero resaltar es el disfrute profundo que la agresión provoca en quien la ejecuta, lo que constituye, como veremos más adelante, uno de los aspectos en que hace mayor énfasis el autor, de donde se deriva la visión de la *violencia como una estética de la misantropía*.

Para explicar este aspecto tomaré como ejemplo los otros dos cuentos de Rubem Fonseca que mencioné antes. Son los que exponen de manera más clara este problema. En ambos nos encontramos con protagonistas que son consumados misántropos y que, además, encuentran en la destrucción del prójimo el camino más eficaz para sublimar su espíritu.

El cuento "Paseo nocturno" es, desde mi punto de vista, uno de los mejores relatos de Rubem Fonseca; en él se pueden observar todos los rasgos que han consagrado al autor como un excelente narrador: eficacia narrativa, diálogos breves y contundentes, exclusión de todo aquello que resulte prescindible para la anécdota, concisión y efectividad en la presentación de los personajes, manejo sorprendente de la narración en primera persona, dosificación precisa de la intensidad, ritmo vertiginoso del discurso, entre otros aspectos sobresalientes. Todo ello contribuye a reforzar la atmósfera de violencia que predomina a

lo largo del relato. El cuento tiene dos partes breves, pero al mismo tiempo intensas, llenas de acontecimientos significativos.

El protagonista narrador es un hombre rico, empresario, que vive en una casa lujosa, sin carencias materiales de ningún tipo; su familia podría parecer normal para cualquier observador que sólo viera a la esposa y los hijos superficialmente, pues éstos hacen lo mismo que los integrantes de muchas familias: la esposa permanece en su casa mientras el esposo trabaja, ve la TV, se encarga de que la cena esté lista a la hora precisa, etc. Los hijos, por su parte, cenan con sus padres; de la hija sabemos en especial que estudia modulación de voz en su recámara; el hijo, también en su recámara, escucha música. Sin embargo, los conocemos realizando estas actividades a través de la voz del narrador, quien hace énfasis en la soledad en que cada uno se refugia, viven juntos pero todos se ignoran recíprocamente, de lo cual la posible normalidad de la familia empieza a ponerse en entredicho, o mejor, se pone en evidencia que si ésa es una familia normal, satisfecha y de acuerdo al común de las familias, entonces debería resultar urgente hacer una revisión crítica de la estructura familiar (institución que, como ya comenté en el capítulo anterior, es uno de los objetivos que privilegia Fonseca para disparar sus críticas). El cuento se inicia con el siguiente párrafo:

Llegué a casa cargado con el maletín lleno de papeles, informes, estudios, investigaciones, propuestas, contratos. Mi mujer, jugando solitarios en la cama, con un vaso de güisqui en la mesa de la cabecera, dijo, sin apartar los ojos de las cartas, tienes un aire cansado. Los sonidos de la casa: mi hija en su cuarto ensayando modulación de voz, la música cuorafónica del cuarto de mi hijo. ¿No vas a soltar la maleta?, preguntó mi

mujer, quitate esa ropa, bebe un güisquito, necesitas aprender a relajarte. [p. 72]

La economía de recursos con que se describe la escena le da gran intensidad a lo que se cuenta, de manera que cada una de las situaciones a las que se alude merece toda la atención del lector. Hay ya desde ese primer párrafo cuatro aspectos que vale la pena destacar, pues serán importantes para el desarrollo coherente de la anécdota. En primer lugar se hace énfasis en la carga abrumadora de trabajo del protagonista. En segundo lugar está la presentación de la esposa, jugando solitarios, es decir, se trata de una mujer que inclusive en el juego prescinde de los demás; lo saluda y, sin alzar la vista para verlo, afirma mecánicamente, "Tienes un aire cansado". Tercero: el narrador tampoco presta mayor atención a lo que hace su mujer; se preocupa por identificar los ruidos de la casa, que le revelan otras presencias, ausentes, y no es esto un sinsentido; como se nota desde las primeras situaciones descritas, en esa casa se puede ser una presencia sin necesidad de estar presente. Por último, la mujer le dice con absoluto desinterés que se relaje. El narrador no hace caso y se va a la biblioteca, "el lugar de la casa donde me gustaba estar aislado y como siempre, no hice nada". Una voz lo interrumpe en ése no hacer nada: "No paras de trabajar. Apuesto que tus socios no trabajan ni la mitad y ganan lo mismo"; sólo entonces nos enteramos que es la esposa quien ha hablado, pero no se debe suponer que ha ido a la biblioteca a causa de un repentino sentimiento de culpa por no haber recibido al esposo con más atención, no, únicamente ha dicho algo que supone se debe decir, pero son palabras vacías, aisladas por completo de la

realidad; por ejemplo, ni siquiera se ha dado cuenta que él no está haciendo nada, aun así le dice que no para de trabajar. En cuanto dice esto, le pregunta si pueden servir la cena, y, sin esperar respuesta se va. En el tercer párrafo describe la cena. También en esta ocasión se logra presentar un cuadro preciso con una gran economía de recursos, que refuerza y hace evidente la economía en el gasto de sentimientos con que el protagonista lo percibe todo, dando cabida inclusive a comentarios teñidos de un corrosivo humor:

Mi hijo me pidió dinero en el momento del café, mi hija me pidió dinero en la hora de los licores. Mi mujer no pidió, teníamos cuenta bancaria conjunta. [p. 71]

Al finalizar la cena invita a su mujer a dar un paseo, sabiendo de antemano que ella no aceptará, pues es la hora de la telenovela. No obstante, el narrador no pasa por alto los comentarios con que la esposa responde; el diálogo es el siguiente:

No sé qué gracia encuentras en pasear en coche todas las noches, también aquel coche costó una fortuna, tiene que ser usado, es que yo me apego cada vez menos a los bienes materiales, mi mujer respondió. [p.72]

El narrador alude a las palabras de su mujer con una clara intención paródica, al poner en evidencia el vacío significativo de frases que en otras circunstancias podrían denotar inclusive un juicio ideológico, la condena al mundo de lo material y la consecuente reivindicación de la vida afectiva. Sin embargo, por lo que se ha dicho hasta aquí en el relato, ya contamos con antecedentes suficientes para decodificar todas las actitudes y

frases de los personajes. El protagonista sale y se encuentra con que los coches de sus hijos obstruyen la salida:

Saqué los coches de los dos, los puse en la calle, saqué el mío, lo puse en la calle, coloqué los dos coches nuevamente en el garage, cerré la puerta, todas esas maniobras me dejaron levemente irritado. [p. 72]

Como vemos, el protagonista llegó a su casa, observó lo que siempre observa, cenó, dio dinero y ya está de nuevo por salir, escapando de la relación superficial y deprimente que mantiene con su familia, en la cual no pasa de ser un eficiente satisfactor de necesidades económicas. Pero hay también otra observación, acaso más importante: el protagonista es un habilísimo narrador, que registra de manera precisa todo lo que a él le parece significativo, que sin hacer un solo juicio de valor explícito logra transmitirnos la atmósfera de desinterés que hay en todos los miembros de la familia, inclusive en él. Llama la atención el hecho de que sólo hasta la última línea citada reconozca una leve irritación, aunque también es claro que él es quien no quiere dar lugar a la ira, se conforma con registrar de manera mecánica la actitud, también mecánica, de los hijos con respecto a él: "Mi hijo me pidió dinero en el momento del café, mi hija me pidió dinero a la hora de los licores"; o bien la descripción de las maniobras que tiene que realizar para poner su coche en la calle. Hasta aquí puede parecernos que se trata de un hombre escrupulosamente sensato, y en realidad lo es, sólo que su sensatez se deriva de la ferrea moral del trabajo que lleva a la práctica con precisión. Él también, como su esposa e hijos, ha aprendido a sacrificar las efusiones sentimentales, ha preferido

petrificar todos los rasgos de sentimentalismo accesorios.

En unos versos de *Muerte sin fin*, José Gorostiza dice: "*Hay algo en él, no obstante, acaso un alma, / una yaga tal vez que debe al fuego, / en donde le atosiga su vacío.*" También al protagonista del relato le atosiga su vacío; a pesar de la actitud indiferente que muestra ante lo que ocurre en su casa, no se resigna a verse en la misma situación que su esposa. Por ejemplo, no aspira a encontrar placer ante la TV, ni tomándose un "güisquito", como le sugiere su mujer. ÉL desea mantener vivo el placer y por eso sale a dar su paseo nocturno, para cazar una oportunidad que le permita sublimar su espíritu. Todo eso hace del personaje un ser complejamente ambiguo: por un lado podemos reconocer su inteligencia, la cual queda de manifiesto, en un nivel implícito, por la habilidad que muestra como narrador, y explícitamente por la revisión que hace de las actividades y actitudes de su familia (cosa que además lo lleva a optar por la soledad: "Fui para la biblioteca, el lugar de la casa donde me gustaba quedar aislado y como siempre, no hice nada"). Por otra parte, ve la situación con frialdad, como si no hubiera un solo aspecto que se saliera de su control; actúa con su familia como podría hacerlo frente a un informe de trabajo, sin excederse, sin reclamos emotivos. He hecho énfasis en la manera mecánica con que reacciona ante cualquier cosa, porque para él todo se ha vaciado de significados que aludan a lo elementalmente humano: a pesar de la actitud de su esposa, no se indigna, solamente relata con exactitud; se refugia en su biblioteca, pero para no hacer nada ("como siempre"), no es que le importe la sabiduría contenida en

los libros, ni que piense que en ellos podrá encontrar un sustituto precioso que lo compense de las carencias afectivas, no, la biblioteca no pasa de ser una guarida, un refugio para ponerse a salvo de los demás y, también, para ponerlos a ellos a salvo de él, ya que, dada la situación que ha descrito, se podría esperar que explotara en cualquier momento. Y sí, explota, porque no se ha resignado a perder su capacidad de disfrute, pero la explosión ocurre fuera de su casa, pues debe seguir puntualmente los dictados de la moral del trabajo que profesa. La única solución que encuentra es buscar un chivo expiatorio. En un admirable ensayo, René Girard apunta:

La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano. [...] La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima "sacrificable", una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros. [...] Godfrey Lienhardt y Víctor Turner, reconocen en el sacrificio una auténtica operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad. [22]

Pero antes de hablar de la manera como habrá de expiar su frustración para liberar la violencia contenida, es importante considerar la actitud del personaje ante su coche, porque es él, el auto, quien lo pone a salvo de la irritación súbita que ha sentido al realizar las maniobras antes descritas:

...todas esas maniobras me dejaron levemente irritado, pero al ver los parachoques salientes de mi coche, el

---

22 René Girard, *La violencia y lo sagrado*, pp. 10, 12 y 15

refuerzo especial doble de acero cromado sentí el corazón latir acelerado lleno de euforia. Coloqué la llave en el arranque, era un motor poderoso que generaba su fuerza en silencio, escondido en el capo aerodinámico. [p. 72]

No es extraño que sea el coche el objeto que lo saca a flote, la admiración que siente hacia él es el resultado de la carencia de afectos que pudieran suscitar su euforia. Si consideramos la relación que mantiene con su familia y la actitud ordenada y precisa con que realiza sus actos (aun el de narrar), resulta comprensible que admire más a la máquina que a las personas, pues dentro del auto puede sentirse a salvo, al mismo tiempo que poderoso, invulnerable. La admiración que manifiesta por la fuerza del motor, el acero de las defensas, el capo aerodinámico no son sino sustitutos de las carencias emocionales y, sobre todo, sustitutos idealizados. Además, su coche es también una herramienta eficaz y contundente para establecer su extraña manera de acercarse a los otros, con quienes se relaciona intensa, brutal y fugazmente. Hasta este momento del relato el lector no puede saber qué es lo que hará el protagonista; se podría suponer, por ejemplo, que sale a buscar una prostituta, pero dice también: "Llegué a una calle mal iluminada, llena de árboles oscuros, el lugar ideal. ¿Hombre o mujer? Realmente no había gran diferencia." Inmediatamente agrega: "Comencé a ponerme tenso, eso siempre ocurría, hasta me gustaba, el alivio era mayor." Como vemos, desde que subió al coche su estado de ánimo ha ido cambiando, de la indiferencia a la euforia y, como dice en la última cita, busca un alivio intenso a las frustraciones diarias. Por fin da con una persona, una mujer que camina por la

acera; calcula en el acto la manera de acercarse a ella y entonces se aclara por fin la situación, con rapidez y precisión describe el procedimiento que lo llevará a aliviar todas sus tensiones:

Apagué las luces del coche y aceleré. Sólo notó que me echaba encima de ella cuando oyó el ruido de la goma de los neumáticos golpeando en el bordillo. Golpeé a la mujer encima de las rodillas, justamente en medio de las dos piernas, un poco más sobre la izquierda, un golpe perfecto, oí el ruido del impacto partiendo los dos husazos, hice una finta rápida para la izquierda y pasé como cohete rozando uno de los árboles y me deslicé con los neumáticos cantando de vuelta para el asfalto. [pp. 72-73]

La descripción de lo ocurrido nos sugiere que todos los sentidos del protagonista han estado alerta al máximo. El golpe a la mujer es percibido por una sensibilidad aguda, oye inclusive el ruido de los huesos al partirse. Ha logrado por fin el alivio, de manera tan intensa como efímera, lo que no es difícil asociar con la consecución de un placer orgásmico que probablemente hace mucho tiempo no consigue sentir con su mujer; y más que con un orgasmo, con una eyaculación onanista, el placer solitario en el que se puede prescindir del otro; es fácil notar en la cita que no hay una sola alusión a las posibles reacciones de la víctima, quien no tuvo siquiera posibilidad de conocer el rostro del agresor; tampoco a él le interesa saber nada de ella, la ha nulificado, despersonalizado por completo al hacerla objeto y no sujeto de su disfrute. Gilbert Tordjeman dice en el ensayo citado páginas atrás:

En la mayoría de los países industrializados, con excepción del Japón, la violencia se ha desarrollado

rápidamente. Entre los factores que contribuyen a ello, la necesidad de estimulantes cada vez más intensos, susceptibles de atravesar nuestra coraza muscular, nos parece desempeñar un papel predominante. Gracias al dolor que inflinge o que se inflinge mediante un acto violento, el hombre puede al fin sentirse vivo. [23]

Es precisamente lo que le ocurre al narrador, recobra su carácter humano más profundo y visceral, puede sublimar su espíritu y reconciliarse con la sociedad atentando contra ella, intentando destruirla. Su familia ha quedado a salvo, pero no el orden social que se ve amenazado por la presencia de un personaje que resuelve su misantropía deshaciéndose de los demás, que se afirma a sí mismo negando a los otros. Mas no todo queda ahí, sino que además ha encontrado en la máquina un objeto con el que mantiene una relación más intensa que con las personas, llegando a sugerir que el coche no es sino una prolongación de su cuerpo. Luego de atropellar a la mujer dice:

Motor bueno, el mío, iba de cero a cien kilómetros en once segundos. [...] Examiné el coche en el garage, corrí orgulosamente la mano con levedad por los guardabarros, los parachoques sin marcas. Pocas personas en el mundo entero igualaban mi habilidad en el uso de aquellas máquinas. [p. 73]

Al entrar a su casa todo vuelve a la normalidad, a la indiferente normalidad de la que el narrador ha logrado ponerse a salvo por un tiempo. Todo en el hogar está bien, la seguridad ha sido reinaugurada sin que la esposa o los hijos se den cuenta de ello. Para la familia, el narrador ha cumplido con su estrafalaria costumbre de salir a pasear en carro para tranquilizarse; desconocen, es obvio, la manera como consigue

alcanzar la tranquilidad. Por otra parte, tampoco les interesa indagarlo, su mundo está seguro y colmado de satisfacciones: televisión, equipos de sonido, camareras que sirven la cena "a la francesa" y un padre que da dinero cuando se le pide, automóvil para cada quien, etcétera. Más allá de estas satisfacciones no hay otras en su horizonte. El narrador termina la primera parte del cuento de la siguiente manera:

La familia estaba viendo la televisión. Diste tu vueltecita, ¿ahora estás más tranquilo?, preguntó mi mujer, tumbada en el sofá, mirando fijamente el video. Voy a dormir, buenas noches a todos, respondí, mañana voy a tener un día terrible en la oficina. [p. 73]

Esta primera parte se cierra de la misma forma que empezó, la familia en sus cosas, el narrador y su obsesión por el trabajo. Nada ha cambiado y, como veremos en la segunda parte, nada va a cambiar en el ambiente familiar. Lo único que seguirá manteniendo a flote al personaje serán esos momentos de excepción en los que echa a andar la válvula de escape.

La segunda parte del relato se inicia cuando el narrador va conduciendo, luego del trabajo, de vuelta a su casa. En un momento en que se detiene, una mujer, desde otro coche, le pasa un pedazo de papel y se va sin esperar ninguna respuesta. Ya en su casa revisa el papel, en el que sólo está escrito: "Angela, 287-3594". El narrador no comenta nada al respecto, pero inmediatamente anota: "Por la noche, salí, como siempre hago." Esta observación es muy importante, pues confirma que lo ocurrido en la parte anterior no fue el resultado de un arrebato emocional, sino una costumbre que el protagonista ha hecho cotidiana; llama la atención también lo escueto de la

información, con lo que se sugiere que al narrador no le importa dar justificaciones de ningún tipo a su actitud. Simplemente agrega el dato, como si fuera algo insignificante.

Al día siguiente intenta localizar por teléfono a la mujer que le dio el papel; cuando lo logra, tiene un breve diálogo con ella:

Soy aquel tipo del Jaguar negro, dije.  
¿Sabes que no conseguí identificar tu coche?  
Te recojo a las nueve para cenar, dije.  
Espera, calma. ¿Qué fue lo que pensaste de mí?  
Nada.  
¿Yo te ligo en la calle y tú no pensaste nada?  
No. ¿Cuál es tu dirección?  
Vivía en la Lagoa... [p. 75]

En el diálogo anterior no llama tanto la atención la brevedad de éste, como la actitud de los dos personajes. Ella quiere actuar el papel de mujer interesante y trata de que él así la precie; pero el narrador cancela toda posibilidad de caer en una conversación artificial, él no quiere actuar un falso deseo de seducir a la desconocida. La concisión de sus respuestas nos remite a considerar nuevamente uno de los aspectos importantes de su personalidad, no está acostumbrado a repetir el discurso de las mentiras que se dicen para hacer sentir bien al otro, aunque éste así lo exija. Es obvio que si una desconocida nos entregara un papel en la calle con su nombre y su teléfono anotados, sólo podríamos pensar que quiere algo de nosotros, pero también ocurre, como norma tácita, que hablaríamos tratando de disfrazar aquello con la máscara del idilio para descargarnos de culpas y para que la mujer, si se comportara como la del cuento, no fuera a sentirse agredida porque hemos sospechado o descubierto que es

una puta. Seguiríamos el juego de las apariencias, para no poner en riesgo la situación, pues siempre preferiríamos pensar que acaso por casualidad se tratara de algo más "elevado" y no un simple y burdo ligue. El protagonista pone en claro, mediante este brevísimo diálogo, que no está dispuesto a hacer concesiones a la norma de las apariencias, que no quiere participar en la mascarada en la que parece que todos somos buenos y bien intencionados.

Todo lo anterior sugiere ya la actitud que el protagonista mantendrá a lo largo de la cita con la mujer. Por la noche se encuentra con ella y lo que presenta del diálogo mantenido entre ambos sólo muestra la intención del narrador de desenmascarar la situación y a la mujer, quien cada vez se ve más acorralada, al observar que sus intentos por seducir al hombre rico que ha logrado enganchar en la calle son vanos; de tal manera que todo lo que ella dice parece siempre una mentira, fragmentos de la gran farsa en la que todos vivimos y gracias a la cual nos relacionamos más o menos intensamente con los otros. Pero no todo es tan llano, hay en el narrador una gran habilidad para contar, cosa que se traduce en una creciente intensidad del relato. Por ejemplo, las primeras palabras que cruzan, cuando van en el carro hacia un restaurante, no son reproducidas de manera directa, sino recreadas desde el exclusivo punto de vista del narrador, quien se permite hacer comentarios valorativos sobre la mujer y lo que dice:

Pregunté dónde quería cenar. Angela respondió que en cualquier restaurante, siempre que fuese fino. Estaba muy diferente. Usaba un amquillaje recargado, que

volvía su rostro más experto, menos humano.

Más adelante hace otra apreciación, que también está dirigida a situar a la mujer en la confusa zona de las mentiras que se dicen para no ser creídas:

Eres actriz, ¿no?

Sí. De cine.

Me gusta mucho el cine. ¿Cuáles fueron las películas que hiciste?

Sólo una, que está ahora en fase de montaje. El título es medio bobo, las vírgenes chifladas, no es una película muy buena, pero estoy comenzando, puedo esperar, tengo sólo veinte años.

En la semioscuridad del coche parecía tener veinticinco. [p. 75]

El ambiente empieza a volverse tenso en el restaurante, pues el diálogo que inician se origina en intereses distintos: ella pretende conquistarlo, manejarlo, obligarlo a que la reconozca como un ser atractivo, bello, deseable, para así poder sacarle dinero sin que él sienta que está comerciando con una prostituta; él, por su parte, conducirá el diálogo a su terreno, el de la ausencia de sentimentalismos innecesarios, pues él sí tiene claro por qué ha asistido a la cita, e inclusive se lo dice a ella, pero la mujer nunca lo entiende, no puede darse cuenta que están hablando de cosas distintas. Ella empieza por preguntarle qué pensó cuando le dio el papelito en la calle, al parecer espera que él siga el juego y le responda que no pensó nada "malo" acerca de ella, pero el protagonista responde que hay dos hipótesis: en la primera se puede suponer que debido al carácter agresivo de ella, al verlo no pudo resistir el deseo de conocerlo y escribió de prisa, con mala letra, el recado. Entonces ella pregunta por la segunda hipótesis; el narrador responde:

Que eres puta y sales con una bolsa llena de pedazos de papel escritos con tu nombre y el teléfono. Cada vez que encuentras un sujeto en un coche grande, con cara de rico e idiota, le das el papelito. Por cada veinte papelitos distribuidos, unos diez te telefonean.

¿Y cuál es la hipótesis que escoges?, Angela dijo.

La segunda. Que eres puta, dije.

Angela se pone a beber su martini pensativa, el protagonista sólo bebe agua mineral y la observa, describe los gestos que hace ("Me miró, queriendo demostrar su superioridad, levantando la ceja --era mala actriz, se veía que estaba perturbada"); él también es, como la mayoría de los narradores de Fonseca, un excelente observador, un minucioso decodificador de situaciones, gestos y palabras; como Mandrake, hace de la hermenéutica un ejercicio diario, y de la relación con los demás, un texto complejo cuyos significados múltiples los personajes están obligados a descifrar valiéndose de un solo instrumento de análisis: su propia experiencia, su historia personal; por ello les resultaría difícil tener que ajustarse a un mundo de patrones de conducta establecidos a priori. De esta condición hermenéutica se deriva uno de los mayores aciertos en la construcción de los narradores por parte de Fonseca, ya que todos ellos son "lectores" minuciosos de lo que ocurre en su entorno, pero además su percepción no se traduce en un estilo excesivo, todo lo contrario, si en algo se fundamenta la excelencia narrativa es en la precisión desnuda con que traducen lo que perciben al ámbito de la palabra literaria.

A partir de que el protagonista ha puesto en claro lo que piensa de Angela, el diálogo entre ellos se convierte en una

disputa por ver quién acabará controlando la situación, ella y su afán de seguir engañando, o él que cada vez de manera más explícita está dispuesto a mostrarle que toda aquella situación es sólo transitoria, por lo que le parece que cualquier cosa que se diga está de más; ni siquiera vale la pena, para él, ponerse a indagar si hay o no verdad en lo que se pueda decir. Pero para Angela es importante crear esta atmósfera de veracidad que deja a todos a salvo, aunque esté erigida sólo en un discurso hablado que no tiene relación con la realidad; por ello es que repite constantemente frases como: "hablando en serio", "dime la verdad", "Y si te jurase que...", "¿Eso es verdad?", etcétera. A todas estas expresiones el narrador responde con rudeza, si por rudeza hubiera que entender "falta de cortesía", es decir, falta de ganas por seguirle el juego al otro. Por ejemplo:

Y si te jurase que la primera hipótesis es la verdadera, ¿lo creerías?

No. O mejor, no me interesa, dije.

¿Cómo que no interesa?

Estaba intrigada y no sabía qué hacer. Quería que yo dijera algo que la ayudase a tomar una decisión.

Simplemente no interesa. Vamos a cenar, dije. [p. 77]

Ante la indiferencia del narrador, Angela decide refugiarse, ponerse a salvo en la actitud de mujer ofendida, suponiendo que eso puede ser un buen argumento para llevar al otro a su terreno; para hacerlo necesita de recursos más complicados, y al no tenerlos, solamente bebe un martini tras otro:

Nunca fui tan humillada en mi vida. La voz de Angela sonaba ligeramente pastosa.

Si yo fuera tú no bebería más, para poder quedar en condiciones de huir de mí, en el momento que fuera preciso, dije.

Yo no quiero huir de ti, dijo Angela vaciando de un

trago lo que le quedaba en la copa. Quiero otro.

Aquella situación, ella y yo dentro del restaurante, me aburría. Después iba a ser bueno. Pero conversar con Angela no significaba ya nada para mí, en aquel momento interlocutorio. [p. 77]

En las líneas anteriores se hace más evidente que nunca que ambos personajes se han reunido buscando placeres distintos, el único problema es que el narrador sí lo sabe y ella no, por eso, mientras él piensa que toda aquella situación es sólo un trámite, la cuota que debe pagar antes del "veredicto final", ella no puede comprender qué está pasando, pero tampoco cuenta con la intuición necesaria para comprender que él no ha asistido a la cita para hacer la ceremonia de cortejo antes de llevársela a la cama. De esta manera, si él le advierte que tarde o temprano extrañará no estar en condiciones para huir, ella no sabe a qué se refiere, ni siquiera puede imaginar lo que le espera, esto sólo lo saben el narrador y los lectores, quienes por fin podemos entender qué está pasando. Esa frase del protagonista nos recuerda de golpe lo que va a suceder. La escena en el restaurante se revela, según dice el narrador, como un "momento interlocutorio", es una variante a los momentos que pasa en su casa antes de salir a dar su paseo nocturno; aunque ahora puede adoptar la actitud que no le está permitida entre sus familiares, a Angela no tiene que ponerla a salvo de nada, ella es un chivo expiatorio que, sin saberlo, se ha entregado a la ceremonia ritual del sacrificio; lo único que le ofrece al protagonista es la posibilidad de experimentar una forma distinta de acercamiento a la víctima. Por eso es que no le interesa saber nada de ella, toda posibilidad de comunicación la elimina, la corta en seco,

prefiere que el otro siga siendo un ser anónimo, como él mismo lo es para los lectores. Nunca a lo largo del cuento sabemos su nombre, tampoco sabemos a qué se dedica, porque a fin de cuentas, ese tipo de información no dice nada que permita conocer a nadie, de tal manera que todo puede ser cierto, como todo puede ser una mentira:

¿Qué es lo que tú haces?

Controlo la distribución de tóxicos en la zona sur, dije.

¿Eso es verdad?

¿No viste mi coche?

Puedes ser un industrial.

Elige tu hipótesis. Yo escogí la mía, dije.

Industrial.

Erraste. Traficante. Y no me está gustando ese foco de luz sobre mi cabeza. Me recuerda las veces que fui preso.

No creo una sola palabra de lo que dices.

Fue mi vez en hacer una pausa.

Tienes razón. Es todo mentira. Mirame bien el rostro. Ve si consigues descubrir algo, dije. [p. 77]

Este es uno de los aspectos que en el cuento se revela como más alarmante, la imposibilidad de conocer con certeza quiénes son los otros, qué los mueve a actuar de una manera determinada. En todo caso, una de las pocas verdades que se pueden sostener es que "todo es mentira", como dice el personaje. Por eso es que el único momento en que los dos consiguen estar en verdad cerca es cuando concluyen que no saben quiénes son, cuando se reconocen como perfectos desconocidos, y esto último no es sólo un juego de palabras que remita a un absurdo, reconocer al otro no es volver a conocerlo, o conocerlo de otra manera; en el cuento adquiere el significado de considerar por primera vez qué significa eso de conocer a alguien, haciendo a un lado las suposiciones generalizadoras. Esto es todo lo que el narrador le permite

conocer, que cualquier intento de conocimiento de los otros tiene que partir de la idea de que todos somos perfectos desconocidos.

Tienes razón. Es todo mentira. Mirame bien el rostro. Ve si consigues descubrir algo, dije.

Angela me tocó levemente la mandíbula, levantando mi rostro hacia el rayo de luz que bajaba del techo, y me miró intensamente.

No veo nada. Tu rostro parece el retrato de alguien haciendo una pose, un retrato antiguo, de un desconocido, dijo Angela.

Ella también parecía el retrato antiguo de un desconocido. [p. 78]

Este mínimo acercamiento con Angela es importante. Sólo a ella le ha permitido observarlo con tanto detenimiento, inclusive, por lo que se sugiere en la primera parte del cuento, él es un desconocido absoluto también para su familia, quienes precisamente por ello creen que lo conocen muy bien, sin darse cuenta que sólo perciben signos externos de un hombre que entre ellos se singulariza por carecer de identidad, porque repite el rol despersonalizado de "ser-marido", "ser-padre", "estar cansado del trabajo diario", etcétera. Al parecer, a él no le interesa romper esa imagen, es la más sana ante la familia y ante la sociedad; y aunque la relación con su familia sea nula en aspectos afectivos, no necesita cambiarla pues ha encontrado un camino sustituto para entregarse con euforia al disfrute de sensaciones intensas, sin romper las reglas sociales; esto es, si todos somos perfectos desconocidos, si la soledad es intrínseca a él, entonces opta por buscar un placer individual, en el que los otros no puedan reclamar nada. Lo único que hace es llevar a un extremo delirante lo que para él es claro que siempre ocurre en las relaciones sociales: no interesarse por saber quién es el

otro, tampoco es importante el placer que se le pueda proporcionar, sino el que se rescata de él para nuestro exclusivo disfrute. El protagonista convierte el paseo nocturno en la grotesca alegoría de la relación con los demás, en un juego ambiguo de aceptación y negación, de acercamiento intenso y separación radical. Sólo de esa manera puede expresar sus deseos respecto de los otros y obtener placer de ello; por eso también, llega a la conclusión de que si el otro es un ser desconocido, anónimo (aunque conozca su nombre, como en el caso de Angela, ya que, como hasta aquí se ha visto, eso no garantiza que se conozca nada) lo único que se puede hacer con él no es entablar una charla para conocerlo, sino negarlo de manera radical, destruirlo.

Por esto es que cuando Angela lo observa con intensidad, el relato llega a un punto importante. Ella podría sentir que ahora sí todo va por buen camino, que él empieza a reconocer que ha estado actuando, inclusive ha permitido que ella se acerque y le ha pedido que identifique algo; pero para el protagonista la situación ha llegado a un momento límite, pues está violando las reglas del juego por él diseñadas. Por lo tanto, lo único que puede hacer es terminar la charla, dar por terminada también la cena y volver a refugiarse en su atmósfera vital, el automóvil, pues sabe que se ha excedido al permitirle observarlo detenidamente. Cuando llegan cerca de la casa de Angela, el protagonista ya ha planeado cómo habrá de terminar con esa situación. Le dice a Angela que la va a dejar antes de llegar a su casa, pues un cuñado suyo vive en el mismo edificio que ella.

En ese momento el narrador tiene ya la certeza de que habrá de salir bien de la aventura en la que se ha metido, inclusive se permite hacer una broma que Angela ni siquiera comprende, cuando ésta le pregunta si volverán a verse. Él únicamente responde: "Me parece difícil". Los lectores podemos entender a lo que se refiere, será casi imposible que vuelvan a verse, ya que él está por consumir el rito central de su paseo nocturno; pero Angela se encuentra en una situación de completa desventaja, le es imposible predecir lo que va a ocurrir y además entiende la respuesta del protagonista como un desaire, cosa que la irrita y la obliga a que por fin su agresividad le permita responder haciendo a un lado la actuación:

    Todos los hombres se apasionan por mí.  
    Lo creo.  
    Y tú no eres una gran cosa. Tu coche es mejor que tú,  
    dijo Angela.  
    Uno completa al otro, dije,  
    Bajó. Fue andando por la acera lentamente, demasiado  
    fácil, y encima mujer, pero yo tenía que ir en seguida  
    para casa, ya se estaba haciendo tarde.  
    Apagué las luces y aceleré el coche. Tenía que  
    golpearla y pasar por encima. No podía correr el riesgo  
    de dejarla viva. Ella sabía mucho respecto de mí, era  
    la única persona que había visto mi rostro, entre todas  
    las otras. [p. 79]

Aunque el desenlace es completamente predecible, no por ello es menos sorprendente, ya que aun en las últimas líneas seguimos conociendo cosas nuevas acerca del narrador, de su manera de actuar y de los extraños mecanismos en que se originan estas acciones. Todas las últimas consideraciones que hace, provocan un incremento de la tensión que no habrá de cesar hasta que termine el cuento. En la última cita, me parece interesante resaltar un hecho significativo: ésta es la primera ocasión en que el

protagonista tiene plena conciencia de que va a asesinar a una persona, el ritual ha pasado a un nivel distinto, ya no es suficiente con el golpe brutal y la huida eufórica, ahora sabe que no puede correr el riesgo de dejarla viva. Pero todavía es más importante la explicación que da para justificar esta decisión: "Ella sabía mucho respecto de mí, era la única persona que había visto mi rostro, entre todas las otras". Esto agrega un dato importante a algo que comenté antes, el protagonista está plenamente consciente de que su relación con los demás (incluida su familia) es superficial, nadie conoce a nadie de manera profunda, nadie se detiene a observar con intensidad a los otros, sólo se advierten los roles sociales establecidos y se encasilla en ellos a los individuos. Por eso es que al protagonista le parece comprometedor que Angela lo haya visto detenidamente por unos instantes, y a pesar de la brevedad del acercamiento, él tiene que reconocer: "Ella sabía mucho de mí". La decisión de pasarle el coche por encima deja en claro algo que se puede intuir desde el inicio del relato: el narrador ha consagrado al nivel de ritual su paseo nocturno porque quiere escapar del mundo de la indiferencia, en el que no se le permite ningún tipo de relación afectiva intensa con nadie, pero no es presentado como un redentor del mundo de la emotividad, no es tampoco un romántico nostálgico que quiera restablecer en el mundo el encuentro afectivo auténtico entre las personas; es obvio que esto sería hacerse cómplice del discurso del poder, el cual maneja estos ideales y los difunde como sinónimo de bienestar social, a sabiendas de que en la práctica resulta imposible

conciliar a los individuos; pero el orden queda a salvo al mostrar la cara de protector, de padre generoso que difunde buenos principios y da la oportunidad de que los individuos los sigan o no. El protagonista del cuento vive fuera de tal mundo de ilusiones y se vuelve peligroso, no sólo para los individuos que transitan por las aceras en la noche, sino también, y sobre todo, para el poder, al prescindir de los discursos de bienestar y armonía, difundidos a la sombra de *slogans* tan carentes de significado como "regale afecto" y otros por el estilo. Por todo lo anterior es que resulta comprensible que ante la amenaza que representa Angela para su íntima anonimidad decida asesinarla. Sólo ella lo ha conocido, sólo ella ha podido ingresar, aunque sea por un momento a su refugio, el automóvil.

Las líneas en que describe la muerte de Angela nos revelan de nuevo el carácter de minucioso observador que posee el protagonista, pero sobre todo llama la atención su actitud como narrador, pues en las palabras vierte la extrema sensibilidad que lo embarga cuando pasa por encima de ella:

Golpeé a Angela con el lado izquierdo del guardabarrros, arrojando su cuerpo un poco adelante, y pasé, primero con la rueda delantera --y sentí el sonido sordo de la frágil estructura del cuerpo despedazándose-- y luego atropellé con la rueda trasera, un golpe de misericordia, porque ya estaba liquidada, sólo que tal vez aún sintiese un distante resto de dolor y perplejidad. [p. 79]

La detallada descripción es una clara muestra de la eficacia narrativa en un nivel explícito, pero lo que sugiere implícitamente es quizá más importante, pues traduce al lenguaje de las palabras el extraño disfrute del narrador al asesinar a

Angela, lo que se advierte en la morosidad de la descripción que rebasa con mucho el sólo trabajo informativo, mediante recursos como la acotación entre guiones, en la que se describe un aspecto que podría ser insignificante, de no ser porque ha sido privilegiado en la narración (es decir, esto sí se ha contado y otras cosas no) y por su carga significativa, pues en esa acotación se evidencia el disfrute que le produce al narrador haber podido escuchar el crujido de los huesos y, sobre todo, tener la oportunidad de perpetuar el goce al convertirlo en palabras. Con esto confirmo la idea que he expuesto a lo largo del capítulo: para el narrador, la violencia se traduce en una estética de la misantropía.

El final del cuento se resuelve con un recurso casi tan antiguo como la literatura misma: la historia se cierra de manera circular; pero lo típico del recurso se convierte aquí en un alarde estilístico, pues dada la historia que se ha contado, la amenaza se vuelve inetrminable:

    Cuando llegué a casa mi mujer estaba viendo televisión, una película en colores, doblada.  
    Hoy tardaste más. ¿Estabas muy nervioso?, dijo.  
    Estaba. Pero ya pasó. Ahora voy a dormir. Mañana voy a tener un día terrible en la oficina. [p. 79]

Todo sigue igual, la sociedad y sus instituciones (la familia en este caso) sigue en equilibrio, nada se ha alterado: la mujer permanece conectada al televisor, como lo estaba al principio del cuento; el diálogo entre ambos es breve y desinteresado, como lo ha sido siempre. Todo está bien, el sacrificio ha cumplido su finalidad, poner a salvo a los socios. Ahora sí el narrador vuelve a sus preocupaciones "normales", el

trabajo de la oficina, el mañana terrible, es decir, el futuro asumido como una estéril pero confortable y sana repetición de lo mismo.

## LOS HEROES SE MERECE UN PARENTESIS

Aquel día hojeaba uno de los libros de mi infancia, en que se hablaba del valor como la mayor de todas las virtudes, el valor de héroes individualistas, románticos, no el valor cívico hegeliano, sino el valor irracional, muchas veces injusto, violento, pero nunca inescrupuloso de mis sueños de adolescente.

Rubem Fonseca  
*El gran arte*

"Paseo nocturno" es uno de los textos centrales para comprender aspectos significativos de la obra de Rubem Fonseca, sobre todo aquéllos que tienen que ver con el ejercicio individual de la violencia. La amenaza que el cuento plantea es clara y subversiva, ya que se rompe el esquema maniqueo del bien y el mal, y se rompe también con la explicación elemental de que el mal sólo habrá de generarse entre individuos que se pueden identificar con facilidad como indeseables: criminales malos por naturaleza, perversos degenerados a los que hay que castigar para que aprendan dónde está el bien y quién lo administra. La subversión que propone Fonseca en "Paseo nocturno" se vuelve más peligrosa aún, pues el ejecutor de la violencia no sólo escapa al control del Estado, sino que además es presentado como un

empresario serio y responsable que cumple con todas sus obligaciones sociales de manera puntual.

Esto me lleva a considerar un aspecto, a mi juicio, fundamental en la narrativa de Rubem Fonseca, que tiene que ver con la construcción del héroe literario y con el significado que de esto se deriva. En ello radica una de las propuestas más complejas de su obra. En todas las literaturas, el héroe ha sido un personaje que posee una carga ética inherente a su ser, y esa carga ética debe ser clara, nunca ambigua, pues el héroe es pensado como la síntesis de las virtudes humanas; así tenga que padecer en su historia personal, su padecimiento es presentado como necesario para mantener el equilibrio social. Este aspecto es importante, ya que generalmente resulta imposible pensar en la existencia del héroe fuera de la sociedad; de hecho, su sacrificio se realiza en aras de conseguir lo que cada época considera como ideal de vida social. Pero los héroes de Fonseca poco tienen que ver con este planteamiento. Por lo general son seres antisociales, misántropos, críticos feroces de las instituciones, personajes desencantados para los cuales toda lealtad es sospechosa, toda generosidad una trampa; en síntesis, son héroes a quienes no preocupa redimir a la sociedad, sino poner en evidencia que basta con una mínima revisión crítica de ésta para encontrarla vana, decepcionate en el manejo y presentación de los valores éticos. Por ello es que para los héroes fonssequianos el otro resulta siempre sospechoso, sobre todo si ese otro, cualquiera que sea, ha sacrificado su carácter individual y lo ha sustituido por un espíritu gregario e institucionalizado, de donde lo único que resulta es la muerte de

la autenticidad y del placer. Y esto último es también muy importante, pues los héroes de las novelas y cuentos de Fonseca, además de ser completos misántropos, suelen ser hedonistas que reivindican los placeres más viscerales, más elementales del ser humano (el sexo, la comida, pero también la violencia, la sangre, la muerte), aquéllos que aún pueden escapar al control de las instituciones, lo que ha sido domesticado, también, por la mayoría de los individuos. Un ejemplo claro de esta actitud lo constituye el protagonista de la novela *Bufo & Spallanzani*, quien dice:

No me jodo a mi tintero; no obstante, en compensación, no tengo vida social, no descuelgo el teléfono, no respondo a las cartas, sólo reviso mi texto una vez, cuando lo reviso. [p. 7]

Esta actitud, que se pone en claro desde las primeras líneas de la novela, se continúa a lo largo de toda ella. Páginas más adelante vuelve a decir:

Durante los años en que estuve encarcelado, después de huir del manicomio (podrán decir que fui yo mismo quien se encerró en un calabozo, lo que no deja de ser una verdad, pero yo no tenía más alternativas que esconderme como un animal herido y acosado) empecé a despremiar a la humanidad en general y a los poderosos en particular. [...] El fin horrible del hombre estaba próximo, pero ni los científicos ni los poetas ni los santos hacían nada para evitarlo. La especie humana tenía los días contados. [p. 171]

Gustavo Flavio, el protagonista, se da entonces a la tarea de leer todo lo que pueda acerca de holocaustos, piensa constantemente en hecatombes, imagina catástrofes, seres quemados, agonizantes, pues supone que el fin del mundo está

cerca y que los hombres lo único que hacen es apresurarlo. Hasta que finalmente, gracias a una mujer, llega a la conclusión de que sólo hay una manera de soportar la pesadumbre de vivir entre aquéllos que se han dedicado a acosarlo:

Estaba yo empezando a enloquecer cuando Minolta me salvó. La especie humana quizá siga teniendo sus días contados, pero la locura no ronda ya mi puerta. [...] Mientras llega el fin, y para evitar que llegue, el hombre tiene que amar. Fue eso lo que Minolta me enseñó. Y esa esperanza me fue transmitida en la cama, jodiendo, y en la mesa, comiendo. La única manera que realmente tiene el hombre de sobrevivir es gustando cada vez más de los placeres de vivir. Esta es una perspectiva de salvación tan obvia que incluso llega a parecer una estupidez absoluta. [p. 171]

Pero aun así, no se convierte en un filántropo gracias al amor a Minolta. Todos sus esfuerzos vitales, toda su prevención en contra de la potencial necesidad de negar a los otros y pensar en su futura destrucción encuentra un atenuante en la particular relación que mantiene con la muchacha. El placer de vivir empieza y termina en ella, pero es suficiente para reconciliar al personaje con el placer y con la vida. Se da cuenta que más allá no puede resolver nada, ni volver a todos hedonistas como él, ni tampoco inocularles el virus de la misantropía que él padece.

Algo semejante ocurre con el escritor protagonista de "Intestino grueso", sólo que en su caso la relación con los demás, así fuera con una mujer en particular, ha sido sustituida por la literatura; en consecuencia, su posición respecto de los otros es todavía más compleja y en apariencia contradictoria, ya que él también expresa su misantropía como el resultado de un amor desilusionado por la sociedad, un amor que se mantiene vivo sólo como imaginación reforzada por las reflexiones del

personaje, por sus lecturas así como por lo que escribe, pero que no puede sino reconocer como un gesto inútil. Por ejemplo, el entrevistador le pregunta: "Dijiste por teléfono, el lema, adopte un árbol y mate un niño. ¿Eso significa que odias a la humanidad?", a lo que el escritor responde:

Mi slogan podía ser, también, adopte un animal salvaje y mate un hombre. Eso no porque odie, sino al contrario, por amar a mis semejantes. Sólo tengo miedo de que los seres humanos se transformen, primero en devoradores de insectos, y después, en insectos devoradores. En suma, hay demasiada gente, o va a haber demasiada gente de aquí a poco en el mundo, creando una excesiva dependencia de la tecnología y una necesidad de regimentalización próxima a la formación de los hormigueros. [Feliz año nuevo, p. 198]

Es evidente que lo que el personaje responde va más allá del simple juego de conceptos, no está haciendo malabares con las palabras, lo que ocurre es que el "ser humano" al que alude de manera general, esa especie superior, según una visión positivista, al ser analizada en profundidad, al desmenuzarla en cada uno de sus miembros, muestra con claridad esa tendencia a la automatización, característica de los tiempos modernos, lo que produce una deshumanización generalizada que cada vez se convierte más en norma de conducta. En el famoso ensayo *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, Erich Fromm dice:

En realidad, parece que, no obstante la prosperidad material y la libertad política y sexual, el mundo de mediados del siglo XX está mentalmente más enfermo que el de mediados del siglo XIX. Ciertamente, "no corremos el peligro de convertirnos en esclavos, sino de convertirnos en autómatas", como dijo Adlai Stevenson de manera tan concisa. No hay ninguna autoridad manifiesta que nos intimide, pero estamos gobernados por la autoridad anónima del conformismo. No nos sometemos a ninguna personalidad, no tenemos conflictos

con la autoridad, pero tampoco tenemos convicciones personales propias, casi no tenemos individualidad, casi no tenemos la sensación de nuestra identidad. [24]

Semejante a ésta es la visión que el protagonista de "Intestino grueso" tiene respecto de la humanidad. Los avances científicos y tecnológicos han llenado la vida de bienestar material a un precio muy alto: el sacrificio de la personalidad. Es por eso que, como comenté antes, el personaje prefiere refugiarse en el mundo de la literatura, en esa problemática atmósfera del lenguaje y sus múltiples significados. Cuando el entrevistador le pregunta para qué tipo de lectores están escritos sus libros, el escritor responde:

Entre mis lectores existen también los que son tan idiotas como las legumbres humanas, que pasan todas las horas de ocio mirando la televisión. Me gustaría poder decir que la literatura es inútil, pero no lo es, en un mudo en el que pululan cada vez más técnicos. Para cada Central Nuclear es preciso una porción de poetas y artistas, de lo contrario estaríamos jodidos antes incluso de explotar la bomba. [p. 198]

Lo dicho aquí por el personaje me remite a uno de los problemas más interesantes de la obra de Rubem Fonseca, me refiero a la relación entre la violencia destructora, el lenguaje y el placer. Estos tres aspectos son tratados con mucha insistencia en sus obras y por lo general aparecen formando un triángulo indisoluble, por lo que no resulta extraño que los personajes encuentren en el lenguaje (sobre todo la gran cantidad de protagonistas que son escritores, o artistas en general) una alternativa que les permite atenuar la hostilidad que sienten cuando piensan en su relación con los demás, o bien,

24 Erich Fromm, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, p.173

en otros casos, el lenguaje mismo se convierte en el único sujeto susceptible de generar pasiones alternativas a las que no encuentran en la vida social. Ya que el diálogo con los demás ha sido cancelado, dialogan entonces con el lenguaje mismo, lo que le da un carácter de pertinencia a su existir como "narradores" de historias. Fernando Savater comenta la importancia del lenguaje en términos muy parecidos a los que aquí expongo, al decir que:

La única alternativa, pero no destructiva, a la violencia es la comunicación, centrada en torno a ese instrumento privilegiado que es el lenguaje humano. Mi deseo reclama su gratificación de los otros, del mundo; si no se me concede de inmediato --y nunca se me concede de inmediato, salvo en la primera infancia--, puedo optar por la impotente omnipotencia destructiva o someterme a la angustia inhibidora de la frustración (que en cualquier momento puede revertir en violencia).  
[25]

Si tuviera que hacer una lista de los personajes de Fonseca que coinciden con esta interpretación del héroe a la que he estado aludiendo, habría de mencionar por lo menos uno de cada cuento o novela, y en todos ellos podría reconocer este triple carácter violento, hedonista y misántropo que, si en algún lugar se resuelve, es en el de las palabras. Ellas les proporcionan la posibilidad de aplazar la destrucción de los otros; también mediante ellas pueden negarlo todo, afirmando sólo el placer que la palabra crítica proporciona, un placer siempre irónico, subversivo, paródico.

Considerar estas características como propias de los héroes

---

25 Fernando Savater, *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, p. 169

fonsequianos, me obliga a una aclaración necesaria. Es imposible pensarlos como antihéroes, aunque lo parezcan; mucho menos como villanos opuestos al orden que representa el concepto tradicional de héroe. Cualquiera de estas posibilidades nos obligaría a reconocerlos como cómplices de ese orden, del discurso del poder, pues sólo dentro del orden puede haber la posibilidad de que el concepto "héroe" tenga su opuesto; así, el antihéroe no pasará de ser una caricatura, un bufón que ha sido creado para recibir los costalazos y cuyo discurso a lo único que aspira es a convertir en objeto de burla distintas situaciones de la vida social, mediante la burla de sí mismo. Pero tales personajes nunca proponen un orden nuevo, de su experiencia es imposible deducir un discurso de la subversión absoluta que pueda poner en peligro el orden establecido, presentándolo como prescindible.

En el caso de los personajes de Fonseca no hay institución que no sea puesta en entredicho, no hay actitud moral que no resulte sospechosa desde el punto de vista particular de los héroes, quienes acaban optando por la soledad (como Mandrake, como el protagonista de "Pierrot de la caverna", como el escritor de "Intestino grueso", como el policía-escritor Vilela, como el comandante Mattos, etcétera.), o bien, defienden una propuesta vital propia que se traduce en la necesidad de negar a los otros, al orden establecido y sus instituciones, como es el caso de los protagonistas de "Feliz año nuevo", "Paseo nocturno", "El Cobrador". Todos ellos terminan por reconocerse en una sociedad en la que el diálogo que pudiera llevar al conocimiento de los otros ha sido eliminado. De esta manera, evitan también dar

explicaciones racionales y ordenadas que justifiquen sus impulsos; difícilmente los encontramos dictando sentencias revolucionarias, el mutismo es su signo en este sentido, pues todas sus respuestas están formuladas con los argumentos de la violencia. Son héroes de una modernidad en crisis (¿héroes *posmodernos*?) que ya no puede generar argumentos coherentes para afirmarse, por lo cual todos los signos de poder que difunde son fácilmente puestos en duda, parodiados o negados en función de un orden nuevo, cuyo único fundamento parece ser el rescate de la individualidad, con la consecuente condena de la vida social institucionalizada.

Esta es, para mí, una de las advertencias más importantes de los textos de Fonseca: la presentación, sin maquillaje retórico, de la violencia como única vía para el desarrollo auténticamente individual de la identidad. Frente a los héroes que difunden las diversas instituciones sociales (personajes de ficción, figuras del deporte --hay inclusive países en los que los mandatarios les otorgan homenajes--, científicos admirados, creadores de imperios económicos que crecieron en la pobreza, etcétera) y cuyas acciones se imponen como modelo de conducta, en las obras de Rubem Fonseca se pone atención en los hombres comunes, que si un rasgo sobresaliente poseen, es el haber despertado de la ilusión de confort y bienestar, en un mundo que dista cada vez más de impartir beneficios de manera equitativa.

Así pues, estos héroes vuelven a ser seres excepcionales, pero no porque representen una forma de acción extraña a la mayoría de los individuos, (como sabemos, cada vez abundan más los que carecen de identidad, los que no tienen nada y nunca

tendrán, los cínicos subversivos, los que asesinan a sus familias en un arranque de locura, los que se cuelgan del tubo de la madraera pues es el único argumento que pueden emitir en una sociedad que los condena al silencio), no, sino porque son presentados en un medio que cada vez se presta más a identificar a estos seres como villanos o ineficaces redentores románticos: la literatura.

Es hora de cerrar el paréntesis dedicado al tema de los héroes fONSEQUIANOS. Todavía me falta hablar del personaje que con más brutalidad resuelve la propuesta que hasta aquí he explicado, aquél que dice: "Quiero vivir mucho para tener tiempo de matarlos a todos", el Cobrador.

#### MUERTE Y POESIA: DOS VIAS PARA SUBLIMAR EL ESPIRITU

La Historia está hecha de gente muerta / y el futuro de gente que va a morir.

Rubem Fonseca  
"El cobrador"

El relato que mejor muestra la idea de que la violencia puede ser pensada como una estética de la misantropía es "El Cobrador". Este texto ocupa, en muchos sentidos, un lugar central en la obra de Rubem Fonseca y pienso que es el cuento más logrado del autor, aun reconociendo que afirmaciones como ésta siempre son riesgosas. En principio, llama la atención el estricto equilibrio que existe entre los distintos aspectos estilísticos (la tensión que se mantiene a lo largo del relato, el narrador en primera

persona, la rapidez de la narración, la manera como se alternan las reflexiones del personaje y la descripción de las acciones, la selección de un vocabulario que incrementa la fuerza de las imágenes, etc.) y la anécdota que se cuenta. Sin este equilibrio el texto perdería mucha de su efectividad. Es evidente que todos los aspectos formales que sostienen la historia cumplen una función específica que contribuye a enfatizar el ambiente agresivo que se desarrolla a lo largo del cuento, y este diálogo entre forma y contenido provoca una sensación de armonía rigurosa, muy a pesar de que la anécdota que se cuenta nos remite a un mundo que carece precisamente de armonía, pues todo lo que en el relato ocurre es brutal y sugiere, desde la primera hasta la última página, una atmósfera de agresión que rebasa los límites de la historia y acaba por convertirse en un ambiente de hostilidad que alude también a los lectores, quienes no pueden sentirse a salvo, por lo menos mientras dura la lectura. Me parece importante hacer énfasis en esta característica del relato antes de entrar en el análisis de los aspectos particulares, ya que si se observa el problema de manera superficial podría considerarse como un sinsentido aludir a la armoniosa relación entre forma y contenido, en un texto que nos remite a la ruptura de toda idea de armonía. Pero precisamente en esa aparente contradicción reside la efectividad de "El Cobrador". Para Lucien Goldman el valor de una obra literaria tenía que ver precisamente con la rigurosa relación entre aspectos formales y de contenido a la que me he referido, idea que él expresaba de la siguiente manera:

El valor artístico de una obra hay que juzgarlo de acuerdo con la riqueza y la unidad del universo que crea y conforme al hecho de haber encontrado la forma más adecuada a la expresión de este universo. [26]

Este reconocimiento del valor de una obra artística es aplicable por completo a "El Cobrador", sólo gracias a ese equilibrio es que la anécdota puede ser apreciada de manera absoluta; sólo gracias a ello, también, es que el lector se ve obligado a dialogar con la obra, pues el texto no deja abierta la posibilidad de hacer lecturas indiferentes, funciona como un llamado a cuentas que no se resuelve tomando partido o no por el protagonista (esto sería la respuesta más elemental), sino obligándonos a considerar las frágiles bases sobre las que está fundada la seguridad social.

El narrador es un personaje lleno de resentimientos que quiere encontrar un lugar en el que su identidad se exprese de manera plena, pero está consciente de que vive en un mundo que sólo le ofrece dos posibilidades de expresión: la repetición de códigos que nada tienen que ver con sus necesidades y carencias, o el mutismo obediente de quien aprende que su lugar en la sociedad únicamente le permite ser un espectador pasivo de lo que hacen los que pueden actuar. Sin embargo, el personaje elimina por principio estas opciones y pretende hacerse oír mediante sus propios recursos, pues su necesidad expresiva está amparada por una sensibilidad aguda que le ha permitido reconocer lo evidente, esto es, que vive en un mundo injusto y desigual, en el que existen los que no tienen dientes y aquéllos que sí; los que

---

26 Lucien Goldman, "Creación literaria, visión del mudo y vida social", en *Estética y marxismo* de Adolfo Sánchez Vázquez, vol. I, p. 292

pueden arreglárselos cuando es necesario y los que deben permitir que se los arranquen; en síntesis, los que tienen y los que carecen de todo, o casi todo. Estas diferencias son evidentes para el narrador, quien reconoce que se abre un abismo entre ambos grupos y se esfuerza por tender un puente que resuelva las diferencias; pero no lo hace porque quiera pertenecer al grupo de los que sí tienen poder económico, sino porque crear este puente le ofrece la única oportunidad de sentirse vivo, con conciencia plena de su individualidad; no quiere resolver sus carencias materiales, sino disminuirlas al agredir a los otros, pues para él está claro que esas carencias sólo se pueden concebir si se piensa que otros no las tienen, por comparación. De esta manera, a lo largo de todo el cuento lo encontraremos enfrentándose con los otros y manejando el único argumento propio, íntimo y efectivo con que cuenta: la fuerza. El mismo personaje expresa en uno de los poemas que escribe: "Cuando no se tiene dinero / es conveniente tener músculos / y odio" [*El Cobrador*, p. 207]. Esta conclusión expresa de manera sintética todas las acciones del personaje, en las que lo vemos siempre haciendo uso de la fuerza para deshacerse de los demás; es, así mismo, el único argumento que no pueden enajenarle y que, por otra parte, lo devuelve al ámbito de las sensaciones intensas en que el placer sigue aguardándolo. Fernando Savater, al analizar las relaciones entre el poder y el sim poder concluye que, ante el poder que diseña leyes para proteger a unos pocos, la fuerza es el único rasgo que puede anular toda coacción:

Frente a la extrañeza separada y hostil -cosificadora-

del poder, el simpoder cultiva un mito, una imagen arquetípica del bien fundamental que el poder nos hurta: la fuerza. [...] Frente a la separación entre la coacción y lo coaccionado con la que el poder nos escinde, la fuerza es lo que esencialmente nos reúne. [...] La fuerza es el vigor incorruptible de nuestra intimidad, cuyas más profundas intenciones, plenamente libres y significantes, se reúnen en el ámbito simbólico de lo sagrado. [27]

Como se verá más adelante, también para el cobrador el ejercicio de la violencia termina por convertirse en una especie de ritual sagrado, que realiza para mantener viva una de sus pasiones más intensas: el odio contra todo y contra todos, en especial, como dije hace un momento, contra los que tienen, porque supone que ellos son los principales responsables de sus carencias. Así, es posible deducir que el cobrador apela en cada uno de sus actos a la injusticia generalizada, lo que sugiere la búsqueda de un orden justo que no puede realizarse en este mundo, porque la justicia que él reclama con sus actos únicamente podría cumplirse si todos tuvieran lo mismo. Como ese ideal no puede cumplirse, decide cobrarse atentando contra la sociedad misma, intentando destruirla, pues es imposible regenerarla al grado de que volviera a ese orden de equidad ideal. Casi al principio del cuento expone los argumentos en que se sustenta su visión de las relaciones sociales:

A veces digo para mí, y hasta para fuera ¡todos me las tienen que pagar! ¡Todos me deben algo! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben. [p. 201]

Esta misma idea la repite dos veces más a lo largo del

---

27 Fernando Savater, *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, pp. 19-20

cuento, no puede dejar de considerar que todos tiene que pagarle algo, no puede dejar de odiar porque entonces se vería desarmado ante los demás, por ello es que inclusive busca la manera de mantener el odio vivo, siempre latente, para lo cual utiliza los medios que la sociedad le ofrece, sólo que invirtiendo la supuesta finalidad para la que han sido creados. Por ejemplo, utiliza el televisor como generador de odio y no como espacio de entretenimiento y diversión, según la presentación que hace de él la cultura de masas:

Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, bocadillo de mortadela en la tasca de la calle Vieira Fazenda, helado, balón de futbol.

Me quedo ante el televisor para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio. [p. 203]

Es importante considerar esta actitud del narrador, pues nos sugiere que no se trata sólo de un envidioso enfermizo, ni de un resentido fracasado que "no acepta que ha dejado escapar las oportunidades que la vida le ha presentado para progresar". Cualquier explicación semejante a éstas no sería sino un intento de analizar el personaje dentro del discurso del poder, cosa que lo volvería susceptible de ser sometido a cualquier tipo de represión por parte del orden. Pero precisamente lo que lo convierte en un personaje peligroso es el odio que carga dentro de sí de manera tan lúcida, no se trata de la ira que estalla en un momento de irracionalidad, sino al contrario, de la razón generadora de violencia, porque sí tiene respuestas para explicar su actitud. En esto reside lo verdaderamente peligroso del personaje, en el uso riguroso de la razón, su razón, para

interpretar los distintos fenómenos de la vida social, decodificarlos y subvertirlos al hacer uso de ellos de manera particular. Vuelvo al ejemplo de la televisión. Si ésta ha sido interpretada como generadora de imágenes y conceptos que tienden a unificar gustos, ideas, necesidades, etc., el cobrador solamente ve en ella un escenario artificial en el que aparecen figuras vacías en todos sentidos, personajes que quieren hacernos creer que "el mundo es una fiesta":

Me gustaría pegarle una torta al tipo ese que hace el anuncio del güisqui. Tan atildado, tan bonito, tan sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielo en el vaso y sonríe con todos los dientes, sus dientes firmes y verdaderos; me gustaría atraparlo y rajarle la boca con una navaja, por los dos lados, hasta las orejas, y esos dientes tan blancos quedarían todos fuera, con una sonrisa de calavera encarnada. Ahora está ahí, sonriendo, y luego besa a la rubia en la boca. Se ve que tiene prisa el hombre. [p. 203]

Páginas adelante vuelve a insistir en lo que siente por los que salen en la TV, y explica también por qué le parecen detestables, inclusive les dedica uno de sus poemas:

Tengo ganas de acabar con un figurón de esos que muestran en la tele su cara paternal de bellaco triunfador, con una de esas personas de sangre espesa a fuerza de caviars y champán. Come caviar / tu hora va a llegar. / Me deben una mocita de veinte años, llena de dientes y perfume. [p. 214]

Ahora que he explicado estos aspectos, continuaré analizando otros rasgos sobresalientes del cuento, haciendo alusión a las acciones que realiza el Cobrador para tratar de saldar la cuenta que los demás tienen con él; sobre todo, como ya mencioné, los que muestran con arrogancia que a ellos les ha tocado estar del

lado generoso de la historia, del lado de los que tradicionalmente cobran, porque tienen. Hacia todos ellos dirige la fuerza destructiva de su odio:

Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a toda esa canalla. Tienen muchas que pagarme todos ellos. [p. 200]

Lo anterior da la pauta para el desarrollo de la anécdota, que se convierte, sobre todo, en un recuento de las situaciones que el personaje crea para cobrarse. La mayor parte de los personajes que aparecen en el cuento son agredidos por el Cobrador. El primero es un dentista que le saca una muela y le advierte que si no hacen un tratamiento rápido perderá todos los dientes; cuando le dice que debe pagar cuatrocientos cruzeiros, el Cobrador no sólo no le paga, sino que le destroza el consultorio, mientras lo amaga con una pistola: "Apuntándole al pecho con el revólver empecé a aliviar mi corazón". Antes de irse le dice: "¡No pago nada! ¡Me he hartado ya de pagar! ¡Ahora soy yo quien cobra!". Luego le da un balazo en una rodilla. Todo esto ocurre en las dos primeras páginas del cuento, y ya en ellas se anuncian muchos de los aspectos en los que insite el narrador al llevar a cabo su agresión; de ellos quiero resaltar uno que me parece importante, el hecho de que la destrucción del consultorio la explique como un alivio para su corazón. A medida que transcurren las acciones y aumenta el número de víctimas, también se muestra con más énfasis el bienestar que el protagonista siente mientras ejecuta su acción de cobrar lo que le deben, al grado de que acaba expresando tales sensaciones como un placer

intenso que sustituye a los que promete el mundo de los placeres institucionalizados:

Quando satisfago mi odio, me siento poseido por una sensación de victoria, de euforia, que me da ganas de bailar --doy pequeños aullidos, gruño sonidos inarticulados, más cerca de la música que de la poesía, y mis pies se deslizan por el suelo, mi cuerpo se mueve con un ritmo hecho de esguinces y de saltos, como un salvaje, o como un mono. [p. 214]

Este fragmento del cuento es el que con mejor claridad expone la idea de que la agresividad destructiva lo convierte en un ser hipersensible, pero que reconoce sus sensaciones y los movimientos del espíritu que éstas generan, más cerca de lo animal que de lo humano; y es obvio que lo formula de esta manera como resultado del odio que siente por sus semejantes, por su misantropía que no se consuela sólo con apartarse de los demás, sino con la agresión que les asesta y, más aún, con la celebración jubilosa de esta violencia desnuda, que ha renunciado a la posibilidad de construir argumentos elaborados y se mantiene en la expresión llana y elemental de que hay que cobrar lo que se le debe a quien sí lo tiene. Sin embargo la misantropía del personaje está tan arraigada que cuando se siente abrumado por la presencia de los otros, es capaz de agredir aun a aquéllos que como él no tiene nada:

La calle abarrotada de gente. [...] Un ciego pide limosna agitando una escudilla de aluminio con unas monedas. Le arreo una patada en la escudilla, el tintineo de las monedas me irrita. Calle Marechal Florian, armería, farmacia, banco, fotógrafo, Light, vacuna, médico, Ducal, gente a montones. Por las mañanas no hay quien avance camino de la Central, la multitud viene arrollando como una enorme oruga ocupando toda la acera. [p. 201]

La segunda víctima es el conductor de un Mercedes. El Cobrador atraviesa distraído una calle, pensando en una Magnum que va a comprar y el del Mercedes hace sonar la bocina. Entonces el protagonista se queda parado a media calle y dispara contra el parabrisas, "más para cascarle el vidrio que para darle a él". El coche se le echa encima, pero se detiene más adelante. El Cobrador se acerca, ve al conductor, vestido de blanco, con la camisa llena de sangre y los ojos abiertos, "negros, y el blanco parecía de un azul lechoso, como una nuez de jabuticaba por dentro", dice el narrador. Comentarios como éste los hace siempre que comete un asesinato; nunca pasan por su mente escenas de destrucción, genocidios o cosas por el estilo, sino que siempre percibe (podría decir, poéticamente) rasgos y circunstancias en las víctimas o el entorno que lo instalan de nuevo en la posibilidad de ser feliz. En este caso, la visión de los ojos del conductor es el único rasgo que lo conmueve, pero el resultado de la conmoción no le produce un arrepentimiento repentino, pues aun estas manifestaciones emotivas las expresa en términos que nada tienen que ver con los contextos en que se supone deberían aparecer. Únicamente dice lo siguiente, (aunque parezca una ironía, que no lo es): "Y como le vi los ojos así, azulados, le dije --oye, que vas a morir, ¿quieres que te pegue el tiro de gracia?". No se trata de un arrepentimiento súbito del personaje que, ante lo irremediable, trate de enmendar con torpeza y sin lógica lo que ha hecho; es un gesto romántico que se permite gracias a que el otro no significa nada para él, es como si no existiera; tanto lo despersonaliza que cuando se va de ahí,

piensa que la agresión estuvo dirigida contra el coche y no contra el conductor:

Salió andando tranquilamente, volví a la Cruzada. Había sido una buena idea, aquella de partírle el parabrisas del Mercedes. Tendría que haberle pegado un tiro en el capot y otro en cada puerta, el planchista lo iba a agradecer. [p. 202]

A partir de aquí se empieza a poner en claro que no le importa la identidad de sus víctimas, no gasta el tiempo planeando a quién, de manera particular, habrá de cobrarle, si a fin de cuentas sabe que todos le deben algo. Desde este momento, las víctimas serán elegidas circunstancialmente, sin formular argumentos específicos para justificar el ataque a cada una de ellas, ya que, como mencioné antes, el único argumento que ampara sus acciones es el odio contra todos.

Luego del encuentro con el del Mercedes, se va a buscar a un perista que vende una pistola, quien también se convierte en víctima del Cobrador. La causa, en este caso, es un comentario que el vendedor hace y que obliga al narrador a recordar las diferencias entre él y los otros:

A ver, los treinta perejiles. Ponlos aquí, en esta mano que no ha agarrado en su vida el tacho. Tenía la mano blanca, lisita, pero la mía estaba llena de cicatrices, teگو todo el cuerpo lleno de cicatrices, hasta el pito lo tengo lleno de cicatrices. [p. 202]

Entonces decide utilizarlo para probar el funcionamiento del arma: "Puf. Creo que murió del primer tiro. Pero le aticé dos más sólo para oír puf, puf".

Entre cada uno de los asesinatos que comete aparecen

reflexiones del narrador, todas ellas tienen que ver con el odio, la violencia, lo que le deben, el orgullo que siente por sus armas ("una Magnum con silenciador, un Colt Cobra 38, dos navajas, una carabina Taurus 38, un puñal y un machete"); pero también con el encuentro que tiene con personajes a los que no asesina, pues como él, no tienen nada. Por ejemplo, luego de la escena con el perista que vendía la Magnum, se va con una prostituta, quien le pregunta a qué se dedica: "Le digo que soy poeta, cosa que es rigurosamente cierta". Le recita uno de sus poemas, en el que menciona la visión que tiene de la historia ("La Historia está hecha de gente muerta / y el futuro de gente que va a morir"), una visión desoladora, desesperanzada y radical, que coincide con las acciones que realiza. Pero la prostituta no le presta atención ("Estaba sólo conmigo y quería fingir indiferencia"), a pesar de lo cual él sigue diciendo su poema, pues reconoce que a ella no tiene nada que cobrarle:

Esta pendeja no me debe nada, pensé, vive con estrechuras en su pisito, tiene los ojos hinchados de beber porquerías y de leer la vida de las niñas bien en la revista Vogue. [p. 205]

Entonces prefiere observar cómo se desviste, lo que permite al autor hacer alarde de la precisión con que maneja las descripciones, provocando con ellas sensaciones intensas, al mismo tiempo que sugiere una imagen fiel de y significativa de lo que describe:

Se había quitado la ropa: pechos mustios y colgantes; los pezones, como pasas gigantes que alguien hubiera pisoteado; los muslos flácidos, con celulitis, gelatina estragada con pedazos de fruta podrida. [p.206]

Luego de acostarse con ella, la deja dormida, y dice: "Soy justo", lo que desde su punto de vista es completamente cierto, pues le da a cada uno lo que él supone que se merecen.

El encuentro con la prostituta es seguido por otro congelamiento de las acciones, importante por que en él se puede percibir una actitud constante en el personaje: la necesidad de reconocerse como individuo particular a partir del reconocimiento que los demás hacen de él. Este reconocimiento lo lleva a cabo leyendo los diarios, buscando qué es lo que se cuenta de sus acciones. De esta manera, no ejerce la violencia sólomente porque necesite cobrar lo que le deben, sino también para reconocerse a sí mismo como centro de atención en una sociedad en la que ni siquiera los que actúan en los anuncios televisivos se preocupan por atender a los otros ("tiene prisa el tipo", dijo cuando hablaba del anuncio de la televisión):

Leo los periódicos. La muerte del perista de Cruzada ni viene en las noticias. El señoritingo del Mercedes con ropa de tenista murió en el Miguel Couto y los periódicos dicen que fue atacado por el bandido Boca Ancha. Es como para morir de risa. [p. 206]

Y en efecto, uno puede morir de risa al ver que los diarios le construyen una personalidad al Cobrador, la cual no coincide con la verdadera; le inventan nombres ("el Loco de la Magnum"), le atribuyen una personalidad ajena ("fue atacado por el bandido Boca Ancha"), tratando de atenuar todo lo que pudiera volverse una preocupación y una amenaza inquietante para los lectores, que, por otra parte, están ávidos de conocer las historias (así sean inventadas) de la nota roja. La posición

de los diarios con respecto al Cobrador es fácilmente explicable, así como la necesidad que tienen de construir un argumento racional y ordenado que haga del Cobrador un personaje comprensible, domesticable, susceptible de ser interpretado de manera lógica; claro, sin dar lugar a que los lectores usen su razón propia, sino provocando que se plieguen a la razón del orden, única que se difunde como verdadera. Ya desde el siglo pasado, Thomas de Quincey reconocía esta actitud ante los crímenes que eran imposibles de comprender racionalmente porque se desconocía todo acerca del criminal:

Suele ocurrir que, cuando se ignoran las causas de un asesinato, alguien de buen corazón se niegue a admitir que se asesine por los motivos más sórdidos y se tome el trabajo de inventar una historia, que el público no tarda en aceptar, en la que se atribuyen al asesino móviles más elevados. [28]

Por otra parte, el Cobrador lee los periódicos porque también en ellos puede encontrar indicios que confirmen la diferencia entre él y los demás. Es claro que esta revisión está encaminada a reavivar su odio, lo mismo que ocurre cuando observa los programas de televisión. Así, la prensa se convierte en otro medio de difusión de imágenes e ideas cuya función se ve subvertida por el Cobrador:

Leo los periódicos, para saber qué es lo que están comiendo, bebiendo, haciendo. Quiero vivir mucho para tener tiempo de matarlos a todos. [p. 207]

Las siguientes víctimas, a diferencia de las anteriores, son

---

28 Thomas de Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*, p. 83

buscadas por el Cobrador, no las encuentra circunstancialmente. Se va una noche a esperar afuera de una casa en la que dan una fiesta, con un machete escondido en el pantalón, amarrado a la pierna, lo que lo hace sentirse como un lisiado. Sin embargo, no debe entenderse que ya tuviera elegidas a sus víctimas desde antes de llegar, él mismo dice que espera frente a la casa, "entregado a la suerte y al azar". Observa a todos los que llegan con una atención especial, que ni siquiera los invitados se dispensan entre sí, pues todos son perfectos indiferentes que sólo se preocupan por el aspecto propio. Esta consideración hace de la fiesta una reunión grotesca de egoístas, Todos se han arreglado para llamar la atención de los demás, pero el excesivo cuidado de la apariencia los lleva a olvidarse de los otros, al tiempo que son ignorados por ellos. Por esto es que nadie, sino el espejo, les presta atención ahí. El único testigo que los observa con atención desde el momento en que llegan es el Cobrador, sus gestos, sus automóviles, su ropa, etcétera. En un momento determinado le llama la atención una pareja:

Un hombre y una mujer, jóvenes y elegantes los dos. Fueron hasta el edificio sin cruzar palabra; él, ajustándose la pajarita, y ella, el vestido y el peinado. Se preparaban para una entrada triunfal, pero desde la acera veo que su llegada fue, como la de los otros, recibida con total desinterés. La gente se acicala en el peluquero, en la modista en los salones de masaje, y sólo el espejo les presta, en las fiestas, la atención que esperan. Vi a la mujer con su vestido azul flotante y murmuré: te voy a prestar la atención que te mereces, por algo te pusiste tus mejores braguitas y has ido tantas veces a la modista y te has pasado tantas cremas por la piel y te has puesto un perfume tan caro.

Aquí vuelve a hacerse evidente el carácter transgresor del

narrador, y su transgresión a la norma es compleja, pues si está dispuesto a no hacer lo que hacen los demás (de manera vacía, aunque ceremoniosa), esa decisión implica para él negarlo todo. Por ejemplo, si los otros han hecho del desinterés una manera de relacionarse con los demás, él atiende interesado a todo lo que hacen y dicen. Pero aún más, no conforme con poner en evidencia semejantes rasgos de la conducta, penetra hasta los resquicios más secretos, hasta la intimidad de sus víctimas, en una especie de violación simbólica, en un acto de desnudamiento agresivo del otro; lo más grave es que no es difícil suponer que acierta en sus deducciones, porque a pesar de la intimidad de las intenciones que revela, cualquiera podría llevar a cabo actos semejantes, aunque es preferible no expresarlos, como es el caso de la alusión a las bragas y cosméticos que la mujer usa, creyendo que sólo con eso se convertirá en el centro de la reunión.

Cuando esta pareja sale de la fiesta, el Cobrador se acerca a ellos, los amenaza con una pistola y se sube con ellos al coche; ahí se saca el machete de la pierna del pantalón, mientras el que conduce le dice: "Llévate el dinero y el coche y déjanos aquí", a lo que el Cobrador sólo responde: "De risa", pues sabe que tiene todas las ventajas a su favor, es decir, los otros suponen que se ha acercado a ellos para quitarles sus pertenencias y que con entregarle el coche todo quedará arreglado, pero al narrador, como hasta aquí hemos visto, no persigue hacer uso de la violencia como medio para robar, sino como fin en sí mismo; por ello es que se ríe de las palabras del otro, pues le parece

un recurso típico de quienes creen que la violencia sólo es comprensible como vía para atentar contra la propiedad privada y que, por lo tanto, una vez saciado esto, la violencia desaparece y pueden quedar a salvo. Para su desgracia, no sabe que se ha topado con un tipo que no quiere lo que los otros tienen, sino deshacerse de ellos, precisamente porque tienen. El protagonista no responde, lo único que piensa es: "El estaba ya sereno y quería tomarse el último güisqui mientras daba cuenta a la policía por teléfono. Hay gente que se cree que la vida es una fiesta". La reflexión del Cobrador es semejante a la del narrador de "Feliz año nuevo" cuando el dueño de la casa intenta calmar a él y sus amigos; es decir, los héroes fonsequianos no sólo poseen una gran carga de agresividad que vierten sobre sus víctimas, sino que además pueden interpretar las palabras de los otros y hacer de ellas un discurso parodiable, precisamente porque son palabras articuladas a la sombra del código de la seguridad ciudadana que ha sido diseñado sólo para quienes tienen algo que cuidar. El conductor del vehículo es un personaje convencido de que lo dicho por él puede conjurar la agresividad del otro, por ello agrega: "Nosotros no le hemos hecho nada"; pero este argumento tampoco funciona con el Cobrador, quien vuelve a expresar sus pensamientos: "¿Que no? De risa. Sentí el odio inundándome los oídos, las manos, la boca, todo mi cuerpo, un gusto de vinagre y de lágrimas". Sin saberlo, el hombre ha dado en la liaga al querer enmendar la situación. Como último argumento desesperado, pretende apelar no ya a la lógica (a su idea de lo que es lógico), no, sino a la compasión del Cobrador: "Está en estado, dijo él señalando a la mujer, va a ser nuestro

primer hijo". Entonces el Cobrador decide terminar con aquel intento enfadoso de diálogo, para lo cual responde con sus propios, contundentes, argumentos:

Miré la barriga de aquella esbelta mujer y decidí ser misericordioso, y dije, puf, allá donde debía estar su ombligo y me cargué al feto. La mujer cayó de bruces. Le apoyé la pistola en la sien y dejé allí un agujero como la boca de una mina. [p. 209]

Sólo así consigue que el hombre se calle, y consigue también que entienda que el único lenguaje que el Cobrador puede utilizar para expresar lo que siente por el otro no es el del dinero, sino el de la fuerza. Para hacer su actitud más explícita, toma de las manos del hombre la cartera que éste le ofrecía desde antes de que muriera su esposa, y la arroja lejos de una patada. Entonces viene una de las escenas más intensas del cuento, cuando decide poner en práctica una imagen que vio en una película en la que decapitaban a una res de un sólo tajo. Le pide al hombre que se arrodille y apoye la cabeza en el coche, y mientras el otro lo hace, el Cobrador va adquiriendo nuevamente esa sensibilidad delirante que surge en él cuando comete un asesinato:

Levanté el machete, sujeto con las dos manos, vi las estrellas en el cielo, la noche inmensa, el firmamento infinito e hice caer el machete, estrella de acero, con toda mi fuerza, justo en medio del pescuezo. [p. 209]

La escena sugiere aspectos en apariencia contradictorios, pues la descripción que hace del cielo nocturno nos remite a un contexto poético, que se ve reforzado por la imagen del machete cuyo brillo se confunde con el de las estrellas ("estrella de acero"); pero la contradicción existiría sólo si pasáramos por

alto todo lo que hasta aquí he explicado. No podemos olvidar que para el Cobrador no existe un lenguaje único, pues no se presenta la realidad como una sola, absoluta; tampoco es posible pasar por alto que el ejercicio de la violencia es la única posibilidad que el personaje ha descubierto para expresar sus emociones más íntimas; o bien, el que se reconozca a sí mismo como poeta. Todo ello es lo que me obliga a decir que si hay algo contradictorio en la escena, la contradicción opera sólo de manera aparente. Aquí vuelvo a un aspecto que me parece central al analizar la obra de Rubem Fonseca: cualquier intento de explicar la realidad social al amparo de un solo discurso (el del poder) es concebible únicamente si se pasan por alto la desigualdad, la injusticia, los abusos del poder, el manejo tramposo del bien y el mal, etcétera; de todo esto resulta que es imposible ser ingenuo o actuar como tal, salvo que se quiera mantener la idea de que la seguridad y el orden están garantizados en la sociedad, que todo en el mundo está bien y funciona como en los programas de televisión.

Decapitar a la víctima le cuesta más trabajo del que él hubiera creído, por eso es que cuando al fin lo logra la euforia rebasa todos sus límites, el placer intenso que siente lo reconcilia consigo mismo, lo eleva, y la sublimación de su espíritu se expresa como la confirmación más eficaz de su misantropía, pues es un placer exclusivo que no quiere compartir con nada ni con nadie:

¡Broc!, la cabeza saltó rodando por la arena. Alcé el alfanje y grité: ¡Salve el Cobrador! Di un tremendo grito que no era palabra alguna, sino un aullido

prolongado y fuerte, para que todos los animales se estremecieran y se largaran de allí. [p. 210]

La misantropía del Cobrador no se confirma únicamente con el deseo de estar solo, sino que además lo lleva a deshacerse de todo lo humano que reside en él, inclusive del lenguaje. Así, placer y misantropía se ven unidos mediante la realización de la violencia que lo niega todo.

La intensidad de la escena anterior no anuncia un descenso de la tensión, al contrario, Fonseca la mantiene presentando otra de las acciones del cobrador. Para introducirla vuelve a evitar todo comentario innecesario, lo que sugiere que el narrador no necesita dar explicaciones que justifiquen (a manera de golpes de pecho) lo que hace. La yuxtaposición de las escenas es un recurso que utiliza Fonseca a lo largo de todo el cuento, recurso que refuerza la agresividad que del texto se desborda, pues no permite un instante de calma a los lectores, las acciones se siguen unas a otras sin intermedio; pareciera que el ritmo vertiginoso de la narración fuera de la mano de las acciones del protagonista.

Para encontrar a la siguiente víctima inventa una estrategia diferente: entra a un edificio y toca en todas las puertas diciendo ser el fontanero. En todos los departamentos, salvo en el último, nadie abre la puerta, le gritan desde adentro que nadie ha llamado ahí a un fontanero; pero cuando por fin le abren, saca una pistola y entra. Amarra a la sirvienta, a otra mujer joven, la dueña de la casa, le pide que se desvista. Obviamente ésta se niega ("No me da la gana, dijo con la cabeza erguida."), lo que provoca nuevamente la furia del cobrador y la

repetición de su discurso fundamental: "Me lo deben todo, calcetines, cine, solomillos, me lo deben todo, coño, todo." La viola, haciendo un uso excesivo de la violencia, pues necesita que ella sienta la agresión brutal en todos sentidos: la golpea, le arranca la ropa, la escupe, y cada uno de estos actos es narrado por el protagonista con imágenes que reproducen la intensidad de la agresión, por ejemplo: "No fue fácil entrar en aquella selva oscura, la abertura era apretada y seca. Me incliné, abrí la vagina y escupí allá adentro, un gargajo gordo, Pero tampoco así fue fácil" [p. 211]. Antes de irse del departamento, hace una parodia del lenguaje de la seguridad pública que es ajeno a él, al darles un "consejo edificante": "A ver si ahora no abrirás al fontanero cuando llame".

Hacia la mitad del relato conoce a una muchacha en la playa y, aunque suene paradójico, se enamora de ella desde el primer momento; es más, la paradoja se agranda cuando al intentar acercarse a ella dice: "Soy tímido, he llevado tantos estacazos en la vida...". La admiración que siente por ella nos permite conocer otra faceta del Cobrador, pues la sensibilidad que hasta este momento sólo había expresado cuando asesinaba o escribía, ahora se traduce en el asombro que le provoca la belleza de la muchacha:

...el pelo de la chica se ve cuidado y fino, tiene el pecho altito, los senos pequeños, los muslos sólidos, torneados, musculosos, y el trasero formado por dos hemisferios consistentes. [...] Me sonríe. ¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente. [pp. 212-213]

Logra hacer una cita con ella, pero mientras llega ese

momento se da a la tarea de mantener vivas sus obsesiones. En primer lugar, revisa los diarios buscando qué se dice de él y, nuevamente, le provoca risa la manera como se presenta la información:

Los cronistas de sociedad estaban consternados. Aquel par de señoritingos que me cargué estaban a punto de salir hacia París. Ya no hay seguridad en las calles, decían los titulares de un periódico. De risa. [p. 213]

Luego a va ver a la anciana que le renta la buhardilla en que vive, con quien se comporta como cualquier hombre que pudiera llamarse bueno: le barre la habitación (ella al parecer es inválida, aunque el Cobrador no lo cree), la inyecta, en síntesis, para la anciana él es poco menos que un santo.

Finalmente va a encontrarse con Ana, la muchacha de la playa, encuentro que le sirve para conocer dos cosas: que ella se está pudriendo en dinero y que no es feliz. Todo esto lo confunde, al parecer no sabe cómo reaccionar ante la atracción que siente por ella, por lo que durante casi todo el tiempo que están juntos permanece callado, inclusive se mete a su casa sin despedirse. Es claro que Ana puede ser otra víctima, el dinero que tiene justifica esta suposición, pero por primera vez el Cobrador se encuentra incapaz de ejecutar ante alguien la tarea que se ha impuesto. Tiene entonces que encontrar otra víctima, y ésta debe ser desconocida, anónima, para poder recobrar el equilibrio. Finalmente en un periódico encuentra lo que anda buscando: "Top Executive Club. Usted merece el mejor relax, hecho de cariño y comprensión. Masajistas expertas. Elegancia y distinción". Anota la dirección y al llegar espera a que salga el

primer hombre, sin importar quién sea. Lo sigue hasta el coche, lo amenaza con la pistola y le dice:

A ver, ejecutivo, ¿qué te hizo la masajista? ¿Te hizo una paja o te la chupó?

Bueno, usted es un hombre y sabe de estas cosas, dijo. Palabras de ejecutivo con chofer de taxi o ascensorista.

Desde este momento, todo lo que el otro intenta explicar se convierte otra vez en un diálogo que no lleva a ninguna parte, pues también este hombre acude al lenguaje de las convenciones, lo que sólo le sirve para acrecentar el coraje del Cobrador. Éste, por su parte, vuelve a hacer uso de su particular hermenéutica, descifrando y decodificando cada uno de los nerviosos argumentos de su víctima, quien por último, de la misma manera que el hombre decapitado, pretende conmovier al Cobrador con frases que a éste no le dicen nada:

Tengo mujer y tres hijos, intenta cambiar de conversación. ¿Qué es esto? ¿Una disculpa, una contrseña, habeas corpus, salvoconducto? Le mando parar el coche. Puf, puf, puf, un tiro por cada hijo, en el pecho. El de la mujer en la cabeza. Puf. [p. 217]

Esta cita, además de hacer énfasis en la incansable labor del Cobrador, presenta algunos rasgos formales que son característicos de todo el cuento, y son también una muestra evidente de la eficacia narrativa de Fonseca. Es muy claro aquí el ritmo vertiginoso del relato (logrado a partir de la yuxtaposición de imágenes y la enumeración de frases breves). Además se puede observar que el texto se ha convertido en generador de contextos, pues algunos rasgos de la anécdota o la

estructura se vuelven significativos por sí mismos, lo que permite prescindir de explicaciones o descripciones que retardarían el ritmo del relato y, en consecuencia, aminorarían la tensión inherente a él. Un ejemplo muy claro tiene que ver con la repetición de la onomatopeya "puf" cada vez que hace uso de la Magnum con silenciador. Desde que la consiguió, siempre que la utiliza "dice" lo mismo: "Puf. Creo que murió del primer tiro. Pero le aticé dos más sólo para oír puf, puf"; "decidí ser misericordioso, y dije puf, allá donde debería estar su ombligo". Algo semejante ocurre cuando lee los periódicos, pues como se trata de una costumbre citada a cada momento en el cuento, llega al punto en que sólo anota: "Noticias:" y con ello nos introduce en la situación. Por ejemplo: "Los titulares dicen: La policía anda a la busca del loco de la Magnum. Noticias del diario: [...] Cuarenta viejos mueren en el incendio de un asilo. Las familias lo celebrarán".

El desenlace del cuento es impredecible y las sorpresas que en él nos aguardan se deben a la participación de Ana Palindrómica. A pesar de que el Cobrador trata de olvidarla, ella llega un día de pronto a buscarlo hasta la casa. Así, Ana le impone su presencia, pero le impone también la posibilidad de encontrar placer más allá de la violencia y de expresarlo con una sensibilidad semejante a la que se reveló cuando describía la manera como ejecutaba a los que le debían algo:

Estamos en mi cuarto, de pie, ceja contra ceja, como en el poema, y la desnudo, y ella me desnuda a mí, y su cuerpo es tan hermoso que siento una opresión en la garganta, lágrimas en mi rostro, ojos ardiendo, mis manos tiemblan [...] nuestros rostros brillan en la

oscuridad y el perfume de su cuerpo traspasa las paredes de la habitación.

Cuando despiertan, Ana revisa la habitación y observa que ahí sólo abundan dos cosas: libros de poesía y armas, las cuales, como hasta aquí he mencionado, son las dos extensiones sensibles que posee el Cobrador para relacionarse con el mundo. Además ambas se complementan, pues la poesía le proporciona un ámbito propio, íntimo, el único en el que las palabras sirven para expresar conceptos plenamente significativos, no palabras que remiten a visiones distintas del mundo, como le ocurre cuando habla con sus víctimas. Para éstas tiene otro instrumento de comunicación: sus armas, que silencian todo discurso que resulte tramposo para el narrador. Por ello son complementarios ambos grupos de objetos, pues los dos pueden ser interpretados como recursos expresivos, los libros de poesía le sirven para lograr la comunicación profunda con el lenguaje mismo; las armas, para silenciar todo lenguaje carente de autenticidad.

A Ana le llaman más la atención las armas que los libros. Toma la Magnum. El narrador la observa, registrando cada imagen, cada contraste ("Carne blanca y acero negro"), descubriendo que por fin ha encontrado alguien en quien confiar plenamente:

¿Has matado a alguien alguna vez? Ana apunta el arma a mi cabeza.

Sí.

¿Y te gustó?

Me gustó.

¿Qué sentiste?

Como un alivio.

¿Como nosotros dos en la cama?

No, no. Otra cosa. Lo contrario.

Yo no te tengo miedo, dice Ana.

Ni yo a ti. Te quiero.

Al diálogo anterior el narrador agrega: "Hablamos hasta el amanecer". Todo sugiere que se ha operado un cambio en el Cobrador, y en efecto, en las últimas páginas se confirma que Ana lo ha cambiado; pero, contra lo que podría esperarse, la evolución no tiene nada que ver con una posible "regeneración" del protagonista gracias a la magia del amor, o cosa por el estilo. Es claro, luego de todo lo que hasta aquí he expuesto, que un final de ese tipo sería completamente incongruente con las propuestas narrativas de Fonseca. La riqueza del cuento es tal que ni siquiera se podría considerar la posibilidad de sacrificar el desarrollo general en función del rescate del protagonista. No es un "cuento de personaje", es decir, no se puede pensar que todo lo que ocurre en él haya sido creado sólo como escenario para darle vida a un personaje. A pesar de la fuerza que éste tiene, no es tan importante como para que olvidemos que a lo largo de todo el cuento se intuye la mirada crítica del autor, dirigida a mostrar lo decepcionante de una sociedad en la que los únicos seres profundamente sensibles han renunciado a todos los caminos de comunicación y convivencia en que nos gustaría seguir empeñando nuestra esperanza. Tanto la posible "regeneración" del personaje, como creer que el cuento sólo pretende escandalizar, significaría hacerse cómplices de aquéllos que creen que vivimos en un mundo bueno y justo, protegido por la fuerza de un Estado imparcial que se preocupa por que vivamos en armonía; es también creer que los que carecen de todo no tienen otra opción que cumplir, callados y mansos, con un destino del que nadie es responsable, sino la mala suerte, y que deben seguir sometidos a

ella pues difícilmente podrían hacer alguna cosa mejor que servir a los que sí tienen; de tal manera que la mejor receta que se les puede dar es la inactividad, la pasividad, para mantenerlos postrados; y si se es sensato, no se les debe cuestionar si son capaces de crear algo, de transformar alguna cosa. Erich Fromm dice, en el ensayo citado páginas atrás:

Crear presupone actividad y solicitud. Presupone amor a lo que se crea. [...] Hay otra manera de satisfacer esa necesidad de trascendencia: si no puedo crear vida, puedo destruirla. Destruir la vida también es trascenderla. [...] Así, la elección definitiva para el hombre en cuanto se siente impulsado a trascender, es crear o destruir, amar u odiar. [...] Decir que el hombre es capaz de desarrollar su potencialidad primaria para el amor y la razón no implica la creencia ingenua en la bondad del hombre. [...] Creación y destrucción, amor y odio, no son dos instintos que existan independientemente. Los dos son soluciones de la misma necesidad de trascendencia, y la voluntad de destruir surge cuando no se puede satisfacer la necesidad de crear. [29]

Las acciones del Cobrador también responden a una necesidad de trascendencia, de defender una identidad que la sociedad quisiera enajenarle (basta recordar la constante búsqueda de noticias en las que se hable de sus crímenes). Por ello es que resulta irrelevante tratar de encontrar coherencia a sus actos, y más aún, pretender encontrar respuestas en los códigos del bien y el mal, de la locura y la cordura, de la riqueza y la pobreza. El problema es que, como he dicho, su aspiración a trascender se levanta sobre la necesidad de negar a los otros. Para el discurso del poder el personaje es un peligro que hay que controlar mediante alguno de los mecanismos que se han diseñado con ese propósito; para el discurso de la subversión, el Cobrador

---

29 Erich Fromm, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, p. 39

representa una opción explícita para resolver los problemas sociales de manera radical, negándolos.

Hacia el final del cuento, el narrador nos dice que es veinticuatro de diciembre, que Ana vive ahora con él y que su odio ya es diferente. Con esta información se prepara la terrible resolución paródica de "El Cobrador". Si consideramos que cuando el protagonista se encontró con Ana en su buhardilla se sintió embargado de emoción, y ahora menciona tres aspectos cargados de significado (la navidad, su unión con Ana y la sugerencia de que algo ha cambiado en su odio), bien podríamos suponer que en las siguientes líneas nos contará cómo fue que se hizo bueno. Además es claro que Fonseca quiere provocar esa confusión; incluso dice el Cobrador: "Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver". Todo parece distinto, inclusive el ritmo del discurso se hace más pausado, más de acuerdo a una situación de calma que pareciera nada tiene que ver con aquéllas en que nos decía que se sentaba ante el televisor para reactivar su odio. Pero todo es una trampa estilística para hacer aún más sorprendente el desenlace. A las palabras citadas arriba, agrega de golpe:

Sé que si todos los jodidos hicieran lo que yo, el mundo sería mejor y más justo. Ana me ha enseñado a usar los explosivos y creo que estoy ya preparado para este cambio de escala. Andar matándolos uno a uno es cosa mística y ya me he liberado de eso. En el baile de Navidad mataremos convencionalmente a los que podemos. Será mi último gesto romántico inconsecuente. Elegimos para iniciar la nueva fase a los consumistas asquerosos de un supermercado de la zona sur. [pp. 220-221]

Así, de asesino místico que sólo aspiraba a disfrutar

profundamente su fuerza vital, cobrándose lo que todos le debían, pasa a convertirse en un redentor enloquecido del mundo. Como en los carnavales medievales, el orden social se ha invertido por completo. Con la navidad surge un redentor dispuesto a destruir a todos, de manera homogénea; no le importa quién estará en el supermercado a la hora en que estalle la bomba. El mismo alude al carnaval cuando dice: "Hoy es veinticuatro de diciembre, el día del Baile de Navidad o Primer Grito del Carnaval"; la intención paródica es clara, la inversión que se presenta es radical. El redentor en que se convierte el Cobrador tiene que abandonar todo los elementos de su ritual, ya no matará místicamente, inclusive realiza una especie de ceremonia litúrgica con la que se despide de sus armas: "Adiós machete, adiós puñal, adiós mi rifle, mi Colt Cobra, mi Magnum. Hoy será el último día que os use. Beso mi cuchillo". Con la navidad decide sepultar todo el ritual sagrado en que había convertido su manera de relacionarse con los otros, mediante la violencia, para comulgar consigo mismo y con la naturaleza. Ahora, dice, ya no se preocupará como antes cuando veía morir los árboles en el parque de Flamengo: "Ya no pierdo mi tiempo en sueños". Ha nacido el redentor que viene a negar lo sagrado, pues ha descubierto que para competir con aquéllos a quienes odia, es necesario hacerlo con los mismos mecanismos y la misma indiferencia con que los otros actúan. Por eso ahora matará en serie, por millares. Sólo de esta manera podrá realizar uno de sus sueños, que la gente sepa quién es él: "El mundo entero sabrá quién eres tú, quiénes somos nosotros, dice Ana". Por último, el Cobrador lee el mensaje de navidad que enviará a los periódicos:

Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio iba siendo desperdiciado. Estaba en lo cierto por lo que a mis impulsos se refiere, pero mi equivocación consistía en no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé. Ana me lo ha enseñado.

Esto último confirma que la evolución de su odio obedece a una confusión delirante, en la que ya no puede siquiera reconocer que está ocurriendo precisamente lo contrario de lo que afirma; esto es, que antes sí sabía quiénes eran sus enemigos (los que tenían) y por qué lo eran (porque le debían, porque aspiraba, como él dice, a un ideal romántico de justicia). Termina afirmando que ahora sí lo sabe, es decir, cuando se ha decidido a terminar con todos los que sea posible, lo que también se puede entender como lo contrario, ya no sabe, ya no puede identificar a enemigos particulares. Ahora se ha vuelto aun más peligroso que antes, no sólo por el cambio de escala, sino porque ya ha adoptado el mismo discurso homogenizador del poder; pero él si lo llevará a la práctica, no se quedará en la pura retórica de la violencia disfrazada de impartición de justicia. Termina diciendo: "Vamos al Baile de Navidad. No faltará cerveza, ni pavo. Ni sangre. Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro".

Si, como dije al principio de este apartado, "*El Cobrador*" es una obra fundamental en la narrativa de Rubem Fonseca, debo agregar también que el protagonista es el héroe central, pues reúne todas las características que los demás héroes fonssequianos presentan: es cínico, inescrupuloso, subversivo, no se resigna a perder su identidad, es un misántropo absoluto, hace de la

violencia un discurso propio y una vía para encontrar el placer. La suma de estas características, aunada a su papel como narrador, lo convierte además en un crítico peligroso del orden establecido. Pero lo más importante es que ni él, ni ningún otro de los héroes que aparecen en estas obras se dedica a dar consejos explícitos acerca de cómo se podría resolver o mejorar un determinado problema social. No es ésta la función que se propone cumplir Fonseca, como tampoco sugerir, mediante la presentación lastimosa de héroes derrotados, todo lo que se pierde porque estos personajes no pueden luchar contra Goliat. En la novela *Vatas emociones y pensamientos imperfectos*, el protagonista, un cineasta, expresa lo que a él le interesa provocar en los espectadores mediante sus películas, y creo que sus palabras podrían ser aplicadas al mismo Rubem Fonseca:

"No hago películas para que la gente piense", me apresuré a decir, irritado, "no quiero hacer películas que sean anestésicos profilácticos, como tú. Quiero intranquilizar, causar disturbios, ansias, perplejidades, insomnios, vómitos." [p. 128]

Y páginas más adelante agrega:

Yo, que trabajaba al aire libre, en una plaza amplia y cercada de rascacielos, quería colocar al espectador, no sólo en la posición del voyeur que siempre es, sino en la del magnetizado-recalcitrante, asumida por las personas delante de una visión chocante que, contradictoriamente, repugna y atrae; la postura, por ejemplo, que manifiestan al ver un muerto desnudo tendido en la calzada. En verdad el ser humano tiene esta actitud ambigua delante del sexo, del poder, de la locura, de la miseria, del dolor, de la muerte. [p. 210 --la traducción de ambas citas es mía]

Al final de la cita se mencionan la mayoría de los temas

importantes en la obra de Fonseca, y si se expresa que la actitud ante estos fenómenos es generalmente ambigua, hay que recordar que el autor se preocupa por poner en evidencia los rasgos más significativos de esa ambigüedad, de donde resulta casi imposible esperar respuestas finales para ninguno de los aspectos citados.

Si una finalidad, relacionada con el orden social, se propone el autor, esta se reduce a la de mostrar con agudeza, humor y actitud crítica el enfrentamiento entre el poder y los individuos particulares, entre los que privilegia, como hemos visto, a los subversivos que están dispuestos a reírse de las instituciones, a agredirlas, parodiarlas, ignorarlas; pero nunca se dejan dominar por ellas. En síntesis, es claro que para Fonseca siempre tendrán más valor los individuos que la sociedad en abstracto; el placer, que las obligaciones; la subversión de valores, que el orden. Esto por un lado. Por el otro, sobresale siempre la maestría que muestra en cada texto, pues las suyas son obras en las que difícilmente se puede encontrar un elemento accesorio, de relleno; todo en ellas es pertinente y controlado por una mente que ante todo (inclusive antes que en la denuncia social) piensa en términos literarios, con todo lo que esto puede implicar: selección de voces narrativas, construcción de personajes, manejo del ritmo y la tensión, invención de anécdotas siempre atractivas, diálogos que se presentan sin las introducciones tradicionales (guiones, párrafos aparte, acotaciones del narrador), creación de imágenes visuales, descripciones breves y contundentes de situaciones y personajes, etcétera, etcétera.

Para cerrar este capítulo, quiero recordar las últimas

palabras del Cobrador: "Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro". La frase me parece importante, no sólo por lo que agrega a la significación global del cuento, sino porque además me parece que se puede aplicar también al autor. Luego de *El Cobrador* la obra de Rubem Fonseca cambia en muchos sentidos. El más evidente es el hecho de que desde la aparición de este libro en 1979, no ha vuelto a publicar otro volumen de cuentos, solamente novelas (*El gran arte*, en 1983; *Bufo & Spallanzani*, en 1986; *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*, en 1988, y *Agosto*, la última que he podido conocer de él, publicada en 1990). Además, en cada nueva novela la carga de violencia se va viendo atenuada; sin que llegue a desaparecer nunca. Por ejemplo, en *El gran arte* todavía se respira una atmósfera semejante a la de *El Cobrador*; ya para la publicación de *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* la violencia se convierte en un ingrediente más de los muchos que giran en torno al tema principal, el elogio a la obra de Isaac Babel. Por último, en *Agosto*, acaso su novela más acabada (inclusive superior a *El caso morel*, que me parece una obra maestra en cuanto a estructura se refiere), la violencia vuelve a ocupar un lugar central, pero en equilibrio con muchos otros aspectos (el referente histórico, la trama policial, el carácter escrupuloso hasta la necesidad del protagonista narrador, etc). A pesar de estos cambios, hay también en *Agosto* un personaje que pertenece a la misma familia que el Cobrador, solamente que ahora se trata de un personaje secundario, un matón a sueldo a quien se le encomiendan dos asesinatos, el de un portero de edificio y el del oficial Mattos, el narrador. Cuando

lleva a cabo la ejecución del portero, no se conforma con matarlo y ya, sino que convierte el crimen en una actividad realizada con esmero y dedicación, como si estuviera haciendo cualquier otro trabajo. Tiene una reputación bien ganada y debe cuidarla, no permitiéndose errores. Al describir el crimen, Fonseca vuelve al gusto por la minuciosidad, narrando cada uno de los gestos del asesino:

Desnudo el cadáver y lo examinó para ver si encontraba alguna marca de nacimiento o una cicatriz. Al no descubrir nada, cortó con una hachita todos los dedos de la mano del muerto, sin sentir la menor pena, el hijo de puta le estaba creando muchos problemas. Colocó los dedos, contándolos uno a uno, en un pequeño saco de paño. [p. 178 --la traducción es mía]

Después de esto lo decapita, con la misma parsimonia, todo en orden; arroja el cuerpo al agua de un río, luego la cabeza, dentro de un saco; por último guarda todas sus herramientas de trabajo y vuelve a la ciudad, con los dedos del muerto en el saquito. De pronto tiene una idea, ¿por qué no tirar los dedos por la carretera, uno cada cinco kilómetros?, pero desiste, pues:

Se acordó de la historia de Juanito y María arrojando migajas de pan en el camino y, sin saber bien por qué, prefirió conservar los dedos de Raimundo en el bolso. [p. 179 --la traducción es mía]

Así pues, si la presentación y tratamiento de la violencia muestra algunos cambios importantes en las últimas novelas de Fonseca, nunca desaparece del todo y aun, como acabo de comentar, se puede dar el caso de que, aunque sólo sea de manera aislada, sigan reapareciendo personajes como el Cobrador. Probablemente el cambio más significativo, después de *El Cobrador*, lo encontremos

en la presencia constante de rasgos característicos del relato policial. Este género es retomado constantemente por Fonseca, lo que le da la posibilidad de seguir aludiendo a la violencia, ejercida o sufrida por los protagonistas que (aun en *Agosto*) son siempre consumados misántropos. Pero también se hace evidente el gran conocimiento que tiene Fonseca de esta literatura que para muchos lectores constituye un género menor dentro de la tradición literaria moderna. Como veremos en el siguiente capítulo, Fonseca se nos presenta en esos textos como un apasionado lector de novelas policiales, que, al igual que muchos otros buenos escritores de nuestros días, experimenta con el género policial, haciendo con ello un homenaje, al mismo tiempo que una parodia de los recursos más trillados de este tipo de relatos, de lo que resulta la creación de textos frescos y de gran calidad que, si bien se ciñen a la estructura de la intriga policial, siguen mostrando los símbolos complejos de la violencia que se traduce en una estética de la misantropía.

### III

De policías y ladrones.  
El relato policial  
en la obra de Rubem Fonseca

## DE POLICIAS Y LADRONES

### EL RELATO POLICIAL EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA

Hay un mayordomo en la historia. Ya sé quién es el asesino. Pero a Berta no le hizo gracia. Aparte de su afición al ajedrez, todo lo tomaba en serio.

Rubem Fonseca  
"Mandrake"

El tema de la violencia ha estado presente a lo largo de la historia de la literatura, quizá no con la misma frecuencia que el amor y la muerte --los temas que desde siempre han venido repitiéndose en todos los géneros, en todas las épocas, en todos los autores--, pero sí con una gran continuidad. Posiblemente esto se debe a que en la naturaleza humana la agresividad es una constante vital, como ya se comentó en el capítulo anterior. Hay violencia en los antiguos poemas épicos; está presente en la literatura moralizante medieval (aun en la escrita por clérigos, pues era necesaria la presencia de hombres que transgredieran el orden moral y recibieran un castigo para que la lección fuera efectiva); existe una condensación de la violencia en la literatura romántica. Sin embargo, a pesar de la frecuencia con que la encontramos, generalmente está expresada de manera incidental, apareciendo en el telón de fondo de la obras como un recurso del que se puede echar mano para exaltar a los personajes (la violencia al servicio del valor, de la virtud) o para

condenarlos.

En el siglo XIX surgió una literatura que desde su origen se convirtió en el escenario de la violencia: el relato policial, que cuenta entre sus condiciones con la presencia del crimen, en particular el asesinato. El que estas obras hayan aparecido precisamente en el siglo pasado no se debe al azar, quienes han estudiado la evolución del género policial coinciden en encontrar razones sociológicas, causas históricas que explican el origen de esta literatura. Así, por ejemplo, Thomas Narcejac dice:

Recordemos solamente que el desarrollo extraordinario de una prensa especializada, el crecimiento paralelo de la vida urbana y, secuela inevitable de la concentración de las poblaciones, el aumento apreciable de la criminalidad, fueron las causas cercanas del nacimiento de la novela policiaca. [1]

Y Ernest Mandel, en su *Historia social del relato policiaco* anota:

Curiosamente fue a fines de la década de 1860 y principios de la de 1870 cuando la propagación de la pobreza produjo en Londres gran temor a la inseguridad y al desorden social [...] y fue precisamente durante esos años que la literatura policiaca ascendió por primera vez la cima de la popularidad en Inglaterra. [2]

## EL OBJETO DE LA PARODIA

El nacimiento del nuevo género provocó un cambio en la actitud de los lectores con respecto al crimen, y esta nueva actitud, que

1 Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, p.31  
2 Ernest Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, p. 18

por más que parezca paradójico fue entusiasta, vino a confirmar el éxito de estas obras; acaso porque en ellas el crimen era sancionado sistemáticamente, con el consecuente reforzamiento del orden social. Para que esto ocurriera fue necesaria una ruptura, o al menos un desequilibrio entre algunos aspectos formales y la ideología particular que estos habían transmitido regularmente. Por ejemplo, uno de los protagonistas, el criminal, se convirtió en un elemento imprescindible sólo en el plano formal, su presencia era necesaria para que la estructura del relato policial funcionara; pero adquirió un papel secundario ideológicamente, pues sus actos servían únicamente para exaltar la figura del nuevo héroe: el detective, quien se convirtió en un guardian de los intereses de la sociedad burguesa.

El ascenso de la burguesía al poder fue otro acontecimiento histórico significativo para la consolidación del relato policial pues, como ocurrió con otros fenómenos culturales, también en el caso de la literatura la sociedad burguesa asimiló algunos aspectos que eran anteriores a ella y los transformó para consolidar su posición de clase dominante. Es el caso particular de las antiguas leyendas sobre ladrones generosos, que en la literatura policial se convirtieron en personajes que actuaban al margen del orden, del discurso ideológico generado por el poder burgués. Ernest Mandel hace alusión a este fenómeno de la siguiente manera:

El relato policiaco moderno surge de la literatura popular acerca de los "ladrones buenos" [...] sólo que ahora ha ocurrido un vuelco dialéctico: el héroe bandido de ayer se ha convertido en el villano de hoy,

y el héroe villano representante de la autoridad de ayer en el héroe de hoy. [3]

Con el paso del tiempo el héroe del relato policial no sólo representó el orden jurídico, sino que se convirtió también en el representante del orden ético:

Cuando leemos y disfrutamos de una de estas novelas, no nos cabe ninguna duda de que el héroe está del lado de los ángeles, y de todo corazón adoptamos su punto de vista mientras dura la lectura [...] y al adoptar su punto de vista establecemos una distinción entre el héroe y el villano. [4]

La literatura policial se inició de manera brillante con Edgar Allan Poe, especialmente con *Murders in the rue morgue*; con él se originaron además muchas de las condiciones típicas de estas obras, sobre todo el uso del pensamiento deductivo, apoyado en razonamientos lógicos, actitud típica del detective. Según Jorge Luis Borges, esta intelectualización de la trama rebasó los límites del texto y terminó por modificar también la actitud de los lectores: "De Edgar Allan Poe se deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial"; y anota también: "El lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial [...] la novela policial ha creado un tipo especial de lectores". [5]

La inteligencia utilizada como herramienta de análisis y solución de los crímenes no agotó los recursos del relato policial, sólo los inició. Con el desarrollo del género las

3 Ernest Mandel, *ob. cit.*, p. 11

4 Jerry Palmer, *Thrillers, la novela de misterio*, p. 18

5 Jorge Luis Borges, "El cuento policial", en *Borges oral*, p. 73

condiciones se fueron ampliando, al grado de que algunos autores, además de escribir cuentos y novelas policiales, se dieron a la tarea de publicar textos teóricos en los que se reglamentaba la estructura de la intriga policial. En 1928, por ejemplo, Van Dine publicó en el *American Magazine* veinte reglas que debía seguir todo escritor que quisiera hacer un buen relato policial; algunas de estas reglas son solamente la confirmación de recursos trabajados desde el siglo XIX por Poe o Conan Doyle, otras se derivan de los recursos que en los años veinte había creado la literatura de misterio; en algunas de estas reglas Van Dine pretende alcanzar tal complicación para la identificación del criminal, que sus planteamientos guardan un equilibrio peligroso entre la seriedad y el humor involuntario, tal es el caso de la regla 17:

El escritor debe abstenerse de escoger al culpable de entre los profesionales del crimen. Los delitos de los bandidos pertenecen al campo de la policía y no al de los autores y los detectives aficionados. Estos delitos componen la grisalla de las comisarias, mientras que un crimen cometido por... una anciana conocida por su gran caridad es verdaderamente fascinante. [6]

Años después, Raymond Chandler publicó también un famoso decálogo de la novela policial; en éste el autor hizo más énfasis en los aspectos inherentes al género novelístico: tipo de personajes, verosimilitud, ambientes realistas, solidez de la anécdota, respeto al lector, etc. (su referente era la novela realista del siglo XIX). Con este decálogo intentó dar profundidad y vitalidad al relato policial, pero paradójicamente

6 Thomas Narcejac, op. cit., 100

las buenas intenciones que acompañaban a los textos teóricos acabaron por convertirse en una limitación; es decir, la aspiración por formar un género en el que todas las obras fueran semejantes en los principios básicos de la intriga, se transformó en un molde rígido que canceló toda posibilidad de experimentar nuevos recursos para el relato policial. Otra limitación radicó en el hecho de que se comprometiera el género con un esquema maniqueo de valores morales; cualquier lector comprende inmediatamente que el mundo recreado en estas novelas está perfectamente repartido entre el bien y el mal, conceptos que descansan en la pareja antitética detective-criminal, respectivamente. No es extraño encontrar juicios como el siguiente:

Otro elemento de la literatura policiaca auténtica es la imposición del castigo. Ni en los libros ni en la vida real se busca a un delincuente por juego o por deporte, sino para aprehenderlo y entregarlo a la justicia. Paralelamente, al identificar entre varios indiciados al culpable se está exculpando a los inocentes y poniéndolos a cubierto de una injusticia. [7]

No se puede pasar por alto el que estos juicios, consciente o inconscientemente asumen como bueno el orden social propuesto por la burguesía. En este sentido, Ernest Mandel llega a decir que la importancia de los relatos policiales:

Corresponde a una necesidad objetiva de la clase burguesa de reconciliar la conciencia del "destino biológico" de la humanidad, de la violencia de las pasiones, de la inevitabilidad del crimen, con la defensa y la apología del orden social existente. [8]

---

7 Ma.E. Bermúdez, en el prólogo al *Cuento policiaco mexicano*, p.16  
8 Ernest Mandel, *ob. cit.*, p. 20

Tomando en cuenta lo anterior, es claro que todos aquellos escritores que quisieron ceñirse por entero a los presupuestos teóricos e ideológicos de la novela policial terminaron por descubrir que la fidelidad a los modelos sólo conducía a la decadencia del género. Así lo apuntó Narcejac:

Muchos críticos creyeron que evolucionaba. Pero, ahora, lo que debemos demostrar es que no podía evolucionar y que, en cierto modo, era prisionera de una estructura compleja cuyos distintos componentes se desarrollaron sucesivamente --lo cual ofreció la ilusión de una evolución--, pero cuya naturaleza profunda siempre siguió siendo la misma. [9]

Sin embargo, otros críticos llegaron a conclusiones diferentes al tomar en cuenta que los géneros (como la novela de caballerías en su tiempo, la novela picaresca o la policial) no siguen un movimiento unidimensional desde su nacimiento hasta su desaparición, sino que antes de la decadencia éstos pueden ofrecer variantes que, si bien no sirven para rescatar el género decadente, al menos sí nos advierten que la literatura evoluciona paralelamente al desarrollo de la cultura. Andrés Amorós expone una idea similar al anotar que:

El esquema policiaco admite múltiples y muy diversas variantes en su realización: la "serie negra" ha alcanzado una extraordinaria popularidad mezclándolo con erotismo y algo de sadismo. [10]

Basta con analizar brevemente este comentario para descubrir que esas variantes son ya otro tipo de obras. Recordemos nuevamente las reglas de Van Dine, quien no sólo no hubiera

---

9 Thomas Narcejac, *ob. cit.*, p. 21

10 Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 125

permitido la presencia del erotismo o el sadismo, sino que inclusive decía en la tercera regla:

La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual.

De las derivaciones surgidas del relato policial la que más aceptación ha tenido es la novela negra, sobre todo porque intentó mantenerse vigente con relación a los acontecimientos históricos, a los movimientos sociales que ya para la década de los años treinta habían transformado sensiblemente la cultura de Occidente. Escritores como Hammet y Chandler le dieron otro sentido a la novela de misterio. Mandel cita un texto de Chandler en el que se dice:

La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio de los valores burgueses provocado por la primera guerra mundial, como del impacto del hampa organizada. [11]

Crear este tipo de novelas era el único recurso saludable para salvar algunos aspectos del relato policial, pero ya en las últimas décadas no hay crítico que al opinar sobre la literatura policial no la vea como una literatura menor. Esto se debe sobre todo al prejuicio que supone que la gran obra literaria tiene que ser al tiempo pensada como "gran obra de arte" y, como tal, debe ser múltiplemente significativa, ocupada de los "grandes temas", elaborada sobre una estructura que demuestre el amplio conocimiento teórico de quien escribe. La crítica en general

---

11 Ernest Mandel, *ob. cit.*, p. 52

confunde las pocas innovaciones que presentó el género con la calidad de las obras individuales, como se muestra confundida también al observar que los temas que tratan estas obras son los mismos que se difunden masivamente en el cine, la televisión o las historietas --la llamada subliteratura. Sin embargo, no puede dejar de recordarse a propósito un comentario de Alfonso Reyes sobre la calidad de la novela policial: "Las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una perspectiva de hierro la tragedia griega y no se le desestima por esto".

#### EL RESURGIMIENTO DEL GENERO POLICIAL

Entre los diversos aspectos que singularizan las obras de Rubem Fonseca, sobresalen dos que tienen mucho en común y que actúan de manera recíproca: la escasa difusión de que han sido objeto (a pesar de que casi todas han sido traducidas al español) y la casi completa ausencia de textos teóricos que sobre ellas se han escrito (así fueran solamente reseñas). En este desierto, los aislados esfuerzos de divulgación adquieren la condición de oasis, que a fuerza de su escasez terminan por confundirse con espejismos en los catálogos de las editoriales mexicanas. No obstante, sobresalen dos intentos significativos por llenar este vacío: Un artículo de Mario Vargas Llosa, publicado por la *Revista de la Universidad de México* [12]. Por otra parte, las traducciones que de algunos cuentos y de fragmentos de las

12 Mario Vargas Llosa, "El gran arte de la parodia", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 431, pp. 3-6

novelas *Bufo & Spallanzani*, *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* y *Agosto* ha publicado la revista *Nexos* [13].

En "El gran arte de la parodia", Vargas Llosa hace un interesante comentario sobre *El gran arte*; además, la novela de Fonseca lo lleva a plantear algunas ideas importantes acerca de la literatura de las últimas décadas. Comenta que luego de las experiencias estructuralistas, semióticas y lingüísticas por las que atravesó la novela europea de los años sesenta y setenta:

El placer de contar historias quedó confinado a las pantallas y a la literatura de los supermercados. A falta de alternativas, los lectores empezaron a aplacar su apetito de ficción con géneros sustitutorios como las biografías y las policiales.

Y algunas líneas antes anota:

Recuperar para la literatura de creación aquello que la subliteratura le había arrebatado es un empeño del que han resultado algunas excelentes novelas contemporáneas. [p. 3]

Entre las obras que menciona están *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig; *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela; las novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán. Termina la enumeración diciendo:

Que los novelistas salgan a disputarle al cine, la televisión y la subliteratura el privilegio de contar historias, que la buena literatura salga a la calle y se replete de aventuras, es buena cosa. [p. 4]

---

13 *Nexos* ha publicado: "Libro de registro" (núm. 38, febrero de 1981), Los dos primeros capítulos de *Bufo & Spallanzani* (núm. 112, abril de 1987), un extenso fragmento de *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* (núm. 136, abril de 1989), "Cualquier semejanza es mera coincidencia" (núm. 141, septiembre de 1989) y un fragmento de *Agosto* (núm. 170, febrero de 1992).

El relato policial ha vuelto a cobrar un lugar importante en la literatura, el thriller ya no es un género despreciable; lo que puede parecer extraño es que su resurgimiento no se ha dado en los países anglosajones en los que se originó, sino en países de ascendencia latina, en particular en Latinoamérica. Digo que puede parecer extraño porque, hasta hace poco, algunos estudiosos del relato policial suponían que estas obras no podrían salir de su ámbito original, pues las consideraban propias de los países anglosajones y, más aún, representativas de la democracia (?), por ejemplo, Anthony Boucher decía:

Una explicación más plausible del sentido político de la novela de misterio en general es la de Howard Haycraft, quien con frecuencia ha sostenido la tesis de que la esencia misma de la novela policiaca es democrática, que sus intereses dependen de una concepción de la justicia absoluta y que el misterio no puede prosperar sino en una democracia, tesis demostrada por la geografía y por la historia. [14]

Es indudable que esta opinión se ha desmentido y ahora queda como un ejemplo más para formar parte del diccionario de ingenuidades; sin embargo, la impertinencia del juicio no disminuye la magnitud del problema que han tenido que enfrentar los escritores al tratar de hacer la transferencia del género policial a Latinoamérica. Ya he mencionado que la literatura de misterio nació como consecuencia de circunstancias histórico-sociales precisas en el siglo XIX. ¿Cómo hacer entonces para que funcione en países con formas de desarrollo histórico distintas?, ¿cómo si la sociedad burguesa y su sistema político, la democracia, no son sino fenómenos sociales también transferidos a

---

14 Citado por Thomas Narcejac, *ob. cit.*, p. 206

países que aún tienen mucho de sistemas coloniales?, inclusive, ¿cómo si la concepción ética de la realidad socio-política se rige aquí bajo otro esquema de valores?

Muchos escritores han podido trabajar de manera excelente el género policial, entre otras razones, por la madurez alcanzada en la literatura latinoamericana desde la década de los cincuenta; también porque la violencia urbana se ha generalizado (incluida la que generan los gobiernos para controlar las distintas formas de oposición). Por esto es que si de violencia se trata, el relato policial le viene muy bien a los escritores latinoamericanos. Aun así, se tiene que enfrentar otro problema, ¿cómo trabajar el esquema rígido de estos relatos? Una manera de hacerlo que se ha generalizado consiste en eliminar la rigidez transgrediendo los esquematismos, parodiándolos.

La parodia del género policial ha sido desarrollada sobre todo por Rubem Fonseca, quien en su obra cuenta con un gran número de novelas y cuentos que siguen de cerca los presupuestos teóricos del género. En el artículo citado, Vargas Llosa dice:

El brasileño Rubem Fonseca, autor de *A grande arte* (Rio de Janeiro, 1983) es uno de esos escritores contemporáneos que han salido de sus bibliotecas a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros de gran consumo popular. [p. 4]

En el caso de las obras de Fonseca, nos encontramos con un manejo eficaz de los recursos narrativos, al servicio de historias atractivas e interesantes que le proporcionan nuevo vigor a los esquemas rígidos del relato policial, y, paradójicamente, lo hace transgrediendo esos recursos por medio

de la parodia; sin embargo, como veremos más adelante, la actitud paródica no obedece sólo a una intención lúdica; el juego siempre está presente, pero acompañado de una visión crítica de la sociedad brasileña actual, de los personajes que la integran, de sus manías y prejuicios y de sus lugares comunes. Por ello mismo sus héroes no son ya los representantes típicos de la justicia y la moral, sino que son cínicos, falibles y revelan una particular conducta, pues encabezan el grupo de los que conocen la ley para actuar en contra de ella; el trabajo de estos héroes (parodia de los grandiosos y perfectos detectives) es arrancar a los criminales de las manos de la justicia; por ejemplo, el personaje central de varios relatos policiales de Fonseca es el abogado Paulo Mendes, alias Mandrake, quien en uno de los cuentos, luego de una entrevista con un policía responsable e ingenuo, dice:

    Tenía ante mí a un hombre decente haciendo su trabajo con dedicación. Me dieron ganas de contarle todo lo que sabía, pero no lo conseguí; Cavalcante Mèier no era siquiera cliente mío, era un burgués rico, asqueroso y tal vez un asesino torpe, pero incluso así no conseguía denunciarle. Mi trabajo consiste en arrancar a la gente de las garras de la policía, y no puedo hacer lo contrario.

Los héroes de Fonseca son personajes especializados en competir con el orden jurídico y discrepar del orden moral, lo de menos es si ganan o son vencidos, ya que ante todo importa su actitud; la necesidad de poner en entredicho los valores sociales es para ellos un fin en sí mismo y no un medio del que se valgan para proponer un orden social distinto. De esta manera, los relatos de Fonseca crean un conflicto: al tiempo que tienden a fascinar al lector, lo obligan a tomar distancia, pues lo

descarnado de las anécdotas y el cinismo de los personajes funciona como una agresión a los lectores, podemos sentir que somos el blanco de sus sátiras y de su humor mordaz; al mismo tiempo, nos obliga a seguir con simpatía las acciones y reflexiones de los héroes, obligación que se establece debido al eficiente desarrollo del discurso literario.

Como comenté en el capítulo anterior, son muchos los textos de Rubem Fonseca en los que las anécdotas tienen un trasfondo de violencia que envuelve a los personajes en un torbellino de hostilidad, en un ansia de destruir a otros para ganarse un lugar y una identidad en un mundo que aísla y desfigura la personalidad de los individuos. De estos textos, un buen número poseen elementos característicos del relato policial (el crimen, la intervención de organizaciones policíacas o de detectives particulares, la creación de una intriga que se va revelando poco a poco, etcétera); en todos ellos se puede observar que Fonseca utiliza el paradigma del género policial para invertirlo, transgredirlo, problematizarlo o parodiarlo. En consecuencia, son obras cuyo valor no radica exclusivamente en la intriga; de ellas se puede decir, como se dijo alguna vez de las de Cortázar, que es imposible resumir sus anécdotas, pues hacerlo es empobrecerlas, ellas valen tanto por la forma en que están contadas, como por sus incidentes --y eso es lo que establece una frontera entre literatura y subliteratura: en ésta última la imaginación del escritor se vuelca enteramente en la anécdota, en tanto que en las de Fonseca está distribuida equitativamente en lo contado y en la manera de hacerlo. Por ello es que ninguno de estos relatos termina con el restablecimiento del orden social;

los héroes (a saber, abogados convertidos circunstancialmente en detectives, policías decepcionados convertidos en escritores también decepcionados) no resuelven los casos, sólo se involucran en ellos y terminan siempre encontrándose más solos que al principio, cosa que, por lo demás, le ocurre a casi todos los personajes de Fonseca.

Los intentos por retomar el relato policial se presentan desde los primeros libros de cuentos de Fonseca, y con el paso del tiempo, se van consolidando, al mismo tiempo que se reafirma la actitud paródica.

Muchas obras tradicionales del relato policial tuvieron como propósito la creación de un personaje (Holmes, Hércules Poirot), lo que constituye uno de los últimos intentos de la literatura por crear figuras heroicas, seres que para el autor representan los valores más altos de su sociedad.

En las textos policiales de Rubem Fonseca existen personajes que aparecen como protagonistas en varias obras, pero no son representantes de la moral, no les interesa ser un modelo de conducta, y por ello mismo es que llegan a resultar atractivos. Son tres los personajes que aparecen en distintas obras: el primero es un policía, Vilela, quien luego de algún tiempo deja el trabajo policiaco y se dedica a escribir; Vilela aparece en el cuento "El collar del perro" y en la novela *El caso Morel*. El segundo de estos personajes es Mandrake, a mi juicio el más logrado y también el más atractivo de todos; Mandrake es protagonista de los cuentos "Día de los enamorados" y "Mandrake", así como de la novela *El gran arte*. Otro es el policía Guedes,

que aparece como personaje incidental en "Mandrake" y como uno de los personajes importantes en la novela *Bufo & Spallanzani*.

Tomaré como referencia este aspecto para analizar los relatos policiales de Fonseca; así, quedarán repartidos en los siguientes grupos: El que corresponde al policía-escritor Vilela; la serie del abogado Mandrake; un grupo en el que se comentarán tres textos policiales que no se ciñen al elemento unificador del protagonista común: "Amarguras de un joven escritor", "Encuentro en el Amazonas" y la novela *Bufo & Spallanzani*. Por último la novela *Agosto*. En cada uno de los tres grupos analizaré los textos en orden cronológico, sin otra causa que el deseo de ser fiel al padre Cronos, de quien me reconozco uno de los creyentes más incondicionales.

#### LAS MANOS SUCIAS DE VILELA

Qué vida sórdida la suya. Policía,  
abogado, escritor. Siempre con las  
manos sucias.

Rubem Fonseca  
*El caso Morel*

"El collar del perro" es uno de los primeros textos policiales de Fonseca (1965) y ya desde entonces se puede observar la intención de retomar algunos esquemas del relato policial para hacer una propuesta narrativa distinta. El cuento se inicia en torno a dos aspectos típicos del género: el crimen y la intervención de la policía, representada por un personaje distinto al común de los integrantes de la corporación: el delegado Vilela, quien se

encuentra en el lugar del crimen buscando información sobre los asesinos de un tipo al que le deshicieron la cabeza a balazos. Antes de terminar con los interrogatorios, le informan que han asesinado a otro hombre dentro de un autobús de pasajeros; se dirige hacia ese lugar y se entera de los rumores que han empezado a circular: al parecer quien ha ordenado las ejecuciones es un mafioso, Bambaia, quien controla el juego y las apuestas. Hasta aquí tenemos el inicio de una historia que podría dar lugar a una intriga policial edificante, que pusiera a prueba el poder y rectitud de los representantes del orden, quienes luego de algunos tropiezos acabarían venciendo y restableciendo el orden social.

Sin embargo, no es esto lo que interesa a Rubem Fonseca. "El collar del perro" es un cuento en el que lo más importante es el protagonista -el delegado Vilela-, un personaje extraño en su medio, que intenta cambiar la conducta del personal de la comisaría explicándoles su visión académica y progresista de la profesión, visión que a lo largo del cuento se desmorona, pues tiene que enfrentar un gran número de obstáculos que determinan la actitud de sus subordinados; estos obstáculos son otros tantos temas que giran alrededor del protagonista.

A lo largo del relato se observa que la importancia de Vilela es de carácter formal, pues el autor lo utiliza solamente como un punto de contraste para poner en evidencia el funcionamiento deficiente del sistema policiaco y algunas de las causas de estas deficiencias. Si no se aprecia esto con cuidado, el cuento podría dar la impresión de estar estructurado sobre la

base de un planteamiento maniqueo, pues Vilela en un principio es presentado como un policía bondadoso, nuevo en la corporación, cosa que explica el porqué de sus ideales; además de esto, leemos en distintas ocasiones que nunca va armado, lo que sugiere de manera obvia que prefiere hacer uso de argumentos racionales; por último, hay que destacar que su afición principal es la lectura. Todo esto nos da el cuadro de un policía ideal. Pero Rubem Fonseca no le da estas características para crear un héroe bueno y artificial, sino que lo presenta como un ser que cree en el orden y en el progreso, ideales de la sociedad, pero ideales abstractos pues el funcionamiento real de las relaciones sociales los invalida y niega. Así, el cuento describe la evolución del personaje, desde la abstracción de sus ideas hasta el enfrentamiento con la realidad; el pretexto para que esta evolución se realice se encuentra en la búsqueda del causante de los asesinatos, pues los intentos que hace Vilela por descubrirlo lo van precipitando en un mundo que no coincide con la visión progresista que él tiene.

El primer choque con la realidad ocurre cuando en la prensa aparece una crítica a la ineficacia de las acciones de Vilela y sus subordinados: "La ciudad está a merced de la saña de los marginales", dice el encabezado de la noticia, y más adelante: "Al principal Vilela le gusta leer. Debía estar leyendo en el momento en que ocurrieron aquellas indignantes y vergonzosas matanzas". Cuando lee esta nota, Vilela se molesta pues supone que ha estado haciendo lo correcto. Pregunta entonces a uno de sus policías (Washington) cuál puede ser la causa de la actitud de la prensa. El policía le dice que la nota se debe a que no

avisaron a los periodistas de lo que se había estado investigando; Vilela, cada vez más molesto, pregunta por qué no lo hicieron. Entonces Washington le revela que existe una hostilidad creciente entre periodistas y policías, pues aquéllos publicaron algunas notas denunciando la corrupción de la policía y desde entonces las distintas comisarías acordaron no colaborar más con el trabajo de la prensa. Vilela, sorprendido (y su sorpresa es una muestra de lo lejos que tiene los pies de la realidad), quiere saber datos más concretos acerca de la acusación y Washington le dice que ahí todos son corruptos, inclusive el comisario, que el único que no es corrupto ahí es el propio Vilela. Le comenta además que él mismo, como los demás, participa en juegos, en apuestas, pues "aquí ganamos una miseria", dice.

Es en ese momento cuando aparece uno de los temas centrales del relato, en el cual se pretende indagar y plantear -que no justificar- muchas de las deficiencias de los organismos policiales. Por otra parte, eso marca el inicio de una relación importante entre Vilela y Washington. Entre ellos hay, aparte de lo anterior, varias discusiones que dan la posibilidad de que los temas discurren sin que el cuento sacrifique la intensidad de la anécdota.

El segundo enfrentamiento entre ellos ocurre cuando Washington y otros dos policías llevan ante Vilela a un hombre que supuestamente sabe dónde se esconde Bambaia. Vilela pide que lo pongan en una celda, pero los policías deciden golpearlo para que confiese. Al enterarse de esto, Vilela se escandaliza y

discute con Washington acerca del uso de la tortura. Nos encontramos de nuevo con que cada uno de ellos tiene explicaciones para defender sus actitudes, y más aún, se advierte que los argumentos más objetivos son los de Washington, quien dice que hace uso de la tortura porque no tienen recursos modernos, además de que necesitan infundir miedo a los prisioneros: "El día que no nos tengan miedo está todo perdido". Ante tal explicación, Vilela pretende ser didáctico para mostrarle a Washington lo primitivo de sus apreciaciones; acude entonces a un ejemplo que supone preciso y contundente, cuenta que antes se acostumbraba cortar la mano de los ladrones y que, sin embargo, la pena fracasó, pues los ladrones siguieron existiendo. Washington, antes que verse convencido por la parábola de su jefe, responde que acaso siguen existiendo precisamente por que dejaron de cortárselas, y agrega: "No me va a convencer de que debemos tratar a esos vagabundos con bondad", a lo que Vilela contesta, exasperado, que no quiere bondad, sino que no los traten con odio.

No deja de llamar la atención el hecho de que quien pierde la paciencia es el policía joven, pues supone que en la academia le habían enseñado ya todo, y ahora, frente a un policía cuyo argumento es la violencia, y su expediente (reconocido por él mismo) la corrupción, no acierta a dar respuestas correctas e irrefutables; al contrario, las ve desmoronarse ante las aparentemente irresponsables objeciones de Washington, irresponsables a los ojos de Vilela, a quien le cuesta mucho aceptar que es la realidad social la que genera las reglas de conducta, y que de ella emanan también las sanciones (menos o más

civilizadas, reglamentadas o no). En su afán por enfrentar a los dos personajes, para con ello humanizar la rigidez académica de los juicios de Vilela, Fonseca lleva a Washington a hacer comentarios que ponen al borde de la caricatura al policía corrupto, quien llega a decir:

Pero yo no les tengo odio, Doctor. Cuando aprieto es para que confiesen los asaltos que cometieron, los hurtos. Es sólo para eso, para que confiesen. Después de resuelto el caso los dejo, les doy cigarrillos, les doy comida, los dejo salir de la celda para bañarse de vez en cuando. Una vez hasta jugué a la lotería para uno de ellos que soñó con la madre muerta y me pidió -llegó a arrodillarse dentro de la celda- que le jugara a las tres cifras de la sepultura. Le jugué doscientos cruceiros, dinero mio, pues él no tenía nada, y si salía le entregaba toda la plata a él.

Cuenta también de otro prisionero que le pidió ayuda, pues empezaba a sentir los síntomas de una enfermedad venérea, y Washington dice:

Mandé comprar penicilina que yo mismo le apliqué, de acuerdo con el prospecto. ¿Si le hubiera tenido odio habría hecho algo así, como transformarme en enfermera para cuidar de su salud?

Sin embargo, hay que plantear con cuidado la posible caricaturización del personaje. ¿Está cerca de la caricatura porque es corrupto, brutal en sus métodos y tiene además asomos de generosidad? ¿Hay que pensarlo sólo como "malo" porque es policía, porque es torturador y suponemos que un personaje así debe ser malo hasta cuando se afeita? ¿No sería eso una visión superficial y acritica del personaje? Sabemos que esta visión está documentada en toda una literatura que surgió en América Latina en los años sesenta, cuando algunos escritores (llenos de

buena fe) hicieron del guerrillero urbano un héroe a la peor manera romántica, y de los militares y policías los herederos directos de los ogros devoradores de niños en las literaturas antiguas. Recuerdo como ejemplo un cuento de Mario Benedetti ("Escuchar a Mozart") en el que nos presenta a un militar que llega a su casa, rendido por el trabajo de la noche anterior (torturar a varios presos) y sin embargo no puede descansar; pone un disco de Mozart buscando la tranquilidad perdida. Aparece entonces su hijo pequeño, a quien le han contado en la escuela algunas cosas sobre el trabajo de su padre; el niño (obvio símbolo de pureza, inocencia, etc.) interroga al padre, quien pretende excusarse, dar alguna explicación, hasta que se ve acorralado:

"No hay que hacer caso hijito, la gente a veces es muy mala. ¿Entiende, hijito?" Y no bien el pibe dice con cierto esfuerzo: "Pero pa", vos seguís acariciando esa nuca, oprimiendo suavemente esa garganta, y luego, renunciando (ahora sí) para siempre a Mozart, apretás, apretás inexorablemente, mientras en la casa linda y desolada sólo se escucha tu voz sin temblores: "¿Entendiste, hijito de puta?" [15]

Fonseca no se entrega a este sugestivo y fácil planteamiento; prefiere hacer complejos a sus personajes, a pesar de que su intento pueda comprometer la verosimilitud de éstos.

Como dije hace un momento, "El collar del perro" es un cuento cuyo eje se encuentra en el protagonista, y desde él alude a distintos problemas; así, los rasgos de la personalidad de Vilela que he mencionado tienen un propósito específico: denunciar algunos problemas intrínsecos a las corporaciones

15 Mario Benedetti, *Con y sin nostalgia*, p. 25

policiales de los países subdesarrollados. El enfrentamiento entre Washington y Vilela termina cuando el primero dice:

¿Ve, Doctor? No soy malo. Pero tampoco soy blando. Creo que la policía de esta ciudad no puede ser blanda. Con más de 300 000 habitantes en las favelas esparcidos por los morros no podemos jugar a la policía inglesa.

Ante este golpe bajo, Vilela ya no opone resistencia, pues tiene que empezar a reconocer que esa alusión a la policía inglesa es a la vez una llamada de atención acerca de la distancia que existe entre la realidad de un país pobre y subdesarrollado en el que la delincuencia es provocada por causas más complejas que el ocio y la maldad, y los métodos sofisticados (en algún momento de la discusión, por ejemplo, Vilela alude al uso de la psicología como sustituto de la tortura) que en la academia ha estudiado. Empieza así a suponer que la generosidad sanamente redentora de sus intenciones carece de objetividad. Vilela da dos respuestas, una explícita y la otra implícita; una lo mantiene atado al orden, la otra es la primera muestra, impulsiva, del cambio que empieza a operarse en él; la primera de las dos es una corrección de estadística: "existe un millón de favelados"; la segunda consiste en la decisión de ir esa misma noche a hacer una redada, pues necesita de alguna acción contundente que lo reivindique ante sus subordinados, ante la prensa y ante sí mismo. Parten en cuatro camionetas destartaladas y al llegar al morro de Tuiuti, Vilela -desarmado- da algunas instrucciones; ya en la cumbre se inicia una balacera en la oscuridad, los posibles maleantes escapan y el resultado es un policía herido por una pistola del mismo calibre que usan los

policías. Llevan al herido al hospital y mientras esperan el resultado de la operación, Vilela pregunta a Washington por la familia de Melinho, el herido. Nuevamente el diálogo entre Washington y Vilela da lugar a que se comente otro de los temas del texto: la pobreza de los policías:

"¿Melinho tiene hijos?" Preguntó Vilela.

"¿Si tiene hijos? ¡Je! Tiene ocho", dijo Washington.

"Ocho", dijo Vilela.

"Es siempre igual. No conozco un caso de un tira muerto o lisiado en servicio que no estuviese lleno de hijos".

"Yo tengo seis", dijo Washington.

"Usted es soltero, ¿no?", preguntó Pedro.

"Si", dijo Vilela. "Pero cuando me case pretendo no tener muchos hijos".

"Es porque usted no es proleta igual que nosotros. Los proletas son los que tienen muchos hijos", dijo Washington.

El médico interrumpe los comentarios, les anuncia que Melinho ha muerto. Un nuevo golpe bajo para Vilela, pues tiene que aceptar que hay errores que cuestan la vida y que en este caso el error es consecuencia de sus decisiones arrebatadas y de su inexperiencia (de la cual ya no duda). Ya no hay réplica posible, no puede seguir "jugando a la policia inglesa", no le queda sino enfrentar la muerte y el hecho de que ante ella todo argumento se nulifica. La única opción que entreve es eludir el problema, trata de quedar a salvo; pero es nuevamente Washington quien no se lo permite:

"¿Tú le avisas a la mujer?", preguntó Vilela.

"Yo no, Doctor. Por favor".

"Ustedes eran amigos..."

"Doctor, yo no sirvo para eso, es necesario que alguien calme a la mujer, ¿cómo voy a calmarla yo? Diciéndole, mira, todo está bien, ahora además de coser para afuera también vas a tener que lavar, ¿no es eso?"

"¿La mujer lava para afuera?"  
"Así debe ser. La mía cose".

La realidad empieza a resultar aplastante para Vilela, se ha quedado sin respuestas; la muerte y la miseria son signos de un código que él conocía en sus textos, en fotografías, en documentos didácticos, y de pronto han irrumpido ahí, junto a él. Es entonces que empieza a mostrarse un cambio en el protagonista: primero acepta ir, en cuanto amanezca, a la casa de la mujer de Melinho, pero antes, al volver a la comisaría actúa ya como si fuera otro, distinto al que había sido hasta unas horas antes; ahora desea vengarse, sacrificando sus principios, y la víctima de su decisión es el mismo personaje al que había torturado Washington. Vilela tiene repentinamente una ocurrencia que explica a Washington y Deodato. Son las tres de la madrugada y sacan a Jaiminho de la celda, lo suben a una camioneta y lo llevan hasta un basurero. Los acontecimientos arrastran a Vilela vertiginosamente, el deseo de venganza se abre paso en su conciencia por caminos oscuros que llevan al personaje a un cambio cuyas consecuencias ni siquiera él puede predecir. Su plan consiste en intimidar psicológicamente al prisionero para que confiese, con lo cual el policía quiere salvarse, dar una última oportunidad a su visión del ejercicio "limpio" de la justicia, no pretende "deshumanizarse" golpeando al otro; sin embargo, ya no le interesa el sufrimiento ni la negación de la dignidad del prisionero; a fin de cuentas, también se trata de una tortura. Ordena con violencia a Jaiminho que se desnude. Washington y Deodato cumplen su papel cada vez más sorprendidos del cambio que se expresa en la actitud de Vilela, son testigos de la fuga de su

conciencia y de cómo se va abriendo paso un sentimiento de agresión que busca la confirmación de sí en la negación del otro. Son testigos también de una metamorfosis que el protagonista no puede percibir, no se da cuenta que cada orden, cada grito y amenaza que deja caer sobre Jaiminho corresponden a la necesidad de quitarse el disfraz sano y ordenado con que hasta entonces se ha mostrado, para terminar en carne viva, en lo más elemental del ser humano, el encuentro con sus instintos naturales:

"No hay caso, Doctor", dijo Washington.

"Si te quieres ir, vete ahora, porque voy a matar a este perro", le gritó Vilela a Deodato.

"Si usted dice que no va a haber lios, me quedo", dijo Deodato, dentro del papel, pero sorprendido con el grito de Vilela.

"¡De rodillas!", gritó Vilela, sacando del cinturón una automática negra.

Jaiminho se arrodilló. "Yo no sé nada", sollozó. Su cuerpo desnudo temblaba.

[...]

Pese a que el arma estaba apoyada en el temporal de Jaiminho, la mano de Vilela temblaba.

"Voy a matar a este tipo", gritó Vilela.

Washington dio un golpe al arma sostenida por Vilela, en el momento de la detonación. "¡Lo digo, lo digo!", exclamó Jaiminho. Pero nadie escuchó.

"¡Doctor!"

Vilela comenzó a caminar lentamente. Washington lo siguió.

"Lo iba a matar", dijo Vilela.

"Lo sentí, Doctor. Sólo tuve tiempo de pegarle un manotazo al arma".

"Tuve ganas de tirarle a la cabeza..."

Luego de que Jaiminho confiesa, regresan a la comisaría. Al amanecer van a ver a la viuda de Melinho. Le dan la noticia y ante la imposibilidad de consolarla se retiran. Vilela camina perturbado:

Vilela: Flores artificiales sucias dentro de un jarrón de cristal falso. Ni siquiera un

libro a la vista. Hubo un momento en que la tristeza de las cosas fue mayor que la de las personas. La pobreza es peor que la muerte.

El libro (que tiene el mismo título que este relato) se inicia con un epígrafe tomado de la quinta Sátira de Persio; en ella el poeta latino expone "dos grandes inquietudes tuyas, nacidas de la observación de otras tantas actitudes humanas que lo indignan [...] la crítica de la ambición de honores, y la de un falso concepto de libertad" [16]. El epígrafe hace énfasis en el segundo aspecto:

Yo rompí los grilletes, dirás tal vez. También el perro, con gran esfuerzo, se suelta de la cadena y huye. Pero, sujeto al collar, va arrastrando un buen pedazo de cadena.

Este epígrafe sugiere a Fonseca el título para el relato, pero, ¿terminan ahí las relaciones? Es claro, si consideramos el final del cuento, que reflexionar sobre el problema de la libertad es importante para comprender a Vilela. En su texto, Persio se refiere a todas aquellas ataduras características de la naturaleza humana que restringen (y en ocasiones imposibilitan) el libre ejercicio de la libertad individual. En "El collar del perro" observamos cómo Vilela ha tratado de liberarse de las cadenas que pudieran mantenerlo atado a una visión poco o nada sofisticada del ejercicio de la justicia; sin embargo, todas las acciones en que se ve envuelto desde el principio del relato lo obligan a terminar reconociendo que la cadena que lo ata a su condición de ser humano (la que aquí se manifiesta como un ser-

---

16 Germán Viveros, en la introducción a las *Sátiras*, p. LVI

violento para poder-ser, para confirmar su identidad), a pesar de que es un lastre para sus aspiraciones de ser civilizado, constituye el único lazo auténtico que lo une con los otros; esto es, las interpretaciones que la cultura ha creado acerca de las relaciones entre individuos en la vida social, ayudan al individuo a reconocerse en sí, pero negando la visión que los otros seres individuales puedan tener sobre acontecimientos semejantes. Esto ocurre porque las interpretaciones culturales sobre la vida social imponen una jerarquía de valores que tiene su equivalente en una jerarquía de individuos. Por otra parte, cuando el individuo se enfrenta con situaciones que lo rebasan como ser individual (el amor, el odio, la muerte), las respuestas más sencillas las ofrece la propia naturaleza humana, y es entonces que pueden ocurrir paradojas complejas como la ejemplificada en este relato; en él, todo lo que dicen los personajes y todo lo que ocurre tiene una finalidad: presentar a un personaje cuyos nexos con la realidad social se van profundizando cada vez más, y lo obligan a dar diferentes respuestas: primero la sorpresa, porque descubre que los otros (sus subordinados) no piensan ni actúan como él; después la lucha por mostrar el valor prioritario de sus puntos de vista; más adelante aparecen dudas en cuanto a la eficacia de su visión de la justicia y, en consecuencia, intenta desesperadamente demostrar a los otros y a sí mismo que su razón (ya no La razón) contiene un índice de eficacia superior en el ejercicio de la justicia; pero la desesperación con que intenta confirmarse a sí mismo provoca errores, errores que se traducen en accidentes y muerte. A partir de entonces su relación con los otros se hace

más compleja al tiempo que más elemental, más visceral, y aquí nace la paradoja que lo lleva a reconocer y aceptar el peso de la cadena, a descubrir que para ser necesita enfrentar a los otros de manera íntegra, más intensa, más allá de jerarquías morales, pues su identidad cuelga de ese pedazo de cadena atada al cuello, y en ella cabe la posibilidad de padecer con el otro, así como la de atormentarlo.

La intensidad gradual del relato explica la causa por la que se rebasa el esquema policial dentro del que originalmente se había planteado. Al final sabemos que los policías han obtenido toda la información para sorprender y atrapar a Bambaia, el hampón que ordenó la muerte de los personajes al inicio del cuento; sin embargo, nunca se cuenta que vayan a aprehenderlo, con lo cual el relato termina antes que el problema policial, pues no radica en éste lo más importante del texto; termina por ser sólo un préstamo de algunos elementos estructurales que el desarrollo del relato superó con mucho.

*El caso Morel* (1973) es una novela interesante desde muy diversos puntos de vista: La complejidad de su estructura, la violencia constante, los planteamientos sobre la sexualidad (erotismo, pornografía, sadismo y masoquismo), la recreación de elementos típicos del relato policial, la compleja relación entre estructura y anécdota; todos estos elementos unidos la convierten en uno de los ejes de la narrativa de Rubem Fonseca. Por ello es que tratar de comprender *El caso Morel* sólo como un buen relato

policial no sería sino reducir de manera elemental la riqueza de la novela; no obstante, la anécdota policial es fundamental para el desarrollo de la obra; de ninguna manera se podría pensar que sea un añadido prescindible, al contrario, gracias a la investigación policial que se realiza en ella es que los lectores nos vemos obligados a leer reconociendo pistas, interpretando símbolos que nos llevan a la aclaración del caso, a la comprensión de la novela, con lo que se cumple aquí la afirmación de Borges citada al principio de este capítulo (vid supra, p. 190).

En esta novela existen dos protagonistas: Paul Morel y Fernando Vilela; en la relación que se desarrolla entre ambos descansa buena parte del texto. Desde el inicio podemos reconocer elementos típicos del relato policial: Paul Morel está en la cárcel, acusado de haber cometido un asesinato y ha solicitado la ayuda de Vilela, pero no para resolver el caso sino porque quiere consejos para escribir una novela. En "El collar del perro", como hemos visto, Vilela es presentado como un policía extraño, que lee novelas y que fracasa en su intento por cambiar la mentalidad de sus subordinados; nunca se dice ahí que pretenda convertirse en escritor; se trata sin embargo del mismo personaje. En el capítulo 15 de la novela hay una alusión -la única explícita- a la escena central del cuento:

Cazaba bandidos, pero era feliz. En el basurero, en medio del hedor y de los urubús, obligué a Jorginho [En "El collar del perro" se llama Jaiminho] a desnudarse, a arrodillarse, los dientes del prisionero castañearon de frío y miedo. "No sé nada", sollozó. [...] Arrodillado facilitaba mi trabajo, bastaba estirar la mano que empuñaba el revólver, apoyar el cañón en la cabeza, trémula, iluminada por la linterna

de Washington. Luego el estruendo, apenas se oyó en la oscuridad, el ruido de las alas de los urubús. No, no era feliz en aquel tiempo. Sólo tenía un objetivo definido: escribir. Mientras los demás se divertían, dormían - escribir obsesivamente. [p. 127]

De los elementos policiales utilizados en "El collar del perro", el más importante es la búsqueda (más aún que la intriga policial misma), pero como he anotado, esta búsqueda se sale del esquema policial y se convierte en la necesidad de encontrar una identidad propia por parte de Vilela. En *El caso Morel* se presenta una variante más compleja de esa búsqueda, para lo cual Fonseca se vale nuevamente de muchos de los elementos característicos del relato policial, aunque éstos empiezan a aparecer sólo hasta que ha transcurrido por lo menos la mitad de la novela; pero para que puedan desarrollarse es necesario el contexto que se crea en los primeros capítulos.

Al inicio de la obra, luego de la primera entrevista, Morel empieza a entregar capítulos de su novela a Vilela (los cuales en la obra están intercalados, alternándose con aquéllos en que se cuenta la anécdota principal), capítulos que éste revisa y comenta, siempre parcamente, con Morel. Poco a poco Vilela se interesa en lo que lee, sobre todo cuando descubre que el protagonista de la novela de Morel es el mismo Morel. De esta manera, al mismo tiempo que Vilela, los lectores nos enteramos de que Morel es un artista (fotógrafo, escultor, pintor), que ha tenido relaciones con varias mujeres (con una de las cuales la relación es típicamente sadomasoquista); lo que hace y dice el protagonista de la novela que lee Vilela le resulta interesante y por ello le pregunta constantemente a Morel, durante las breves

entrevistas que tienen en la celda, si todo lo que escribe ha ocurrido en realidad; Morel contesta generalmente con evasivas, lo más que llega a hacer es escribir algún nuevo capítulo de la novela en el que se dé o se sugiera una respuesta a las preguntas de Vilela. A los lectores (Vilela en un plano, nosotros en otro) lo único que nos queda sugerido es que para Morel el novelista toma datos de la realidad que le resultan importantes, pero lo demás, lo que dicen los personajes, lo que hacen y piensan, la sintaxis inclusive, si resulta importante es sólo gracias a la capacidad del escritor, quien rescata aspectos sobresalientes, reflexiones interesantes; o bien describe situaciones que en la realidad pudieran ser intrascendentes, pero sabe manejarlas para que parezcan atractivas al lector; todo lo cual nos lleva a la conclusión de que para Morel la novela es un artificio, sólo que su artificialidad es exclusivamente de carácter formal, pues Morel está narrando algunos acontecimientos tal y como los vivió, tal y como los observó y valoró; esto se debe a que necesita reconstruir su pasado reciente, aclarar algunas situaciones que a él mismo no le quedan claras, sobre todo aquéllas que lo han llevado a la cárcel. Así, la novela para Morel es un ensayar nuevamente la vida, hacerla discurrir por otro cauce, el de las palabras; por ello no resulta extraño que constantemente la narración se vea interrumpida con una frase que no tiene relación inmediata con la anécdota: "Nada debemos temer, excepto las palabras".

La novela que escribe Paul Morel está narrada en primera persona, el protagonista de ella es el centro de una narración en

la que se describen sus relaciones con distintas mujeres, sus opiniones acerca de las manías y prejuicios de la sociedad burguesa, nos enteramos de algunos episodios de su niñez, episodios que con el paso del tiempo contribuirán a formar el carácter de un misántropo que no quiere integrarse a la sociedad y en consecuencia trata de imponer sus propias maneras de relacionarse con ella, aunque generalmente acaba convirtiéndose en objeto de rechazos y críticas, o bien, cae en el juego turbio de los otros. Esto último es lo que ocurre en su relación con Joana, una muchacha de veinte años, perteneciente a una familia adinerada. Desde que se inicia la relación con Joana, ésta lo incita a que la golpee, Morel accede con una mezcla confusa de curiosidad y repugnancia, hasta que la actitud masoquista de Joana acaba por imponérsele; luego de un tiempo Joana hace un viaje a Europa y a su regreso llama por teléfono a Morel:

En el mes de septiembre, dos acontecimientos importantes: gané un premio en la Bienal, con Conexión, y Joana regresó de París. Luego que la noticia salió en los periódicos comencé a recibir telefonemas de marchands y personas interesadas en los trabajos que hacía. Nada de eso, sin embargo, tenía importancia en mi vida. El regreso de Joana, eso sí, volteó mi vida al revés. Pero yo ni siquiera sospechaba lo que ocurriría. [p. 68]

La felicidad que sienten ambos por el reencuentro permite que por primera vez hagan el amor olvidando el ritual sadomasoquista que realizaran en todos los encuentros anteriores: "No golpee a Joana. La amé delicadamente, sin violencia", dice Morel al respecto. Luego de lo anterior se desarrolla un diálogo que cambiará por completo la vida de Morel (y, en consecuencia, la historia de la novela que está escribiendo), este diálogo está

relacionado con el comentario de Morel respecto a lo impredecible de los acontecimientos venideros; Joana le pide que le permita quedarse a vivir con él, de lo que se deriva el siguiente diálogo:

"No, no tengo ganas de vivir sólo con una mujer nuevamente."

"No tiene que ser sólo con una mujer. Puedes vivir con cuantas mujeres quieras, siempre y cuando yo sea una de ellas."

"¿Hablas en serio?"

Joana me miró por largo tiempo. Después miró sus manos, como si estuviera examinando las uñas.

"Sí."

Quedé imaginándolo: yo, viviendo en la misma casa con varias mujeres. Cuanto más lo pensaba, más me agradaba la idea.

"Como si fuera una familia", dije.

"Como si fuera un harem", Joana no parecía tan entusiasmada con la idea como yo.

"No", insistí, "una familia."

"Está bien, una familia."

Morel se dedica entonces a convencer a las mujeres que piensa invitar a formar parte de la familia, la que finalmente queda constituida por una puta "part-time" (Carmen), una pintora naive (Ismenia), Joana y Morel; también participa de la familia una mujer rica y aburrída, Eliza Gonçalves, aunque ella no se va a vivir a la casa de Morel.

Al tiempo que Morel ha ido escribiendo su historia, la relación con Vilela se vuelve más estrecha, a pesar de que se reúnen sólo momentáneamente en la celda. Estas visitas, que al principio eran sólo profesionales, con el paso del tiempo se van haciendo más íntimas, más intensas, pero siempre con un dejo de agresividad por parte de Morel, pues Vilela cada vez se convierte más en un confesor; éste, por su parte, se nota a sí mismo

progresivamente interesado en la historia que lee, empieza a reconocer que en su relación con los otros dice cosas que el protagonista de Morel (es decir, Morel mismo) ha dicho en la novela, finalmente se encuentra completamente involucrado con "el caso Morel" pues la novela lo ha seducido, en particular un aspecto: la personalidad de Joana. Esto provoca que Vilela quiera conocer más cosas acerca de lo que ocurrió, por lo que se preocupa cuando Morel deja de escribir con la constancia con que lo había estado haciendo:

"Veo que no escribió mucho esta vez."

"A medida que llego cerca va siendo más difícil."

"¿Cerca?"

"Cerca del pasado. Pensé que podría escribir sobre las cosas que me ocurrieron, pero ahora, conforme me acerco..."

"Intenta..."

"Un filósofo griego, instado a ejemplificar lo que era fácil y lo que era difícil, dijo que fácil era dar consejos y difícil era conocerse a sí mismo. Como no puedo dar consejos, estoy intentando conocerme", dice Morel, sarcástico. [p. 101]

Un recurso utilizado por Fonseca en esta novela consiste en introducir comentarios que en apariencia no tienen relación directa con lo que se cuenta, en la cita anterior aparece a la mitad uno de estos comentarios que, como veremos, tiene mucha importancia para el desarrollo de la novela:

"Un hombre tenía miedo de encontrar un asesino. Otro tenía miedo de encontrar una víctima. Uno era más sabio que otro."

Esta forma extraña de sabiduría se encuentra también en el relato policial, sólo que planteada de manera mucho más elemental. En las novelas de detectives se parte siempre de una certeza

za: la presencia de la víctima, y la única duda la representa la identificación y aprehensión del asesino; en consecuencia, nunca se problematiza esta búsqueda, simplemente hay que llevarla a cabo. La manera como es presentada la historia en *El caso Morel* deja abiertas ambas posibilidades: Morel tiene miedo de encontrar un asesino, pues, como se explicará más adelante, todos los indicios lo culpan a él; a pesar de ello escribe y al hacerlo concibe la escritura como la posibilidad de erigir una realidad en la que el azar no cuenta, ya que todo lo contado ha ocurrido en el pasado y se exige una revisión rigurosa en la que se pretende iluminar las zonas más incomprensibles, para encontrar la Verdad, noción que produce miedo porque alude a él directamente, cosa que no ocurre en los relatos policiales clásicos. Por otra parte, como el aparente culpable y quien realiza la búsqueda son uno mismo, la víctima se presenta como un ser relacionado con ambas personalidades: aquélla que busca la verdad y la que teme encontrar una verdad no deseada. Como se verá en las siguientes páginas, Morel tiene miedo de encontrar un asesino, pues es probable que se trate de él mismo; Vilela teme encontrar una víctima. En los dos casos el objeto de la búsqueda es conocido pero opera de distinta manera: Morel se busca a sí mismo, pero quiere encontrarse inocente; Vilela busca a Joana, pero no como víctima (aunque desde el inicio se ha enterado de que está muerta) sino como objeto del deseo. En ambos casos la escritura se resuelve como el espacio de la sabiduría; en los dos se vuelve imperante la reconstrucción del pasado: en la novela, sabiduría y miedo se imponen como unidad indisoluble.

Luego del encuentro anterior, Morel vuelve a escribir; en el

capítulo 14 de la novela empiezan por fin a aparecer los acontecimientos que han llevado a Morel a la cárcel, los mismos que lo han obligado a escribir y nos enteramos además cuál es la causa por la que no quería seguir escribiendo. En este capítulo cuenta algunas de sus impresiones acerca de la familia recientemente formada y, por último, una discusión con Joana un día que caminaban por la playa; Joana lo insulta por que ya no la trata como antes:

"Esta vida de jeque te está convirtiendo en un idiota."

"¿Cómo?"

"Has perdido la sensibilidad y la inquietud. El otro día te estaba viendo tomar un baño; hasta tu cuerpo está diferente, ya no tienes aquella musculatura enjuta, estás mal y disminuido, feliz con tus mujeres y tu hijo, piensas que la promiscuidad te curó de la apatía. Sólo has hecho porquerías. Estás jodido."

Por último la discusión se reduce al hecho de que Joana extraña la manera como la trataba antes y le pide, le suplica, le exige que la vuelva a golpear; Morel se niega por un tiempo, hasta que empieza a pegarle, la patear, ella le pide más, quiere que "le ponga el diablo en el cuerpo", y, como en las ocasiones anteriores, Morel acaba siendo poseído por la actitud de Joana:

Continué dándole puntapiés, mientras ella reía yo miraba la puesta del sol. Era una cosa linda, indescriptible.

"¿Has visto lo que me hiciste hacer?"

Ella no respondió.

"Tengo horror de la crueldad", dije, casi llorando.

Joana abrió los ojos y miró el cielo, tranquilamente. Su boca estaba manchada de sangre, pero no parecía sentir dolor.

"No quiero verte más", dije.

Me fui a la casa.

No dormí bien durante la noche. Desperté varias veces, fui a la ventana a ver la calle vacía.

Días después Carmen le muestra un periódico en el que se habla de la muerte de Joana. Morel queda sorprendido, sintiéndose culpable y decide ir a la comisaría, pero no encuentra al policía encargado del caso (Matos). Dos días después llegan dos policías por él, lo golpean al subirlo al carro. En la comisaría Matos lo interroga y le lee partes de un diario que Joana escribiera y que, sin que Morel sepa cómo, ha ido a dar a manos de la policía. Matos le va leyendo sólo aquellas partes en que Joana hablaba de las relaciones sexuales masoquistas. Morel dice que él no mató a Joana, pero todo parece culparlo. Matos le comenta que una de las mujeres le entregó el diario. Por último, los dos policías golpean a Morel.

Es hasta el capítulo 15 cuando la novela adopta las características del relato policial. Vilela deja de ser sólo un lector crítico de lo que Morel escribe y, sin proponérselo conscientemente, asume el papel de detective, pues a partir de su relación con Morel supone que éste no puede ser culpable.

Entre Matos y Vilela también existe una relación interesante; al inicio de la novela fue Matos quien conectó a Vilela con Morel y durante todos los capítulos anteriores Vilela cumplió también la función de ser el enlace entre Morel (el presunto criminal, hasta que la novela no demuestre lo contrario) y Matos (el policía); inclusive hay que decir que si bien Vilela se interesó en la historia de Morel porque el relato le parecía atractivo, fue Matos quien lo obligó a interesarse en "el caso Morel", es decir, en la situación judicial del protagonista. Matos supone que la novela de Morel puede revelar datos

importantes, no tanto para la aclaración del caso, como para inculpar a Morel, por ello es que constantemente pide a Vilela que le muestre lo que Morel ha escrito. Luego de leer el capítulo en que Morel cuenta la escena con Joana en la playa, Vilela se reúne con Matos y le pregunta por el diario de Joana al que se alude en ese capítulo, Matos le dice que sí existe ese diario y por fin Vilela acepta entregarle una copia de la novela de Morel, siempre y cuando Matos le permita revisar el diario y los informes de los peritos, así como el resultado del examen realizado al cadáver de Joana. Es así como Vilela empieza a investigar el caso, y su trabajo como detective estará guiado por una actitud de hermeneuta (característica de los detectives de Fonseca) pues Vilela inicia la investigación partiendo de la lectura de textos escritos: la novela de Morel, el diario de Joana, el informe pericial y el informe de la autopsia; estos dos últimos textos también se reproducen completos (a pie de página) en la novela.

Esto último marca una ruptura con los relatos policiacos tradicionales, en los cuales no debería existir ningún elemento que distrajera la atención de la pura investigación detectivesca. Para los amantes del relato clásico (a quienes, como se dijo al principio del capítulo, les parece algo desgraciado cualquier intento de modificación del género) la intromisión de estos recursos siempre resulta chocante; recuerdo un texto de Fernando Savater en el que se reconoce como uno de esos amantes fieles y manifiesta su disgusto ante este tipo de recursos, ahora ya característicos de lo que se ha dado en llamar novela negra; para explicar su actitud menciona uno de los casos extremos a los que

ha llegado la experimentación y búsqueda de nuevos recursos:

En *Murder off Miami* [sic], de Weahtley y Links, la forma tradicional del libro es sustituida por una carpeta en la que se incluyen informes policiales, fotos, huellas y pedazos de tela ensangrentados: la lectura es reemplazada por el rompecabezas, el narrador se diluye, ya no es preciso el ejercicio cortés de escuchar el cuento en el orden querido por otro. [18]

Es claro que el juicio de Savater se deriva no sólo de su opinión sobre la novela policial, sino de una concepción de la literatura en general, aquélla que sugiere que el valor del "objeto libro" debe pensarse como irremplazable en el fenómeno literario, opinión que de ninguna manera es despreciable, pero que de asumirse como una verdad absoluta nos conduciría a aceptar una mitificación de la literatura que a lo único que nos llevaría es a un estatismo absoluto. Imagino (y es una imagen completamente arbitraria) que probablemente los juglares y trovadores de los primeros años de este milenio habrán pensado que la suerte de la literatura debería correr de manera paralela a la de la lengua oral, y que, en consecuencia, los intentos por conciliar la tradición literaria de los nuevos pueblos (nuevos en cuanto que eran poseedores de lenguas también nuevas) con las tradiciones antiguas en que la literatura se había entendido como escritura resultaran igualmente escandalosos. Todo lo anterior lo expongo porque creo que cualquier previsión respecto al futuro de la literatura implica un acto de desconfianza hacia una manifestación del espíritu humano tan insustituible y extrañamente independiente

18 Fernando Savater, *Infancia recuperada*, "El asesino sin huellas", p. 160

(al menos independiente de voluntades individuales o generacionales) como es la literatura.

Como dije hace un momento, Fernando Savater se refiere a un caso extremo, pero no por ello descalificable; inclusive encuentro que *El caso Morel* tiene alguna correspondencia con el comentario del filósofo español: entre los rasgos negativos que él atribuye a la novela mencionada está el hecho de que la narración se convierte en un rompecabezas, y en la novela de Fonseca nos encontramos con que en el capítulo ocho, Vilela le comenta a Morel que está molesto con la novela, pues le parece "un rompecabezas de piezas marcadas" [p. 64]. Para mí, el comentario antes que desmerecer el relato de Morel es una de las primeras pistas con que cuenta el lector para poder comprender la novela, lo que es muy importante pues conforme la narración avanza vamos descubriendo que se nos ha asignado también a nosotros el papel de detectives del discurso literario, el autor nos piensa como posibles hermeneutas que habremos de leer reconociendo pistas; de no cumplirse este requisito la lectura no revelará por completo el significado profundo de la novela, significado siempre sugerido, pero nunca enunciado explícitamente.

Ya mencioné que en el capítulo 15 se inicia el trabajo policial por parte de Vilela, y es interesante que esto coincide con su recuerdo de la escena del basurero en "El collar del perro". La investigación de Vilela se realiza en tres instancias distintas: primero la novela de Morel; en segundo lugar el diario de Joana, del cual extrae información que Morel no ha

mencionado (aquella que se refiere a las apreciaciones particulares de Joana), esta lectura reafirma las dudas de Vilela respecto de la inocencia de Morel, además de que debido a la lectura del diario ocurre algo significativo: Vilela empieza a sentirse atraído por la figura de Joana, y en una reunión con Matos le dice que le hubiera gustado conocer a Joana. Esto es importante también porque provoca que las semejanzas entre Vilela y Morel se hagan más evidentes, por ejemplo, en la entrevista con Matos, éste le dice que ya leyó la novela de Morel y le parece que ambos escriben igual; páginas después, Vilela se encuentra solo en su casa, la mujer con la que vivía lo acaba de abandonar y él se pregunta qué haría Morel en esa situación. La tercera instancia de la investigación la realiza al visitar a los personajes que de una u otra manera tuvieron algo que ver en la relación entre Morel y Joana; en esta parte de la investigación confluyen todos los aspectos anteriores.

En el informe policial se dice que un hombre y una mujer, habitantes de una barraca, encontraron el cadáver de Joana y avisaron a la policía. Vilela inicia su investigación haciendo preguntas al policía Matos, para quien el caso resulta bastante claro, por ello es que constantemente se desvía del tema comentando la semejanza entre el estilo de Morel y el de Vilela:

"Leí las cosas de Morel", continúa Matos, "ese sujeto te imita, pensé que estaba leyendo tu último libro, igualito. Joana es Heloísa. ¿Crees que las otras mujeres existan? Varias cosas del libro son verdícas, es cierto que el ganó un premio en la Bienal, se separó de su primera mujer... En el interrogatorio policial, Morel declaró que vivía sólo con Heloísa en la casa de Santa Teresa. ¿Estaba mintiendo? No sé... Tengo que investigar eso. La mierda es que me falta gente, todos los días ocurren nuevos homicidios. ¡Cómo se mata en

esta ciudad!"

"Todo podría ser imaginación de Morel", dice Vilela sin convicción.

A lo largo del diálogo (y ocurre siempre que se encuentran), se nota que cada uno de ellos busca de manera distinta; para Matos sólo existen asesinos y hay que aprehenderlos a como dé lugar, su visión del crimen es bastante elemental porque sólo así puede actuar con cierta eficacia (debido a la gran cantidad de homicidios que se cometen a diario), si se metiera en mayores complicaciones (éticas, políticas, etc.) acaso sería un policía más justo, pero no es eso lo que le importa al sistema al que representa, su concepción de la justicia es tan general que en ella cabe inclusive el error; para él detenerse en un sólo caso es algo que sólo puede ocurrir en la literatura, por ello es que el interés de Vilela le parece comprensible, pues lo imagina como un escritor que quiere jugar (otra vez) a ser policía. La perspectiva de Vilela es distinta, en él (como reconociera con sorna Morel) se conjugan la profesión de escritor, abogado y policía de manera estrecha, por ello le interesa tanto el caso, pues corresponde por completo con sus intereses; esto es, Morel ha sido acusado de ser responsable de un asesinato (esto corresponde con el policía que Vilela lleva dentro), por lo cual se encuentra preso (correspondencia con el trabajo de abogado), y, por último, está escribiendo una novela que requiere de un lector crítico (el escritor); de la conjugación de las tres profesiones resulta una nueva: la de detective que por "deformación profesional" piensa la realidad como un texto susceptible de ser leído y, como sus significaciones son

múltiples, también interpretado; es en este sentido que, como mencioné antes, el detective es un hermeneuta y, en consecuencia, el relato policial implica una forma de hermenéutica.

Cuando Matos habla de la novela se muestra desilusionado pues no ha encontrado en ella lo que esperaba: que Morel se declarara culpable, por ello es que sólo la comprende como una pieza de ficción y supone que es de esta manera como le interesa también a Vilela, pero para éste el texto de Morel es más que eso, es una forma de confesión más compleja que la declaración judicial y le permite penetrar de manera profunda a la personalidad del prisionero. Así, Vilela pasa de la literatura a los documentos judiciales o al diario de Joana, todos funcionan como piezas del mismo rompecabezas:

"La imaginación de los dos es la cosa más alucinada que he visto en todos mis años de policía", dice Matos. "Morais escribió en su relato: Sospecho que el universo no es más extraño de lo que supongo; es más extraño de lo que somos capaces de suponer."

"Sí, eso es literatura, es más, se trata de una de sus citas. ¿Quién vivía en aquella barraca mencionada en el Laudo del Examen del Lugar? ¿Lo investigaron?"

"Una mujer llamada Creuza que vivía con un sujeto llamado Félix Assunção Silva. El murió ahogado en el verano, en febrero. Decía ser un trabajador, pero era un ladrón ordinario de tercera categoría. Fue Creuza quien encontró el cuerpo de Heloísa."

Mientras discuten, Vilela recuerda una parte del diario de Joana (fragmento que se reproduce en el texto) y termina diciéndole a Matos:

"Me gustaría haber conocido a Joana."

"¿Heloísa? Yo la conocí en la mesa de la autopsia. ¿Eso te interesa?"

Lo anterior muestra que Matos y Vilela persiguen cosas

distintas: para el primero la realidad se impone y esta es sencilla: una mujer, de Nombre Heloisa Wiedecker ha sido asesinada y hay que castigar al culpable, esto parece lógico, pero a lo largo de la novela se observa que los deficientes procedimientos pueden llevar a conclusiones erróneas; para el segundo, el problema se complica pues su conocimiento del caso se origina en un documento escrito (la novela), cuyo contenido lo ha seducido al grado de que para él las personas que de una u otra manera participaron en el caso se ven opacadas por los personajes, uno de los cuales inclusive se ha convertido en una obsesión: Joana.

La figura de Joana desplaza todos los intereses de Vilela a un segundo término, se convierte en el eje de su investigación; así, nos encontramos con un detective que visita a la pareja que habita la barraca de la playa y lee partes del diario de Joana, identifica e interroga a las otras mujeres que formaron parte de la familia de Morel y le pide a éste fotografías y películas caseras en las que aparece Joana; interroga a Morel y éste ya no quiere seguir escribiendo, prefiere que todo lo que ha escrito se destruya, pero Vilela quiere saber más sobre Joana y le pide que escriba algo más acerca de la familia; Morel hace caso de su petición y le da un nuevo capítulo en el que la protagonista es Joana. Luego de leerlo, Vilela revisa nuevamente los exámenes de los peritos y descubre que la pareja de la barraca ha mentado en su declaración:

Vilela termina de releer la copia del examen cadavérico de Heloisa Weidecker. ¿Cómo me fui a olvidar de los urubús? ¿Y Matos? ¿Cómo dejar pasar una

evidencia como ésta? ¿Estás disfrutando de jugar al policía? Vamos a ver. Más tarde. Antes un film más de la familia Morel.

Coge entonces una pistola y va a la barraca para interrogar nuevamente a la pareja, encuentra sola a la mujer y la intimida, de tal manera que ésta le cuenta que el hombre que vive con ella no es un nuevo amante sino el marido supuestamente muerto y explica que inventaron la historia del hombre ahogado porque Felix ya no quiere más líos con la policía, pues ahora es un hombre honrado, le dice a Vilela. Toda esta historia a Vilela no le importa, sólo piensa en Joana:

...Vilela pone el revólver en el cinto. Se quita el abrigo. Se sienta en la vieja mecedora. Cierra los ojos. Joana: Mi nombre es Heloísa Wiedecker, mi cuerpo ahora es transparente, nunca me pegaste en el delicado pezón rosado de mi pecho y sólo me ves si pasa una luz fuerte por dentro de mí.

Luego llega Félix y Vilela les dice que lo de los urubús es una mentira; nunca explica cómo llega a esta conclusión, pero se comprende que no hay coherencia entre la fecha de la muerte reportada por los peritos y la fecha en que el descubrimiento del cuerpo fue reportado a la policía (dos días después y casi en descomposición). Le confiesan que la encontraron con vida y que la llevaron a la barraca para auxiliarla, pero murió y no la pudieron regresar a la playa a causa de los paseantes que llegaron el fin de semana; sólo pudieron sacarla cuando el cadáver empezaba a descomponerse. Se disculpan ante Vilela y le piden que no los vaya a denunciar, cosa que a Vilela le tiene sin cuidado por completo:

"Usted -- ¿no me va a aprehender?", pregunta Felix.

"No. ¿No estás arrepentido? Las prisiones ya están llenas, no caben más ladrones arrepentidos. Sólo estoy interesado en la muerte de la chica. Vamos a comer esos frijoles."

Vilela se va y no sabe que lo han engañado nuevamente, la imagen de Joana que al principio lo llevó a revisar el caso con mayor detenimiento, ahora es una presencia de la que no se puede deshacer, esto provoca que pierda la objetividad con que había estado trabajando desde el principio de la novela. Por su parte, Morel sigue escribiendo, pero le dice que ya no le interesa la novela, que "antes creaba para ser aplaudido", sólo que en algún momento empezó a asumirse como prisionero y llegó a la conclusión de que siempre había sido un prisionero, pues depender de la necesidad de estimación de los otros era así mismo una forma de prisión. Todo esto lo lleva concluir que ahora se siente más libre que antes: "Ahora quiero ser yo mismo, no quiero la aprobación, estima o respeto de nadie, de nada". Ante esta confesión nos encontramos con un Vilela desconcertado que se dejó llevar por las palabras de Morel, las ha llegado a repetir como suyas, se siente atraído por la mujer que amara Morel en una especie de pasión necrófila que no reconoce como tal, pues su visión del mundo gira en torno a las palabras, y en el vértigo por ellas provocado ha empezado a equivocarse; llegó a tener delante de sí la solución del caso y la obsesión por Joana no le permitió entrever una solución justa. Nuevamente, como en "El collar del perro", llega a un límite en que su conciencia tiene que optar entre dos caminos: la aceptación de la realidad o la frustración que le impone la revelación de que sus aspiraciones

pertenecen a un mundo ideal que no existe, y no porque se trate de una ficción literaria, sino porque ese mundo ideal se encuentra en el único ámbito en que la realidad se desmorona, la muerte; y lo mismo que en "El collar del perro", su primera respuesta está llena de ira contra todo y contra todos. En uno de los últimos diálogos con Matos, el policía le pregunta si ha escrito algo y Vilela responde: "Estoy vacío. Esto ocurre con los escritores y artistas en general cuando descubren que todo es una porquería". Los comentarios siguientes nos muestran que Vilela se ha convertido en lo que desde el principio fuera Morel, un misántropo decepcionado de todo:

"La ciudad es un mercado con amplias posibilidades para todos por igual", Vilela en su turno, "tú atrapas a los criminales que puedes y finges creer que en la prisión serán rehabilitados y la sociedad quedará defendida. Pero sabes que lo cierto es que los criminales serán degradados y corrompidos en la prisión y que la sociedad no necesita ser defendida, sino destruida.

Con lo anterior la actitud de Vilela llega a tal extremo que inclusive sus comentarios provocan respuestas y apreciaciones sensatas por parte del policía Matos, un buen ejemplo de esto es la respuesta que da como conclusión a los comentarios de Vilela, en ella por fin hace una evaluación crítica acerca de la violencia y de la actitud que con respecto a ella guardan los criminalistas:

"Ya no sé nada." Matos suelta una carcajada fuerte. "En el congreso de criminología del año pasado, no se logró ni siquiera establecer si había, y cuál era, la diferencia entre criminal rural y criminal urbano. Una de las tesis se titulaba Problemas de la conurbación... ¿No parece un chiste? Nadie sabe mucho sobre el crimen y los criminales, todos somos criminales en potencia,

lo difícil es saber por qué unos se realizan y otros no. ¿Vamos a tomar un trago?

La lucidez del juicio de Matos no implica un cambio de personalidad completamente arbitrario, pues las actitudes y cuestionamientos de Vilela lo obligan a considerar cuidadosamente la manera como realiza su trabajo, y esto lo lleva a revisar nuevamente el caso de Morel. Así, igual que Vilela, descubre la incongruencia de la declaración de Creuza con respecto a la presencia de los urubús y decide reiniciar las investigaciones. Envía a dos policías a buscar al esposo de Creuza al lugar donde trabaja y mientras vuelven llama por teléfono a Vilela, quien le dice:

"Mira, voy para allá. Felix y la mujer no están complicados en la muerte de Heloísa, quiero decir, están, pero no de la manera que tú supones. Ellos la encontraron agonizando y la llevaron a la barraca. Espérame.

Vilela no está dispuesto a que se cometa otro atropello a causa de un juicio apresurado; pero cuando llega a la oficina de Matos, los policías que fueron enviados a buscar a Félix ya han vuelto y reportan lo ocurrido: llegaron al hotel en que trabajaba Félix, éste los reconoció y huyó, lo persiguieron y al intentar escapar Félix se arrojó por una ventana con la intención de caer en la alberca, pero falló. Del cadáver de Félix quitaron una argolla que llevaba colgada del cuello con una cadena, en las parte interior del anillo se leía la leyenda: "Paul ama a Heloísa".

Termina el capítulo y ni Matos ni Vilela hacen comentario alguno, y no hay para qué hacerlo pues el caso ha quedado

resuelto, y el lector que haya seguido con atención lo que ha ocurrido podrá comprenderlo cabalmente. Con esto se cumple (o se exige que se cumpla) la afirmación que sugerí páginas atrás: la novela va modelando a su lector, el "rompecabezas de piezas marcadas" al que en uno de los primeros capítulos se refiere Vilela es la novela misma que tenemos entre las manos, leer *El caso Morel* es investigar lo que se calla en todas las sugerencias y pistas que los personajes y el narrador van dejando a lo largo de la historia.

Sin embargo puede resultar decepcionante el desenlace de la novela, sobre todo si de ella se espera (como en todo relato policial tradicional) que el bien se restablezca y la sociedad vuelva a quedar a salvo mediante el castigo del criminal. En la novela de Fonseca no ocurre eso, es más, ni siquiera el desenlace de la intriga policial queda completamente claro, es otra pieza más de un rompecabezas que, visto con ligereza, pareciera que no tiene pies ni cabeza. Por ejemplo, en los últimos capítulos Vilela, y después Matos, utilizaron como argumento importante la presencia de los urubús según la confesión de Creuza (ella le comentó a Vilela que vio que los urubús rondaban por la playa y por ello se acercó a ver cuál era la causa, fue entonces que encontró el cadáver de Joana), sin embargo no es fácil dar con la pista que los lleva a reconocer que esto es una mentira; el único comentario al respecto se encuentra en el "Informe del Local del Homicidio", que, como ya dije, aparece reproducido a pie de página a lo largo de todo el capítulo 15 y buena parte del 16; ahí se dice lo siguiente:

...D) DE OTROS ELEMENTOS: De los exámenes realizados también tenemos que asentar lo siguiente: 1 - Que posiblemente el hecho ocurriera antes del día dieciocho; el estado de putrefacción del cuerpo refuerza esta hipótesis.

El cadáver fue reportado el día 20, de tal manera que si en realidad hubiera sido encontrado entonces, buena parte de él ya habría sido el almuerzo de los urubús. Pero nada de esto se explica en la novela, pareciera que Fonseca quisiera dar el menor número de datos posibles, no sólo para que Vilela o Matos no resuelvan el caso, sino inclusive para que los lectores nos veamos en dificultades para comprenderlo. Junto a lo anterior tenemos que el detective fracasó en su intento por resolver el caso, pues el problema policial se explica azarosamente y ni siquiera ha quedado resuelto, solamente se sugiere que Félix y Creuza llevaron a Joana a la barraca para robarle algunas pertenencias (el anillo, por ejemplo) y cometieron un asesinato imprudencial al no avisar a tiempo a la policía de que Joana estaba herida en la playa. Ahora bien, en la novela el representante de la justicia es el policía Matos, él sabe que su deber es atrapar a los criminales y castigarlos; su visión del bien representa la visión que la sociedad mantiene vigente para conservarse a salvo de tipos enfermos, viciosos, sucios, inmorales, sádicos, etc.; por ello es que cuando Matos se encuentra con el diario de Joana no duda de que el culpable sea Morel, y los policías que lo aprehenden lo torturan suponiendo que los antecedentes de Morel justifican cualquier tipo de crueldad; ¿y qué ocurre al final?, que Morel (el sádico, el ginecómano, el inmoral, el que critica a la sociedad inclusive

cuando realiza su trabajo artístico, el misántropo) no es culpable del asesinato y, más aún, acaba resultando un personaje cuya complejidad (en la que caben la pureza y el sadismo, la honestidad y el sarcasmo, la ternura y el odio) lo vuelve atractivo. Se me ocurre que si Filiberto García (el protagonista policía-matón-a-sueldo-detective de la novela *El complot mongol*) tuviera que dar su opinión acerca de la solución de la trama policial, la expresaría con una de sus lacónicas frases: "Pinche intriga".

Al principio comenté que las acciones de Vilela están guiadas por una búsqueda; por lo visto hasta aquí, podría suponerse que se trata de una búsqueda de carácter policial, y en ese sentido todo conduciría al fracaso del personaje. El problema fundamental de la novela no se resuelve sino en el último capítulo, y éste ya no tiene que ver con la intriga policial, aunque ella fue necesaria para la conclusión a la que se llega: al final Morel y Vilela se encuentran en la celda y dicen:

"La condenación de Félix es un final perfecto para nuestra historia. Olvidemos que él es inocente, saltó por la ventana con miedo (ya había estado preso y sabía lo que le esperaba). Vamos también a olvidar que la mujer fue apaleada, y no cambió sus declaraciones. (¿Quién se agarraría a una mentira tan inútil?)"

Lo extraño de este comentario es que no se sabe quién lo dice, y la ambigüedad llega por fin a convertirse en la respuesta a todas las preguntas que la novela ha ido planteando. Vilela y Morel se detienen ante la puerta abierta de la celda y antes de abandonar la prisión revelan el misterio central del libro:

Estamos en la celda y nos contemplamos en silencio.  
"No sabías cómo iniciar tu libro. ¿Sabrás cómo terminar?"

"No era un libro. Apenas una pequeña biografía mal escrita. A story told by a fool..."

"¿Y la biografía? ¿Sabrás cómo terminar?"

"Tal vez abrir una puerta." Vemos la reja de hierro y sabemos que no es aquella.

Estamos de pie.

Estamos muy cansados.

En verdad somos una única persona y lo que uno siente, el otro también lo siente. Lógico.

Por lo tanto nuestro fin también es el mismo.

Si en "El collar del perro" Vilela se nos presenta como un personaje que aspira a encontrar su propia identidad, en *El caso Morel*, ya convertido en escritor, ya desengañado de sus propios ideales, por fin la encuentra y para ello ha echado mano de toda su experiencia como policía, abogado y escritor; la síntesis que de ello resultó, el hermeneuta del que hemos hablado, no tuvo otro propósito que el de reconocerse a sí mismo, y lo logra por medio de ese *alter ego* que es Morel. Es precisamente esta identificación la que da sentido a la utilización del esquema policial, un esquema que nunca se planteó para la consecución de un fin obvio (el descubrimiento del criminal y su castigo), sino que se desarrolló para imponerlo a los lectores como condición fundamental para la completa solución de "El caso Morel". Así, los lectores también hemos tenido que armar "un rompecabezas de piezas marcadas", (como dijera Vilela al leer desconcertado los primeros capítulos de la novela de Morel) y terminamos encontrándonos con que los detectives hemos sido nosotros mismos, siguiendo un esquema que la novela nos marcó. En este aspecto reside uno de los logros más sobresalientes de la novela, en la precisa trama que se ha creado entre estructura y contenido; en

apariencia el autor solamente está jugando con los elementos formales al crear una novela dentro de otra novela, un escritor (y su correspondiente lector) dentro del acto de la escritura, pero nos está obligando a leer más allá del significado de las palabras, nos impone la lectura de la estructura para poder llegar a conclusiones reveladoras: Vilela crea a Morel desde el principio y poco a poco se va reconociendo en su personaje; ese reconocimiento implica que lo hace decir cosas que él en principio no diría ni haría; crea a su personaje para interrogarse. En este sentido, la trama policial es sólo un excelente pretexto cuya pretensión fundamental es llevarnos a leer la novela de la misma manera que él lo ha hecho con la de su personaje, adoptando una actitud hermenéutica. La cárcel de Morel es el texto, pero también lo es para Vilela, por ello es que al final de la novela Morel dice que la *biografía* podría terminar abriendo una puerta, y uno de los dos (ya no se indica quién de ellos) dice: "Vemos la reja de fierro y sabemos que no es ésa". Han quedado prisioneros. A fin de cuentas, autor y personaje sólo pueden vivir en y gracias a los textos.

## MANDRAKE

También yo tengo su ficha, dijo como imitándome. Cínico, sin escrúpulos, competente. Especialista en casos de extorsión y fraude.

Rubem Fonseca  
"Mandrake"

El segundo grupo de obras policiales de Fonseca está constituido

por dos cuentos y una novela cuyo protagonista es un abogado de Rio, Paulo Mendes, alias Mandrake. Los textos son "Día de los enamorados" (*Feliz año nuevo*, 1975), "Mandrake" (*El cobrador*, 1979) y la novela *El gran arte* (1983 --de esta última ya hablé en el capítulo anterior). Lo mismo que Vilela, Mandrake es un personaje que muestra una clara evolución a lo largo de estos textos: en el primer cuento es presentado como un ser prepotente y sin escrúpulos; en el segundo su cinismo se acentúa, pero manejado con tal naturalidad que, antes que provocar rechazo, lo convierte en un personaje atractivo, también se empieza a hacer énfasis en que su principal interés son las mujeres; además, la prepotencia desaparece y el personaje da la impresión de ser más natural, menos un ser de artificio. Por último, en *El gran arte* la promiscuidad aumenta (él mismo llega a decir que padece de ginecomanía) y la eficacia profesional disminuye, pues cada vez son más penosas las situaciones en que se encuentra (situaciones que en gran medida son provocadas por él), y la participación del azar determina cada vez más la solución de los casos en que se ve involucrado.

"Día de los enamorados" es un cuento en el que la trama policial se ve enriquecida con un manejo magistral de la estructura narrativa. El texto se desarrolla en tres planos: el primero se lleva a cabo en el departamento de Mandrake; el segundo cuenta los sucesos que paralelamente le ocurren al banquero J.J. Santos, quien, aburrido de la vida anodina que lleva, se ve envuelto en una aventura con un travesti que pretende chantajearlo, amenazándolo con suicidarse si no le entrega diez mil cruzeiros; el tercero es la conclusión, donde se

unen los dos planos anteriores.

Al inicio del cuento, Mandrake está en su departamento con una muchacha rubia a la que acaba de conocer, cuando recibe una llamada telefónica: su colega, Madeiros, abogado del banquero le informa del chantaje y le pide que intervenga en el caso. A partir de ese momento, Mandrake empieza a contar cómo se inició el día, dónde encontró a la rubia y parte del diálogo entre ambos. alternativamente va contando lo que ha ocurrido al banquero durante ese día (en este segundo plano del discurso el cuento está narrado por Mandrake en tercera persona): una discusión con su esposa que no quiere ir a la boda a la que están invitados, va a la boda solo, se sale casi inmediatamente y encuentra al travestí. El desarrollo alternativo de estos dos planos se presenta alternativamente mediante sendos *flash-back* que terminan nuevamente con la llamada de Madeiros, es decir, con la misma escena con que empieza el cuento. A partir de entonces aparece el tercer plano: Mandrake es contratado para resolver el problema "sin dejar rastro", tratando de proteger la imagen pública del banquero. Va con el dinero a un lugar en que lo esperan J.J. Santos y el travestí, ambos dentro del Mercedes del banquero. Mandrake dice que él trae el dinero, baja a J.J. Santos del auto y se va con Viveca, el travestí. Luego de mucho ir y venir por la ciudad llega a una comisaría de policía y se baja gritando: "¡Cuidado!, ¡el travestí está armado con una cuchilla!" Viveca se ve sorprendido y desarmado por los policías. Mandrake regresa a su casa planeando poner a su nombre los papeles de propiedad del Mercedes, "con fecha del viernes, para proteger al

cliente". Al llegar al departamento tiene dinero (que le ha quitado al travestí, quien a su vez se lo había robado al banquero en el hotel) y tiene un carro nuevo; pero la rubia se ha ido: "Los bolsos llenos de dinero, el Mercedes en la puerta ¿y qué? Estaba triste y poco feliz. Nunca más iba a ver a la rubia rica, lo sabía".

En líneas generales es éste un cuento de carácter policial, pero sobresalen los elementos que rompen con las convenciones del género. En primer lugar tenemos al héroe: Mandrake no es de ninguna manera la personificación del bien, aparece aquí como un hombre sin escrúpulos pero eficiente; no es además un hombre excepcional, lleno de virtudes; lo primero que de él sabemos en el cuento es lo siguiente: "Empecé mal aquel sábado, con dolor de cabeza. Resaca de una noche completa de libaciones". Esta primera caracterización del personaje me recuerda lo que dice Mandel del héroe de la novela negra:

En el mismo ámbito de cosas tenemos una desmitificación del detective. No se trata ya de un superhombre, sino de un hombre normal, crudo a la mañana siguiente y con la mandíbula muy adolorida. [19]

Lo que en la cita dice Mandel se puede atribuir fielmente a Mandrake, pero hay que agregar su pasión por las mujeres, su cinismo, promiscuidad, etc., para tener un cuadro aproximado del personaje. Todo esto sería suficiente para alejarlo del héroe típico de los relatos policiales clásicos; pero aún muestra otras características particulares, por ejemplo, la ética de Mandrake es contradictoria, pues por una parte es muy escrupuloso en el

---

19 Ernest Mandel, *ob. cit.*, p. 53.

desarrollo de su trabajo (además de eficaz); como ya dije, se le contrata para que la imagen del banquero no se vea perjudicada ante la opinión pública, y él se preocupa por cumplir cabalmente. En la comisaría le preguntan:

¿Cómo se llama su cliente?, dijo un policia suspi-  
caz.

No lo puedo decir. El no cometió ningún crimen. Este tipo está mintiendo, dije.

En realidad yo no tenía certeza de nada, pero el cliente es el cliente.

En este sentido, la ética de Mandrake está fuera del orden moral, pues no se preocupa por investigar las causas del crimen, sólo cumple su parte.

Al final cobra sus honorarios quedándose con el lujoso auto del cliente, es la única muestra que da de que no simpatiza tampoco con el banquero. Sólo se preocupa por sus intereses individuales y para lograrlos no muestra escrúpulos de ninguna índole.

Considerando lo anterior, Mandrake hace recordar a Arsen Lupin, el personaje de Maurice Leblanc, de quien Mandel dice:

Lupin no roba por dinero sino, tal como lo anotan Benbenuti y Rizzoni, "por satisfacción psicológica, por el placer de desafiar a la sociedad, de ridiculizar a sus más antiguas instituciones, y por llamar la atención hacia sus costumbres represivas". Sus víctimas favoritas son los usureros, los bancos, las compañías de seguros, las iglesias, la tesorería, los supermillonarios, e incluso el emperador Guillermo II, así como los ladrones, los asesinos, los chantajistas y los espías. [20]

Sólo que Mandrake no es el héroe social que roba a los ricos para repartir entre los pobres, al parecer no hay nada que lo una

---

20 Ernest Mandel, *ob. cit.*, p. 36

emotivamente con la sociedad. El caso más claro de esto corresponde a la rubia con la que aparece al principio del cuento: la encuentra esa misma mañana en Itanhagá, "donde la gente rica juega polo"; la lleva a su departamento, sale a resolver el caso y, por último, ella se va antes que él vuelva. Visto así, el final es desolador, los personajes siempre muestran poco interés por conocer a los demás; todos se relacionan con otros sin conocerlos previamente: Mandrake no conoce a J.J. Santos, tampoco a la rubia; la policía no conoce a Mandrake; J.J. Santos no conoce a Viveca, y cuando al fin descubre su verdadera identidad se desenlaza una escena hostil; este planteamiento está llevado al extremo cuando se alude al matrimonio del banquero, pues la relación con su esposa es bastante ingrata: "No voy, dijo la esposa de J.J. Santos. Vete tú. Ella prefería quedarse viendo la televisión y comiendo galletas."

El último punto del descontento ocurre al final, cuando Mandrake descubre que nada de lo hecho y obtenido durante el día le satisface.

El tono paródico del cuento es constante. Fonseca se dedica a deshacer los presupuestos teóricos tradicionales del relato policial. En algunas ocasiones burlándose de la capacidad deductiva de los detectives (Por ejemplo, Mandrake descubre que Viveca guarda el dinero robado bajo la peluca; pero no por haber seguido con minuciosidad un determinado número de pistas, sino porque de pronto tiene una corazonada: "Entonces tuve aquel estallido de imaginación. Agarré el pelo de Viveca y tiré con fuerza. Salió el pelo en mi mano y cuatro billetes de quinientos volaron por el aire."); otras veces burlándose de las situaciones

sociales en las que se desarrollan las costumbres de la burguesía ("La novia, acompañada por el padre, desfiló lentamente por la nave de la iglesia, al son de las voces del coro afinado. El novio, como siempre, estaba con cara de idiota esperando a la novia en el altar."). Pero la parodia cobra un significado más profundo cuando se sitúa más allá del tono lúdico, y más que ser un recurso, un artificio seleccionado por el autor, aparece como el tono más adecuado para descubrir la constante agresividad de una sociedad que ha dejado de soñar con ideales de bondad, solidaridad y justicia.

"Mandrake" es un cuento diferente al anterior en cuanto a estructura se refiere, aquí Fonseca deja de lado el trabajo de distintos planos narrativos y cuenta una historia lineal, sin mayores complicaciones formales. Por otra parte, la extensión del relato (42 páginas) le permite realizar un análisis más detallado del héroe y de la trama policial. Con respecto a esto último hay también variantes, pues en "Mandrake" la historia es típicamente detectivesca (un asesinato y la búsqueda de indicios que ayuden a atrapar al culpable, uso de pistas falsas, etc.), aunque rebasa el solo interés policial para armar una historia en la que el manejo del lenguaje, la construcción del personaje, la crítica social, no son aspectos menos importantes.

El relato se inicia de manera semejante a "Día de los enamorados": Mandrake está en su casa con una mujer (Berta, su novia) y recibe una llamada telefónica en la que un hombre solicita sus servicios como abogado. La segunda semejanza alude a

un personaje del cuento anterior, el abogado Madeiros, a quien Mandrake pide información sobre Cavalcante Méier (el hombre que habló por teléfono para contratarlo). La última alusión a "Día de los enamorados" tiene que ver con el automóvil con que Mandrake se cobró los honorarios:

...le pregunté si conocía a un tal Cavalcante Méier.

Todo el mundo lo conoce.

Pues yo no. Hasta pensé que podría tratarse de un nombre falso.

Madeiros me dijo que el tipo aquel era un rico hacendado de Sao Paulo, con tierras también en el norte, exportador de café, azúcar y soya, senador por Alagoas, hombre rico.

¿Y qué más? ¿Anduvo metido en lios financieros, tiene algún desarreglo de tipo sexual, aparte de ser latifundista?

Para ti en el mundo sólo hay canalla, ¿verdad? El senador es un hombre público de inmaculada honorabilidad, un líder empresarial, un ciudadano ejemplar, intachable.

Le recordé que el banquero J.J. Santos también era intachable y tuve que librarlo de las garras de un travestí maniaco en un motel de la Barra.

Pues tú le sacaste un mercedes, ¿es así como se lo agradeces?

Yo no había ganado el coche, se había tratado de una extorsión, tal como hacen los banqueros, fue mi minuta, incluidas las tasas de administración.

El relato resulta más interesante por los motivos que obsesionan al personaje-narrador que por la trama policial que se desarrolla en torno a dos homicidios y un intento de chantaje. Así, Mandrake es contratado para resolver el caso y acepta, e inclusive se interesa en él, pero el interés no tiene que ver con que sus intenciones sean que la justicia se restablezca, sino que se enamora de la hija del cliente.

Mandrake no es contratado como detective, sino como abogado, dada su experiencia en casos de extorsión; el senador le dice que han encontrado a una muchacha muerta y un hombre le ha llamado

diciéndole que lo denunciará como culpable si no le entrega una fuerte cantidad de dinero, pues tiene una carta llena de reproches que la mujer asesinada le escribiera al senador. Cavalcante Méier decide entregar el dinero para salvar su imagen pública, por ello es que llama a Mandrake, para que sirva de intermediario. Mandrake se ve obligado a realizar algunas investigaciones y descubre que la mujer asesinada era secretaria de Cavalcante Méier, descubre además que habían sido amantes; al senador no le hace ninguna gracia saber que Mandrake ha investigado por su cuenta y por ello en la primera oportunidad decide despedirlo, pero es ya demasiado tarde, pues Mandrake ha conocido a Eva, la hija del senador, y se ha enamorado de ella.

Por su parte, la policía ha encomendado la investigación del asesinato al oficial Guedes, un policía responsable, honesto, pero que se apasiona con la posibilidad de hacer caer a un pez gordo, por lo cual pierde objetividad. A partir de este momento, Mandrake se encuentra en una situación incómoda: siente rechazo por la figura del senador, pero su ética profesional y la atracción que siente por Eva le impiden denunciar lo que sabe. Más tarde aparece muerto Marcio, el chantajista, y la policía encuentra en su departamento la carta dirigida al senador; Guedes supone que quien lo asesinó buscaba precisamente la carta, concluye a partir del peritaje que el asesino era un inexperto y le resulta claro que el único responsable es el senador Cavalcante Méier. Mandrake reconoce los esfuerzos de Guedes y los justifica, pero no puede colaborar con él pues, como él mismo dice, su trabajo consiste en arrancar a la gente de las manos de

la policía. Sin embargo le molesta la prepotencia de Cavalcante Méier, además de que Mandrake tiene algunas dudas con respecto a la inocencia del senador.

Sin que pueda preverlo, Mandrake se ve inmiscuido en una situación compleja: la atracción que siente por Eva, la relación que mantiene con Berta (generalmente en la cama o ante un tablero de ajedrez), la estimación que siente por el policía responsable e incompetente, las sospechas respecto de Cavalcante Méier; y todo eso se condensa en su mente ágil y disgresiva que no se detiene un solo momento, y no porque se le quiera presentar como un ser eminentemente razonador y deductivo, sino porque en él está privilegiado un aspecto: su condición de narrador. Esto le da una dimensión sobresaliente en la que está de más la posible verosimilitud o inverosimilitud del personaje, pues el discurso literario exige de Mandrake una actitud compleja en la que se confunden la narración de los hechos y las imágenes que cruzan por su mente, juicios de valor y referencias cinematográficas, un discurso amoroso y el seguimiento mental de algunas jugadas de ajedrez que habrá de practicar con Berta; todo esto se resuelve en la presencia de un personaje que se justifica ante todo porque su relación con el mundo opera en el ámbito del lenguaje. En esto radica la importancia de Mandrake (y de muchos otros personajes de Rubem Fonseca), conocerlos vuelve a significar estrictamente leerlos, pues sus preocupaciones, la denuncia que llevan a cabo, sus anécdotas triviales o trascendentes adquieren una significación profunda si los entendemos como seres complejos en cuanto que expresan un mundo en el que el lenguaje está privilegiado como fenómeno de conocimiento y no sólo de una

comunicación mediatizada por las costumbres o por los significados que le imponen los distintos poderes que controlan la vida en sociedad.

Todo lo anterior da como resultado una doble apreciación del personaje: como ser de ficción se caracteriza por su inestabilidad emocional, por su ineficacia como detective, por su irresponsabilidad ante las autoridades policiales, por meter las narices donde nadie lo llama; pero como narrador nos seduce al presentarnos una visión del mundo crítica, al mismo tiempo que hedonista. La síntesis de ambos aspectos conduce al personaje a un final predescible: la soledad, pues rompe el pacto con las instituciones sociales y los valores de ellas emanados.

La caracterización del personaje se logra a lo largo de las situaciones en que se ve inmiscuido, pero también por boca de otros personajes (generalmente representantes del orden social). Por ejemplo, cuando Cavalcante Méier se empieza a molestar por las intromisiones de Mandrake (no sólo en el caso del asesinato, sino también en su vida privada), pide ayuda a los amigos que tiene en la policía, quienes llaman al orden al abogado:

Estamos investigando sus actividades, dijo Pacheco con aire soñoliento.

No sé qué hago aquí. Yo soy un corrupto, no un subversivo. Otro chiste.

Usted no es ni una cosa ni otra, dijo Pacheco con voz cansada, pero sería difícil demostrar que no es las dos cosas. Me miró como un hermano mayor mira a un mocoso metido en un lío.

Un amigo ha venido a verme y me dijo que usted anda fastidiándolo. Pare eso.

¿Puedo preguntarle quién es su amigo? Yo molesto a mucha gente.

Usted sabe perfectamente quién es. Déjele en paz, payaso.

Y al inicio del cuento, es el mismo Cavalcante Méier quien lo define, luego de que Mandrake le dice que ha estado investigando acerca de sus actividades:

También yo tengo su ficha, dijo como imitándome. Cínico, sin escrúpulos, competente. Especialista en casos de extorsión y fraude.

Competente, sí. Falto de escrúpulos y cínico, no. Sólo soy un hombre que ha perdido la inocencia.

Finalmente la intriga se resuelve gracias a la confesión del asesino y no a la investigación policial: Lili, sobrina y nueva amante del senador, mató a la secretaria y después al extorsionador (a quien, por otra parte, le compraba cocaína). Mandrake, que se ha pasado todo el cuento bebiendo vino de faisca y tratando de justificar el hecho de estar enamorado de dos mujeres, sólo ha logrado involucrarse sentimentalmente, al grado de que al final del relato (igual que en "Día de los enamorados") se siente vacío y frustrado:

Está todo perdido, ¿no?

Desgraciadamente. Y para todos nosotros, respondí.

La metí en un taxi. Salí en busca de Guedes. Pensé en Eva. Adiós, mi amor, un largo adiós. El gran sueño. No había nadie en mi cuerpo; mis manos, en el volante, parecían las de otra persona.

Un gran número de elementos del relato policial están parodiados en el texto; algunos de manera explícita y otros implícitamente. El mismo Mandrake hace constantes bromas acerca de los lugares comunes del relato policial; por ejemplo, al recibir una llamada telefónica le dicen que habla el mayordomo del senador, y él le comenta a Berta:

Hay un mayordomo en la historia. Ya sé quien es el asesino. Pero a Berta no le hizo gracia. Aparte de su afición al ajedrez, todo lo tomaba en serio.

También se burla de la manera como trabaja la policía, pues la muestra como un organismo en el que sus integrantes aspiran a mantener su posición, o inclusive a utilizar la investigación de los crímenes con afán de promoverse; o bien, pretenden actuar rectamente e idealizan su trabajo, idealización que tiene mucho que ver con un resentimiento hacia la invulnerabilidad jurídica de los poderosos, pero que opera a partir de esquemas elementales, mediante procedimientos de manual, si no es que siguen la lógica de los investigadores difundidos por las series televisivas. Este último es el caso del oficial Guedes, personaje cuyas acciones crean un contraste con la personalidad de Mandrake: el oficial es honesto, toma en serio su trabajo y compromete todos sus esfuerzos con la posibilidad de descubrir la verdad, pero parte de un prejuicio: su proyecto de verdad es sólo una ilusión creada para materializar sus deseos; cree en la justicia como un valor absoluto que debe imponerse como rasero para todo individuo, así se trate de un político poderoso; evidentemente esta postura es correcta, pero atenta contra otras formas institucionalizadas del poder, como lo son la corrupción, el influyentismo, la condición de intocable que adquiere el poderoso en nuestras sociedades. Por otra parte, carece de malicia y se mantiene fiel a principios que considera infalibles, como el cumplimiento cabal de las leyes; esto lo lleva a suponer que basta con una serie de indicios elementales para inculpar al senador. De esta manera, lo vemos reuniendo pistas que no son sino los lugares comunes del relato

policial clásico; en su primera entrevista con Mandrake le dice:

Marly llevaba un Rolex de oro en la muñeca, una alianza de brillantes y seis mil cruceiros en el bolso, dijo Guedes.

Esto lo lleva a suponer que "el móvil del crimen" no fue el robo, cosa más elemental que las aclaraciones de Sir Holmes a su querido Watson. Más tarde, cuando se descubre la muerte de Márcio Amaral, el extorsionador, cree tener todas las pistas objetivas para inculpar a Cavalcante Méier, y así lo expone a Mandrake, haciendo alarde de profesionalismo y de una supuesta actitud deductiva; le muestra la carta que Marly escribiera a Cavalcante Méier y le dice que fue encontrada en uno de los bolsillos de Márcio:

¿Qué le parece la carta?

¿La ha visto algún perito calígrafo?

No. Pero estoy seguro de que la letra es de Marly Moreira. ¿Sabe dónde encontraron la carta? La tenía un tal Márcio Amaral, alias Márcio el de la Suzuki. Quien Mató a Márcio puso el cuarto patas arriba, posiblemente buscando la carta, pero se olvidó de buscarla en el bolsillo de la víctima. La carta estaba allí.

Trabajo de aficionado, dije.

Exactamente, de aficionado. Trató de organizar la cosa como para que pareciese un suicidio. Pero no conocía los trucos. Márcio no tenía señales de pólvora en los dedos, la trayectoria del proyectil va de arriba abajo; muchos errores. El asesino estaba de pie y la víctima sentada. Y creo que sé quién es el asesino. Un tipo importante.

A partir de estos indicios le asegura a Mandrake que el asesino es Cavalcante Méier. Más adelante nos enteramos que el asesino en realidad buscaba la carta, que pretendió que el crimen pareciera un suicidio y, por último, que era un aficionado. Pero a las deducciones de Guedes les hace falta el ingrediente cínico

que caracteriza a las de Mandrake, pues gracias a ese cinismo Mandrake logra mantenerse al margen de apasionamientos como el que sufre el policía en su afán por confirmar sus sospechas. Los errores mínimos en la apreciación de Guedes podrían ser remediados si Mandrake le contara todo lo que se sabe acerca del crimen, pero, como ya he dicho, el abogado se mantiene fiel a un elemental esquema de valores: el suyo:

Tenia ante mí a un hombre decente haciendo su trabajo con dedicación e inteligencia. Me dieron ganas de contarle todo lo que sabía, pero no lo conseguí. Cavalcante Méier no era siquiera cliente mío, era un burgués rico, asqueroso y tal vez un asesino torpe, pero incluso así no conseguía denunciarle. Mi negocio consiste en arrancar a la gente de las garras de la policía, y no puedo hacer lo contrario.

Y es precisamente debido a su falta de respeto a los valores institucionalizados que provoca desconfianza en todos los que lo rodean: en el policía, que lo supone vendido al poderoso: en Eva, quien piensa en principio que es un insolente; en el senador, quien expresa su opinión de la siguiente manera:

... Usted es un tipo destrozado por la envidia. Eso es. Odia a los que hemos triunfado en la vida, a los que no hemos acabado como usted, hecho un picapleitos que caza clientela a la puerta de las comisarias.

Yo no odio a nadie. Pero desprecio a los canallas como usted.

Entonces ¿qué ha venido a hacer aquí? Viene tras el dinero.

No. La verdad es que vengo tras su hija.

Cavalcante Méier levantó la mano para golpearme. Se la cogí en el aire. Su brazo no tenía fuerza. Dejé la mano de aquel fante, explotador áulico. sibarita, parásito.

Así, Mandrake se muestra como un ser peligroso, que invade las zonas comúnmente aceptadas como exclusivas de la intimidad

sagrada de cada personaje, aquéllas en que el individuo puede ejercer la libertad de actuar suciamente, afectando los intereses de los demás, siempre y cuando su tranquilidad no se vea alterada.

A pesar del desprecio que siente por el senador, cuando se entera que Guedes lo denunciará públicamente, va a prevenirlo. Entonces se encuentra con una situación distinta a todas las que ha presenciado en las entrevistas mantenidas con Cavalcante Méier. Éste se encuentra reunido con su hija y su sobrina, además muestra un aspecto completamente diferente al que siempre le ha conocido Mandrake; a los comentarios del abogado, el senador responde que pueden hacer lo que quieran pues él es el asesino. Mandrake duda de que tal confesión sea cierta, su experiencia profesional (obtenida sobre todo de su afición al cine y no resultado del trabajo policial) lo lleva a concluir que lo que escucha es una mentira: "Algo sonaba falso en la voz de Cavalcante Méier. He visto muchas películas y conozco a los peces gordos"; con lo cual Fonseca vuelve a hacer evidente el tono paródico del discurso policial, al tiempo que sigue precisando el carácter de su personaje. En Mandrake se combina el cinismo con la posibilidad de descifrar situaciones, cosa a la que alude constantemente. Por ejemplo, momentos después, cuando Eva le pide que se retire, Lili, la sobrina, lo acompaña y le pide permiso para subir a su coche, para decirle: "No fue él; ni tampoco Eva, dijo Lili, en voz tan baja, que yo apenas entendía las palabras", a esto Mandrake agrega: "Me quedé callado. Sé cuando una persona empieza a abrir su alma hasta el fondo". Esta capacidad para interpretar con acierto la actitud de los demás es característica

de Mandrake, por lo cual no es extraño que desde las primeras páginas de la novela *El gran arte* se reconozca a sí mismo como "un abogado acostumbrado, profesionalmente, al ejercicio de la hemenéutica". Sin embargo, esta característica le sirve sólo para decodificar situaciones y recodificarlas como lenguaje, pero no le funciona bien a la hora de resolver los casos (si por resolución tuvieramos que entender la identificación del criminal y el restablecimiento del orden), pues el caso se resuelve solo ante él, lo que le proporciona una sensación de derrota absoluta, pues acaba perdiendo todo lo que quiere. Así, Lili le confiesa que ella mató a la ex-amante del senador y al chantajista, pues, comenta:

Hace dos años me di cuenta que amaba a tío Rodolfo, pero no como a un tío o un padre, que era lo que había sido para mí hasta entonces, sino como amante. [...] Hace seis meses que somos amantes. Él lo es todo para mí, y yo para él. [...] Quiso protegerme.

Le cuenta todo lo ocurrido, cómo realizó los dos crímenes, con lo cual la resolución del caso llega sola a Mandrake, quien se queda sin posibilidad de hacer ya nada. Lo único que puede recomendarle es que se busque un buen abogado, a pesar de que ése es precisamente su trabajo. Todo se ha perdido.

El cuento termina sin que nada se haya resuelto. ahora Mandrake conoce los hechos, pero también expresa que ya no hay nada que hacer, por lo menos nada en lo que él pueda colaborar. No sabemos si la justicia tiene éxito o no, porque eso es lo de menos, ya que los objetivos que perseguía el narrador han fracasado: la relación con Eva, que por fin empezaba a marchar

bien, termina; la intención de salvar a los criminales de las garras de la justicia también se convierte en frustración. Ahora no quiere saber nada, no puede saber nada con certeza. Inclusive su identidad se desmorona: "No había nadie en mi cuerpo; mis manos, en el volante, parecían las de otra persona."

Pese a todo esto, queda claro un aspecto, para Rubem Fonseca el relato policial vale mucho más como relato, que como informe policial; reivindica el acto de contar historias, pero renuncia a la posibilidad de convertirlas en un refuerzo de los valores sociales, pues a éstos los encuentra dudosos y ambiguos. Lo único que pueden suscitar los textos policiales de Fonseca es la sensación de que es imposible conciliar el mundo de las emociones intensas con el de las reglamentaciones estrictas. La síntesis de esta separación la representa Mandrake. También en la novela *El gran arte*, Wexler, su socio, le dice:

"Sé realista", dijo Wexler cuando volví al despacho a las cinco, "no tenemos que hacer de detectives en los casos que nos llegan al bufete. Es una vieja manía tuya. Somos abogados, nuestro objetivo no es heurístico, la verdad no nos interesa, lo que importa es defender al cliente. Pero no, quieres saberlo todo, quién es culpable y quién es inocente, y muchas veces eres el perjudicado..." [p. 34]

En efecto, siempre sale perjudicado, pero esa necesidad de buscar la verdad le da intensidad al personaje, a pesar de que sabe que es imposible dar con ella. En el cuento "Mandrake", luego de una entrevista con el policía Guedes dice: "Yo solo, en el coche, más tarde, dije al espejo retrovisor que todo el mundo está mintiendo". De esta manera, cancela toda posibilidad de creer en otra cosa que no pertenezca a sus propios intereses, a

su moral particular, a su ginecomanía aguda, pues todos los problemas que se le presentan intenta disolverlos bajo la acción del cinismo y la subversión, utilizando como vehículo la parodia de las instituciones y los individuos.

La última novela de Fonseca, *Agosto*, también presenta una estructura que se ajusta a los parámetros de las novelas policiales; pero en este caso la anécdota policial se enriquece, pues se desarrolla de manera paralela a la recreación de los acontecimientos históricos que culminaron con el suicidio del presidente Getulio Vargas el 24 de agosto de 1954.

El centro de la historia lo constituye el comisario Mattos, en torno a él se desarrollan dos núcleos narrativos que, a medida que transcurre la historia, se relacionan. En primer lugar está la trama policial: El día primero de agosto es asesinado el millonario Paulo Gomes Aguiar en su departamento. Mattos inicia la investigación y el único indicio que descubre para dar con un posible culpable es un anillo de oro. En segundo lugar se recrea la situación de incertidumbre por la que atraviesa la política brasileña, la cual se ha agudizado a causa de los artículos publicados por un periodista (Carlos Lacerda), quien se opone al régimen del presidente Vargas. Poco a poco la novela se ve poblada de una galería variada de personajes: los familiares y socios de Gomes Aguiar, la familia del presidente, hombres que controlan el mundo de las apuestas, policías sin escrúpulos que están dispuestos a venderse al mejor postor, asesinos a sueldo, dos mujeres enamoradas del comisario Mattos, senadores, militares, etcétera.

El protagonista es presentado como un policía que tiene un código de valores propio, dispuesto a llevar a cabo su trabajo de manera escrupulosa. Por ejemplo, le parece que es una estupidez llenar las celdas de malvivientes y vagos, lo que le acarrea constantes problemas con su colega Padua, pues si éste encierra a algunos, Mattos los deja libres en cuanto recibe el turno de trabajo. Todos lo consideran un loco, inclusive su ayudante, entre otras cosas porque no se deja sobornar por la mafia que controla los juegos de apuestas. Sólo tres preocupaciones lo distraen de su trabajo: la ópera, el asedio de dos mujeres (ambas relacionadas con los asesinos de Gomes Aguiar) y una úlcera que le está destruyendo el estómago.

Como ocurre en la mejor tradición de novelas de intriga policial, *Agosto* presenta una estructura compleja, en la que cada anécdota particular funciona como una pieza más de un gran rompecabezas que el protagonista tiene que reconstruir. Paralelo a la muerte de Gomes Aguiar, ocurre el asesinato de un oficial de la fuerza aérea, cometido por un ineficaz matón a sueldo que estaba encargado de dar muerte al periodista Carlos Lacerda; la orden había sido dada por Gregorio Fortunato, conocido como el *Anjo Negro*, jefe de la guardia personal del presidente. La muerte del mayor Vaz es convertida en un pretexto político, por parte de los militares y grupos políticos opuestos a la política del presidente Vargas, quienes deciden tomar esa oportunidad para echar a volar sus críticas al gobierno.

El comisario Mattos es presentado como un hombre apolítico, a quien sólo le interesa conocer la verdad, para que se imparta

un código de justicia ideal. Por ello es que sólo se muestra como un espectador escéptico de los acontecimientos políticos, a quien le preocupa más la corrupción generalizada (respecto de la cual se hace una crítica rigurosa en la novela, pues pareciera que todos aquellos personajes que ocupan una situación estratégica en el poder --a cualquier nivel-- hicieran uso de ella para consolidar posiciones). En un principio a Mattos únicamente le interesa descubrir al asesino de Gomes Aguiar, pero conforme transcurre la novela descubre nexos entre algunos políticos y los socios de Gomes Aguiar, cosa que lo obliga a interesarse también por la situación política que vive el Brasil. De esta manera termina por descubrir que la compañía presidida por Gomes Aguiar había conseguido un crédito millonario gracias a la intervención del Ango Negro:

Entre los papeles que el coronel Adyl de Oliveira obtuviera al destrozarse las gavetas y los archivos de Gregorio Fortunato, cuando invadió el Palacio del Cadete, estaban los documentos relativos a las negociaciones hechas en la Cexim, patrocinadas por Gregorio Fortunato y Luis Magalhaes, amante de Salete Rodríguez, la enamorada del comisario Mattos. De acuerdo con los documentos, Magalhaes y sus socios habrían ganado, como intermediarios de esos negocios, más de cincuenta y dos millones de cruzeiros. [p. 297, la traducción es mía]

Pero descubre también, gracias a la información de una de sus dos enamoradas (Alicé, esposa de Pedro Lomagnó, socio de Gomes Aguiar), que la causa del asesinato no fue solamente el interés por la dirección de la empresa, sino que Pedro Lomagnó era amante de Luciana Gomes Aguiar, esposa del millonario asesinado.

Como se puede observar, en esta novela Fonseca a cude a

algunos recursos tradicionales de los relatos policiales, sobre todo en lo relacionado a la red de personajes que presenta, pues casi todos ellos tienen alguna relación con los demás. Esto le proporciona una dimensión compleja al tono realista de la ficción, pues al mismo tiempo que se presenta un escenario histórico (situaciones, personajes, fechas, descritos con estricto rigor), paralelamente se desarrolla una anécdota que acude a recursos que podrían poner en peligro inclusive la verosimilitud de lo contado (como es el caso de la red de relaciones entre los personajes a la que aludo). De este vaivén entre lo estrictamente histórico y los recursos de la ficción, que son manejados con maestría, *Agosto* adquiere un tensión especial, gracias a la existencia del nudo que constituye el protagonista, de quien se resaltan su personalidad, sus ideales, las circunstancias en que se ve comprometido, sus manías y dolencias; todo ello lo presenta como un ser desengañado del ejercicio de la justicia, que dice dedicarse al trabajo policial sólo por que es lo menos malo que puede hacer mientras consigue aprobar los exámenes que lo convertirían en juez. Al respecto se comenta en la novela:

Los policías salieron y Mattos quedó pensando en lo que llevaba a un sujeto a ser policía. En su caso había sido simplemente la incapacidad de conseguir un empleo mejor. Después de tres años abogando para criminales pobres, sin ganar dinero para pagar el alquiler del despacho, sin dinero para estabilizarse, había surgido aquella oportunidad de trabajar veinticuatro horas y tener setenta y dos de descanso, tiempo que pretendía usar estudiando las materias del concurso para juez. Un empleo garantizado y digno. [p. 209]

Estas reflexiones, del narrador o del propio personaje, se

expresan siempre que el comisario se ve llamado a cuentas por sus colegas, ya sea a causa de que no transige con los representantes de la mafia, o porque deja en libertad a los criminales que le parece no presentan motivos suficientes para permanecer encerrados. Por ejemplo, en algún momento su secretario intenta provocarlo para sacarle informes acerca de la investigación en torno al caso Gomes Aguiar, ya que Rosalvo, el secretario, se ha vendido al senador Freitas y necesita saber si lo que ha indagado el comisario perjudica de alguna manera al senador, quien tiene gran cola que le pisen (corrupción y homosexualidad son sus vicios); Rosalvo, que además es partidario del periodista Lacerda, trata de irritar a Mattos, criticando una actitud del presidente semejante a la que en el comisario es manía:

"¿Ya vio que el presidente va a indultar más criminales? En julio fueron beneficiados treinta y dos asesinos, veintidós ladrones, tres estelionatarios, un macumbeiro y un receptor. ¿Qué piensa de esto, doctor? Sesenta criminales más, sueltos en la calle."

"No debían ni siquiera haber sido apresados."

"¿Está hablando en serio? Creo que nuestro problema es que existen criminales de más en la calle."

"Detener a un macumbeiro, a un receptor es una estupidez. El sujeto preso cuesta dinero a la sociedad, cumple algún tiempo de condena y sale peor de lo que entró."

"¿Entonces piensa que ni los ladrones ni los asesinos deberían ser apresados? ¿Y un tarado estuprador, como el Febrônio?"

"Si el sujeto fuera un riesgo grande para la sociedad, un criminal psicópata, algo así, basta con que el tipo sea tratado."

"¿Y la familia de la víctima?"

"Que se joda la familia de la víctima. Hablas como si estuviéramos en el siglo XVIII, antes de Feuerbach. La pena como venganza. Debías haber estudiado mejor esa mierda en la facultad." [p. 203]

De esta manera, Mattos participa del carácter crítico propio

de los protagonistas de las obras de Fonseca. Sus ideas acaso son susceptibles de ser revisadas y probablemente hasta criticadas, pero funcionan como el contrapeso necesario ante una organización jurídica anquilosada que aplica las leyes de manera simple, sin cuestionar el orden jurídico, pues no se persigue el ejercicio de la justicia, sino la seguridad de los organismos que la administran, así como el beneficio de los que están encargados de representarla. De esta manera, nos enfrentamos nuevamente a un texto en el que la crítica a los problemas sociales resulta de la exposición de diversas opiniones acerca de ellos, y no de la voz rectora y dogmática de un narrador. Todo ello a pesar de que en *Agosto* existe un narrador omnisciente, pues su posible carácter teorizante se disuelve en las diversas voces de los personajes. Lo único que permite simpatizar con el discurso del protagonista, más que su condición de héroe, es su historia personal, mostrada como discurso autónomo, al margen de lo que los demás dicen y hacen, y de las circunstancias de la Historia. Tal marginalidad sitúa al comisario Mattos dentro de la legión de misántopos que presenta Fonseca a lo largo de sus obras. Por ello es que, igual que le ocurre a Mandrake, Vilela o cualquier otro personaje que realice el papel de detective, Mattos termina por no arreglar nada; no es un héroe construido para redimir el mundo, sino para delegar en él un punto de vista que se pone en contraste con los de todos los demás personajes. De este enfrentamiento resulta la efectiva actitud crítica de las obras de Fonseca, pues en ella todas las voces y conductas son presentadas como otras tantas manifestaciones de discursos que carecen de armonía y pretenden fines distintos a fuerza de ser exclusivos.

Todo esto contribuye al enriquecimiento de las novelas, pues les proporciona un tono polifónico (de acuerdo a la presentación de voces múltiples que Bajtín [21] reconoció como rasgo característico de las obras de Dostoievski), de donde se desprende la posibilidad de conocer lo que todos los personajes opinan, así como las causas por las que son emitidas estas opiniones. A partir de lo anterior me parece importante considerar otro rasgo sobresaliente de la narrativa fonsequiana: el carácter polifónico de las novelas abre paso a la posibilidad de plantear una visión ética de la realidad que se distingue por su objetividad y exige la confrontación de la conciencia ética del lector, debido a que la carga ideológica de los particulares discursos de los personajes no está amparada por conceptos absolutos de lo bueno y lo malo; como he comentado, el bien y el mal son dos conceptos que en las obras de Fonseca se presentan siempre como relativos. En estas obras, lo que da relevancia a las diversas actitudes éticas es el tratamiento estético de los personajes, tratamiento que siempre se manifiesta como un acto de lenguaje, más que como ejecución de actos esquemáticos y maniqueos. Por esto es que en las obras de Fonseca resulta digno de atención lo que dicen los héroes, así como lo que expresa cualquier otro personaje, ya se trate de un delincuente, un policía, un escritor o un asesino a sueldo. De esta manera, el lector tiene la posibilidad de convertirse en sujeto de crítica y

---

21 Mijaíl M. Bajtín, *La poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Al inicio del ensayo, Bajtín dice: "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski.", p. 16

no es objeto de dogma, pues se le exige una respuesta ética profunda ante situaciones siempre ambiguas, que no son resueltas del todo por el escritor.

En *Agosto* el autor nos pone de nuevo ante un final contundente, no disminuido por la resolución de la intriga, sino lleno de intensidad porque da lugar a una interpretación problemática de los fenómenos sociales presentados a lo largo de la obra. Pero la propuesta narrativa que deviene ambigüedad interpretativa se manifiesta de una manera distinta a otras obras de Fonseca. En esta novela el protagonista sí logra resolver el caso, no solamente descubre al asesino, sino que además logra poner en evidencia todas las causas que provocaron el homicidio (la infidelidad, deseo de poder, homosexualidad, corrupción); pero la diferencia más significativa radica en el hecho de que al final el héroe es asesinado por el mismo matón a quien buscaba. A lo largo de la historia Mattos había actuado con extremo cuidado, evitando inclusive un intento de asesinato ordenado por un dirigente del hampa; lo único que lo hace dudar de todo es la noticia del suicidio del presidente Vargas, cuando estaba a punto de aprehender al asesino. De esta manera, la novela termina dejando libres e impunes a los culpables, a pesar del gesto romántico del Comisario Padua, quien toma venganza de la muerte de Mattos en una persona equivocada, uno de los dirigentes del hampa a quien, a fuerza de torturarlo rompiéndole los dientes a golpes, lo obliga a reconocerse como culpable de un asesinato que no había realizado. Con este final pareciera que el caos se ha generalizado, nos encontramos ante una anécdota que se ha quedado

sin protagonista, lo mismo que ante un país que se ha quedado sin presidente. Pero la ambigüedad se acrecienta con el último apartado de la novela, en el que se pierde casi por completo el tono narrativo de la anécdota, para dar paso a un informe despersonalizado y desolador, muy a pesar (o mejor, a causa) de la situación de paz que éste sugiere:

La ciudad tuvo un día tranquilo. El movimiento del comercio fue considerado muy bueno por el Sindicato de los Comerciantes del Distrito Federal [...] Los cines tuvieron una gran afuencia de espectadores, por encima del común para un viernes.

Los mil seiscientos turistas que desembarcaron del barco *Santa María* visitaron los principales puntos turísticos de la ciudad y todos dijeron, entusiasmados, que Río merecía el título de Ciudad Maravillosa. [...]

Fue un día ameno, de sol. Por la noche la temperatura cayó un poco. La máxima fue de 30.6 y la mínima de 17.2. Vientos de sur a este, moderados. [p.349]

La tranquilidad y la armonía se han reinstalado en el país, la vida vuelve a sus cauces normales, los criminales han quedado impunes y la corrupción permanece; un presidente viejo y carente de fuerzas para controlar nada se ha suicidado, y un policía enloquecido por sus anhelos de justicia ha sido asesinado. La temperatura es agradable. ¿Cómo terminar este capítulo? Acaso recordando las últimas palabras del protagonista de "Pierrot de la caverna": "*Nada ha cambiado, nada va a cambiar. Mal Rayo me parta.*"

## IV

# La literatura como crítica de la literatura en la obra de Rubem Fonseca

LA LITERATURA COMO CRITICA DE LA LITERATURA  
EN LA OBRA DE RUBEM FONSECA

Si la realidad pudiera entrar en contacto directo con nuestra conciencia, si pudiéramos comunicarnos inmediatamente con las cosas y con nosotros mismos, probablemente el arte sería inútil; o mejor, todos seríamos artistas.

Rubem Fonseca  
*El caso Morel*

El mundo de ficción que propone toda obra literaria está sustentado siempre en el lenguaje; es la materia y el origen de las estructuras formales; el diseño primordial de la ideología y también el receptor de la tradición. Por ello es que lo específico del discurso literario se rige siempre por las convenciones poéticas que cada época erige como modelo. Pero la ficción mantiene también estrechas relaciones con la realidad objetiva, con la ideología de la realidad que predomine en cada cultura; sólo a partir de ese modelo ideológico de "lo real", la ficción literaria puede situarse en los terrenos del "realismo" o la "fantasía". Toda manifestación perdurable de la cultura genera sus propios códigos, mecanismos particulares de creación, medios expresivos propios, maneras de difusión y recepción especiales. Esto lo podemos reconocer en las ciencias, las religiones, la política, las artes, etcétera. En el caso particular de la literatura también se fue diseñando, desde sus orígenes, un universo particular, regido por reglas propias, creado y

difundido entre grupos particulares de hombres que tenían la capacidad de crearla o disfrutarla; pero creación o disfrute ha implicado siempre un acto de interpretación, en primer lugar del lenguaje (del específico lenguaje literario) y después de todas las condiciones significativas que este lenguaje ha generado. La relación entre creadores, receptores (lectores desde que la literatura se hizo inseparable de la escritura) y las reglas que implican los códigos particulares de lo literario, se ha vuelto compleja con el paso del tiempo; se trata además de una relación recíproca, pues los tres aspectos mencionados son igualmente importantes. Umberto Eco supone que esta dependencia mutua se originó con la invención de la imprenta:

Gutenberg inventa los caracteres móviles y nace el libro. Un objeto de serie que debe uniformar al propio lenguaje a las posibilidades expresivas de un público alfabetizado que (merced precisamente al libro, y cada día en mayor medida) es más vasto que el del manuscrito. Y no sólo esto; el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo. [1]

El juego de condicionamientos recíprocos se volvió desde entonces cada vez más complejo, aunque siempre el centro de las complicaciones lo ha ocupado el lenguaje, sin importar la carga significativa que se le haya atribuido en las distintas épocas. Además, es claro que con el transcurso de los siglos el lenguaje literario ha evolucionado al grado de acabar creando una forma de comunicación paralela y, en muchos sentidos, distinta a la que puede generar el lenguaje de uso práctico y cotidiano. Las causas más evidentes de esta evolución son, desde mi punto de vista,

---

1 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 17

dos. Por una parte, la importancia que se le ha dado a las formas específicas de expresión de este lenguaje, es decir, a los rasgos estructurales, que cada vez cobran más importancia y en ocasiones definen la trascendencia de una obra literaria; respecto a este problema Roland Barthes comenta:

Se sabe que a fines del siglo XVIII, esa transparencia [se refiere a la del lenguaje clásico, del que dice que "no podía sentirse como un lenguaje, era lenguaje" es decir, un lenguaje semejante al de la comunicación cotidiana y al servicio de las historias que se contaban.] empezó a enturbiarse; la forma literaria desarrolla un segundo poder, independiente de su economía y de su eufemía; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la literatura como un modo de comunicación socialmente privilegiado sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza. [2]

El otro aspecto importante para la evolución del lenguaje literario lo constituye la actitud crítica de los escritores con respecto a la literatura misma. La adopción de esta postura crítica significa un paso hacia un terreno mucho más complejo aun que el que creó el lenguaje literario, me refiero al surgimiento de un lenguaje, ya no sólo de la literatura, sino para la literatura, para lo específicamente literario. El surgimiento de la crítica literaria es simultáneo a la creación de este discurso para lo específicamente literario, y evolucionó también de manera paralela a la literatura, hasta el grado de que la creación se hizo inseparable de la reflexión teórica. Sabemos que desde la antigüedad clásica se crearon *Poéticas*, discursos acerca de lo que se pensaba como deseable, normas para la creación de temas y estructuras literarias; sólo que los ejemplos se volvieron

2 Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 13

clásicos a fuerza de ser, además de notables, aislados. Pero a partir del romanticismo, la actitud crítica se convirtió en una condición necesaria de la creación literaria. En el ensayo "Analogía e ironía", Octavio Paz anota:

Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía.  
[3]

En efecto, tal actitud se ha convertido en una constante de la creación literaria moderna. Cada vez con más frecuencia los escritores nos muestran que no se puede ser ingenuo con respecto a la tradición literaria, que una condición del trabajo de creación reside en conocer y valorar críticamente lo que se ha escrito antes, pues sólo así se puede tener alguna certeza de que lo que se escribe tiene calidad (sin que esto quiera decir que la calidad de una obra dependa exclusivamente de este aspecto), independientemente de cuál sea la actitud que se guarde con respecto a la tradición. La ignorancia de lo precedente por lo general va acompañada de una ausencia absoluta de actitud crítica.

Al inicio del capítulo sobre la violencia comenté que cada vez es más frecuente que los novelistas reflexionen sobre la literatura y sus posibilidades significativas; es grande el número de autores que lo mismo que publican obras de ficción, escriben

---

3 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 92

textos teóricos sobre diversos aspectos literarios; pero también existen los que utilizan la ficción como espacio para exponer diversos puntos de vista sobre estos aspectos. En este sentido, las obras de Rubem Fonseca tiene una importancia sobresaliente, pues en muchas de ellas aparecen personajes que reflexionan sobre la literatura, haciendo alusión a diversos problemas que tienen que ver con lo específicamente literario; por ejemplo, la relación entre literatura y las demás artes, ética y literatura, política y literatura, problemas de la creación, homenajes a escritores, parodia de recursos tradicionales, etcétera. Todo ello conforma un cuerpo teórico coherente, una Poética fONSEQUIANA pues, como comentare en estas páginas, la mayor parte de las ideas expuestas corresponden a una actitud semejante, siempre crítica que, de igual manera cuando parodia que cuando elogia, responden a las mismas propuestas que se pueden deducir de la obra en general. Así, si la actitud de Fonseca se caracteriza por la transgresión, la subversión, la parodia y la crítica; estas intenciones las podemos notar también expresadas por los personajes que, al hablar de la literatura, hacen de ella un tema tan importante como los otros que privilegia el autor.

La exposición de ideas sobre literatura en las obras de Fonseca se resuelve generalmente mediante un mismo recurso: la creación de personajes que son, al mismo tiempo; protagonistas, narradores y escritores. La repetición del recurso le otorga una pertinencia especial al discurso teórico sobre la literatura, al mismo tiempo que genera una gran ambigüedad, pues al leer alguna de las obras en cuestión, no es fácil concluir en qué medida lo que se dice nos remite a la ideología del autor o sólo forma

parte de las ideas del personaje literario. Este problema es más fácil que surja cuando se lee alguna de las obras de manera aislada; sin embargo, la lectura de todas ellas nos permite concluir que, a causa de la insistencia en mostrar la misma actitud (antisolemne, iconoclasta, profundamente reflexiva), es posible reconocer que tales ideas pueden atribuirse al escritor.

No olvido que, para la crítica moderna en general, las opiniones de los autores suelen provocar desconfianza, pero esto es aplicable solamente a los casos de aquellos escritores que, luego de la publicación de sus obras, se dedican a hacer comentarios acerca de lo que han querido decir, y en ocasiones estas explicaciones responden a las exigencias de los propios lectores, quienes llegan a suponer que nadie mejor que el autor para aclararles determinadas incógnitas. Uno de los casos más famosos de los últimos años es el de Umberto Eco, quien, luego de la publicación de *El nombre de la rosa* tuvo que escribir unas *Apostillas*; aunque no lo hizo con la intención de explicar, sino de poner en claro por qué no podía dar explicaciones. Por ejemplo, hacia el principio de las *Apostillas* dice: "El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto" [4]. Y páginas adelante agrega:

• Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre

---

4 Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 14

otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo. [5]

Esta actitud me parece la más sensata que puede adoptar un escritor con respecto a su obra, el silencio. No obstante, también es importante poner atención al diálogo necesario, previo a la publicación, entre la creación y la tradición. En el caso de Rubem Fonseca, la teoría crítica que expone en sus textos nunca tiene que ver con la obra propia, sino que forma parte de ese diálogo con los textos que le preceden. La necesidad de convertir las consideraciones implícitas sobre la literatura en elementos explícitos de las novelas y cuentos, es otro de los aspectos que en la obra fonssequiana adquieren un lugar importante.

Esta crítica literaria que se lleva a cabo por medio de la literatura está desarrollada principalmente en tres cuentos ("Corazones solitarios", "Intestino grueso" --los dos publicados en el libro *Feliz año nuevo*-- y "Pierrot de la caverna" --*El Cobrador*) y en las novelas *El caso Morel*, *Bufo & Spallanzani* y *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*. Todos ellos están narrados en primera persona, por un personaje que es escritor (salvo la última novela citada, en la que el protagonista-narrador es un cineasta); sin embargo en todos se lleva a cabo un acercamiento distinto a la literatura, que va de la parodia a la crítica, y de la crítica al elogio. Empezaré con el texto en el que la parodia es más evidente: "Corazones solitarios".

La anécdota se desarrolla en una atmósfera de humorismo

---

5 *Ibid.*, p. 53

sostenido, pero no es un humor elemental logrado a partir de la exposición de bromas, chistes o situaciones absurdas; todo lo que en el cuento remite al humor tiene que ver con una situación bien diseñada en la que cada circunstancia se vuelve humorística o grotesca, según se inserte en las acciones precedentes. El protagonista es un "reporter policial" que se ha quedado sin trabajo, por lo cual va a dar a la redacción de una revista para mujeres. Es aceptado gracias a la intervención de un primo suyo que lo recomienda. Le informan que todo lo que tiene que hacer es contestar las cartas de las lectoras; pregunta por las cartas y le dicen que no existen, tiene que escribirlas también; además debe firmar con un seudónimo femenino, pues todos los que ahí trabajan así lo hacen. Conforme transcurre la historia, se habla de los mecanismos particulares de creación de este tipo de literatura: prisa, adopción de esquemas preestablecidos, falta de recursos, necesidad de adoptar un tono que se supone es el que los lectores buscan, etc. El protagonista empieza a escribir sus cartas y respuestas, pero inmediatamente es llamado a cuentas por el gerente:

No me vengas con dialécticas. No quiero que las trates como putas. Olvida al lord inglés, pon alegría, esperanza, tranquilidad y confianza en las cartas, eso es lo que quiero.

Al día siguiente le piden que escriba también el guión para una fotonovela, el que habrá de firmar con un seudónimo distinto. Cuando el fotógrafo lo va a ver, le dice: "Mi nombre es Mónica Tutsi, dijo él, pero puedes llamarme Agnaldo". En este momento todo empieza a invertirse: la identidad de los

personajes, la finalidad de la literatura, la manera de crearla, lo que pueden esperar de ella quienes escriben. Por ejemplo, dice:

Mi mesa quedaba cerca de la de Sandra Marina, que firmaba el horóscopo. Sandra era conocida también como Marlene Katia, al hacer entrevistas. Era un muchacho pálido, de largos y ralos bigotes, conocido también como Juan Albergaria Duval. Salió hace poco tiempo de la escuela de comunicaciones y vivía lamentándose, ¿por qué no estudié odontología? ¿Por qué?

Cuando pide dos días para entregar el guión de la fotonovela, le responden que el anterior escritor la entregaba en quince minutos; entonces supone que con los conocimientos que tiene de literatura podrá armar fácilmente una trama, bastará con mezclar algo de los trágicos griegos, con otro poco de Ibsen, Shakespeare, Chéjov, etcétera. Sin embargo fracasa, pues su historia es imposible de realizar, en términos prácticos, por el fotógrafo; acaba descubriendo, como el de los horóscopos, que la literatura y el trabajo que él desempeña son cosas muy distintas, en principio porque su libertad como creador está limitada por los recursos y la ideología de la revista. Una vez que ha leído el libreto, el fotógrafo le dice:

Tengo que hacer todo en dos horas. ¿Dónde voy a encontrar la rica mansión? ¿Los automóviles? ¿El convento pintoresco? ¿El bosque florido? [...] ¿Dónde voy a encontrar, continuó Mónica Tutsi, los dos jóvenes rubios, esbeltos, de ojos azules? Nuestros artistas son todos medio tirando a mulatos. ¿Dónde voy a encontrar el carromato? Haz otra, muchacho. Vuelvo de aquí a quince minutos. ¿Y qué es sofocliano?

De esta manera, el protagonista empieza a descubrir el abismo que se abre entre las convenciones literarias y lo que se

hace en la revista. Poco a poco podemos observar cómo es que acaba adoptando el mismo tono que los escritores de subliteratura, es decir, aprende que no vale la pena esforzarse por retomar los códigos de la literatura de calidad, sino repetir los dictados de la literatura de consumo masivo, aunque tenga que anular toda profundidad de la trama, todo alarde técnico. Da con el tono adecuado únicamente cuando descubre que lo que de él se espera es que haga de todo texto un melodrama lacrimoso, que repita lugares comunes. De esta forma, sus cartas cada vez se acercan más a lo esperado por los lectores de ese tipo de publicación ("lectoras de la clase C", repite a cada momento el gerente); por ejemplo, una de las cartas la escribe como si hubiera sido enviada por una ciega:

Querido Nathanael. No puedo leer lo que tú escribes. Mi abuelita adorada me lo lee. Pero no pienses que soy analfabeta. Lo que soy es cieguita. [...] Soy ciega pero soy feliz, estoy en paz, con Dios y con mis semejantes. Felicidades para todos. Viva el Brasil y su pueblo. Cieguita Feliz. Carretera del Unicornio, Nova Iguazu. P.S. Olvidé decir que también soy paralítica.

Cuando el protagonista entrega esta carta al gerente, éste lo felicita, pues ha dado por fin con el tono adecuado: "Tienes futuro en la literatura. Esta es una gran escuela. Aprende, aprende, sé aplicado, no te desanimes, suda la camisa". Otro aspecto que confirma la parodia es el hecho de que el protagonista no se convierte en crítico de la situación, sino que se adapta a ella; a las palabras de felicitación del gerente sólo agrega: "Me senté a la máquina". Gracias a ello es que Fonseca puede formular su crítica, pues no hay en el cuento un solo

juicio de valor explícito, y aun así se pone en evidencia la pobreza de semejante literatura. Lo alarmante del caso es que no necesita crear una situación inverosímil para que el humor funcione, bastaría con que revisáramos las publicaciones que se venden en los puestos de periódicos, o que tuviéramos la paciencia de sentarnos a ver programas de televisión como "Siempre en domingo", para comprobar que a cada momento se presentan historias como la de la ciega resignada, que da lecciones de civismo eficaces porque, antes que otra cosa, conmueve a un público que ha sido educado para responder emotivamente a semejantes melodramas, condicionado por un lenguaje en el que los diminutivos, las abuelitas, la miseria resignada, etcétera, se vuelven difusores de ideología. Lo extraordinario del cuento es que Rubem Fonseca logra poner en evidencia estos mecanismos de manejo del lenguaje, reproduciendo ese mismo lenguaje, y no haciendo un texto teórico, de aquéllos que en cuanto se convierten en manuales de estudio en las carreras de comunicación pierden toda su capacidad subversiva. En "Corazones solitarios" dicha subversión no sólo no se pierde, sino que se ve reforzada por el humor y la maestría con que está armado el relato.

El cuento "Intestino grueso" es mucho más explícito que el anterior en la exposición de un discurso teórico sobre la literatura. Esto lo permite la estructura misma del relato, pues no hay en él una anécdota convencional, no se cuenta una historia, salvo la muy elemental de un periodista que tiene que contactar una entrevista con un escritor, la realiza y vuelve al

diario a transcribirla. La parte central del cuento la constituye precisamente la entrevista, en la que se le preguntan al escritor sus opiniones respecto de dos temas: la pornografía y su trabajo literario. Ambos aspectos aparecen completamente entrelazados a lo largo del texto, pues para el protagonista la literatura es un espacio privilegiado de crítica, la que un escritor puede ejercer de manera efectiva si tiene absoluta conciencia de las posibilidades significativas del lenguaje, así como del uso que de él se hace cuando se le echan encima interpretaciones que tienden a amoldarlo a una ideología determinada, conducida a reforzar el poder. Como comenté en el apartado sobre la sexualidad, a lo largo de la entrevista se pone en claro que la opción por la pornografía como tema literario rebasa la sola necesidad de escandalizar o contar con un público seguro, ávido de leer estos "afrodisiacos retóricos", según los llama el escritor. En su caso, la creación de tramas que pueden ser interpretadas como pornográficas obedece a la intención de poner el dedo en la llaga de los prejuicios, así como tratar de hacer evidente que el significado negativo de que la sociedad a dotado a la pornografía, no pasa de ser una interpretación más, pues así como el erotismo es un fenómeno cultural --no biológico--, la pornografía y la censura también lo son, y como tales, están amparados por un discurso ideológico histórico, no absoluto. De esta manera, el escritor se muestra como un crítico defensor de la pornografía, lo que le da una posición de subversivo. Al parecer él lo sabe, pues aun antes de que se inicie la entrevista ya podemos contar con datos acerca de su

carácter insolente, el de quien no necesita aparecer ante la opinión pública como artista noble, desinteresado, preocupado por sus lectores; todo lo contrario. El cuento se inicia de la siguiente manera:

Telefoné al Autor, concertando una entrevista. Dijo que sí, siempre que fuera pagado --"por palabra"--. Respondí que no estaba en condiciones de decidir, tendría primero que hablar con el Editor de la revista.

"Puedo darte hasta siete palabras gratis, ¿quieres?", dijo el Autor.

"Sí, quiero."

"Adopte un árbol y mate un niño", dijo el Autor, colgando.

Ya desde aquí se puede notar la actitud que guardará el escritor con respecto al entrevistador. Este quiere hacerle preguntas convencionales del tipo: "¿Cuándo empezaste a escribir?", "¿Cuántos libros tienes, ya los leíste?", "¿A qué velocidad lees?", "¿Por qué te hiciste escritor?". Al parecer el escritor no está dispuesto a responder a tales preguntas con seriedad y empieza a llevar la entrevista hacia los temas que a él le interesan: el lenguaje, la pornografía, las malas palabras, la violencia. Por último, una vez que ha logrado que las preguntas del entrevistador vayan siguiendo su exposición, empieza a hablar de literatura, siempre en el mismo tono, sin complacer al entrevistador ni, por extensión, a los lectores, pues encuentra que las opiniones de éstos suelen estar alejadas de cualquier actitud crítica, todo lo interpretan y juzgan de la manera más simple; aunque por otra parte están los críticos, los especialistas en literatura, quienes le merecen la misma opinión que los lectores. Por ejemplo, el entrevistador le pregunta por qué uno de sus libros --que en ese momento tiene

entre las manos-- ha sido considerado como pornográfico; el escritor explica cuáles son los recursos simples de la literatura pornográfica ("sencillez estructural, con enredo circunscrito a transacciones eróticas de los personajes. Las tramas tienden a ser básicamente idénticas en todos ellos...") y agrega, refiriéndose a su libro:

"La propia complejidad del libro mencionado por ti, *El enano* etc. excluye el libro de esa categoría. Tú sabes que no existe enano ninguno en el libro. Incluso así, algunos críticos dicen que simboliza a Dios, otros que representa el ideal de Belleza eterna, otros aun que es el Grito de la revolución contra la iniquidad del tercer mundo."

De esta manera, Fonseca va construyendo, más que un personaje, un discurso crítico sobre la literatura, en un texto que bien puede ser interpretado como una entrevista deseable, en la que pudiera exponer sus opiniones respecto a los temas que se tratan a lo largo del relato. No estaría dispuesto a defender la idea de que todo lo que aquí se dice sea por completo atribuible al autor y no sólo a su personaje; pero no deja de llamar la atención el hecho de que todos los temas sobre los que expresa una opinión el protagonista son los mismos que podemos encontrar desarrollados, explícita o implícitamente en las obras de Fonseca; también es semejante el tono que se adopta al hablar de ellos, siempre crítico, teñido de un humor corrosivo, con una aparente necesidad de intranquilizar y agredir a los lectores. Por último, la importancia que aquí le da el protagonista al trabajo estructural de sus obras, como elemento de distinción entre una literatura de calidad y la subliteratura, es la misma

importancia que podemos reconocer en las obras de Rubem Fonseca; también en ellas la trama nos remite generalmente a la violencia, el sexo, la misantropía, las anécdotas policiales; pero estos temas (durante muchos años exclusivos de la literatura de supermercados, para usar el término de Vargas Llosa), se resuelven mediante propuestas narrativas complejas; no hay uno solo de sus textos (cuento o novela), que yo recuerde, en el que la estructura no agregue algún rasgo significativo importante o, inclusive, llegue a determinar el desarrollo de las historias.

Luego del comentario sobre las lecturas que los críticos han hecho de sus libros, el entrevistador le pregunta si escribe "para un lector imaginario", a lo que el escritor responde:

"Entre mis lectores existen también los que son tan idiotas como las legumbres humanas, que pasan todas las horas de ocio mirando la televisión. Me gustaría decir que la literatura es inútil, pero no lo es, en un mundo en el que pululan cada vez más técnicos. Para cada Central Nuclear es preciso una porción de poetas y artistas, de lo contrario estaríamos jodidos antes incluso de explotar la bomba."

Con este comentario, el protagonista expone por fin, sin estar parodiando ya nada, la importancia que para él tienen la literatura y las artes en general: frente al desarrollo de la tecnología y la consecuente dependencia del hombre a ella, las artes se convierten en un resguardo insustituible para el espíritu humano, inclusive, a pesar de que cada vez con más claridad parecen un resguardo inútil, pues los potenciales lectores cada vez encuentran la posibilidad de entregarse a la lectura gozosa como una actividad prescindible. Esto me recuerda la consideración que Italo Calvino anotó como introducción a las

conferencias que dictaría en la Universidad de Harvard:

La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial. No voy a aventurarme en previsiones de ese tipo. Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos puede dar. [6]

Las conclusiones a las que llega el personaje de Fonseca son semejantes a lo que expone Calvino, pues en ambos juicios se manifiesta la idea de que la literatura se encuentra amenazada, cercada por la indiferencia que hacia las creaciones del espíritu artístico ha generado el desarrollo de la tecnología, la cual lleva de la mano un discurso difundido entre los individuos, según el cual la razón es digna de reverencia y sus fines tienen que ver exclusivamente con el desarrollo científico, con lo cual se pretende excluir del trabajo artístico toda actitud crítica del pensamiento, pues se cree que su origen único se encuentra en el devaluado mundo de las ilusiones inútiles. La única diferencia entre lo que dicen Calvino y el personaje de Fonseca reside en el tono, pues el protagonista de "Intestino grueso" se muestra como un ser que ha perdido todo el optimismo y realiza su trabajo porque no puede dejar de hacerlo, no porque aspire a sensibilizar a sus lectores. Como última pregunta, el entrevistador le dice, "¿Te gusta escribir?", y el escritor responde:

No. A ningún escritor le gusta realmente escribir. Me gusta amar y beber vino; a mi edad no debería perder el tiempo con otras cosas, pero no consigo parar de escribir. Es una enfermedad.

De esta manera termina la entrevista, luego de la cual queda en claro que al protagonista le resulta más interesante mantener un diálogo con su obra y sus propias preocupaciones que con los lectores, ya que, como él mismo sugiere, nunca se puede saber a manos de quién va a ir a parar un libro, ni qué es lo que ese posible lector acabará interpretando de la obra. Por ello mismo es que no está dispuesto a utilizar la obra para dar lecciones acerca de nada. Ya es suficiente con el hecho de que siga escribiendo. Por último, el periodista se comunica con él por teléfono:

"Dijiste dos mil seiscientos veintisiete palabras y vamos a mandarte el cheque correspondiente."

El Autor ni lo agradeció. Una vez más colgó el teléfono en mis narices.

"Estos escritores piensan que lo saben todo", dije irritado.

"Por eso son peligrosos", dijo el Editor.

Con esto termina confirmando que el diálogo con los otros puede suspenderse, no necesita siquiera responder al periodista, pues, al parecer, para el protagonista es importante todo lo que tenga que ver con el conocimiento, el lenguaje que lo expresa y los múltiples significados que éste puede generar, pero la importancia cobra una dimensión aun mayor sólo cuando tiene que ver con lo que él escribe.

El cuento "Pierrot de la caverna" también tiene como protagonista a un escritor, sólo que éste se caracteriza por un espíritu misántropo que lo hace ver, a los ojos de los demás, como un desadaptado, pues ha optado por marginarse de todo y de

todos. Lo primero que llama la atención en este relato, antes que la anécdota misma, es el recurso formal mediante el cual ésta se expresa. Si en "Intestino grueso" la propuesta de que se trata de una entrevista le da pertinencia a todo lo que ahí se dice, en "Pierrot de la caverna" Fonseca crea una situación aún más interesante, pues el protagonista sabe que está contando su historia, pero no bajo las convenciones tradicionales de un narrador, sino que se la cuenta a una grabadora:

Llevo colgando del cuello el micrófono de una grabadora. Sólo quiero hablar, y lo que diga jamás pasará al papel. De esta forma no tengo necesidad de pulir el estilo con esos refinamientos que los críticos siempre elogian y que es sólo el paciente trabajo de un orfebre. Al no saber cómo se sitúan las palabras en el papel, pierdo la noción de su velocidad y cohesión, de su compatibilidad. Pero eso no se interferirá con la historia.

El recurso de contar la historia a una grabadora le proporciona al relato una dimensión significativa compleja, de lo que se deriva la riqueza del cuento, no sólo como anécdota, sino como texto, como tejido de símbolos. El primer indicio de la relación recíproca que aquí existe entre forma y contenido, tiene que ver con el hecho de que la soledad del personaje se ve reforzada por la imagen de quien prefiere confiar sus conflictos y reflexiones a una grabadora y no a otra persona. Sólo así, en el monólogo, puede aspirar a poner en claro algunos aspectos de lo que le ha ocurrido en los últimos días. Pero también es importante considerar que el protagonista no sólo quiere contar lo que le ha ocurrido en los últimos días, sino que además tiene plena conciencia de cómo lo hace, lo cual sugiere una paradoja interesante, pues sabemos que al estar hablando ante la

grabadora, nada lo obliga a decir que está hablando ante ella; sin embargo, el que esto sea mencionado le da al relato una dimensión metatextual, según la cual no podemos pasar por alto la aclaración de que el protagonista escritor está solo y no desea escribir, sólo hablar. Más adelante, en dos ocasiones vuelve ha recordar a los lectores esta circunstancia, por ejemplo:

Me dan ganas de volver la cinta atrás y oír de nuevo esta grabación, pero sé que, si lo hago, luego no continuaría grabando los acontecimientos. De todas formas, cuando termine, voy a tirar la cinta a la basura.

El cuento existe a pesar de que se niega su existencia como escritura, cosa que provoca también una actitud especial por parte de los lectores, quienes ya no podemos olvidar que estamos leyendo un relato complejo, en el que la ficción incluye tanto la anécdota como la estructura. De esta manera, es imposible pasar por alto lo que sobre su propio discurso dice el escritor, y podemos concluir, además, que tales opiniones sirven sólo para justificar aspectos de la estructura (la libre asociación de ideas, por ejemplo, que al principio le da un tono caótico a lo que se cuenta, pues el narrador habla en desorden de todo lo que le viene a la mente, caos que indudablemente responde a un plan por completo controlado por el autor) y no para sostener un discurso incoherente y con deficiencias estilísticas. Si el personaje empieza por decir que gracias a que está hablando no tiene que cuidar el estilo, el texto nos demuestra lo contrario, una historia coherente, sólida, amparada en un estilo cuidadísimo

que da la idea de que no hay un sólo aspecto, de la estructura o la anécdota, que resulte prescindible. De esta manera, es imposible pasar por alto aspectos como el que todo el cuento sea un solo párrafo, cuya intensidad se sostiene a lo largo de la narración; o bien, que la cantidad de temas sobre los que habla (las mujeres, los libros que piensa escribir, la soledad, la pedofilia, la literatura misma) poco a poco convergen en uno solo: la relación amorosa que mantiene con una niña de doce años.

Los aspectos que aluden a la pedofilia y a su relación con las demás mujeres, ya los comenté en el primer capítulo. Ahora hablaré sólo de sus opiniones respecto de la literatura. En este sentido, "Pierrot de la caverna" presenta un tono distinto al del cuento comentado anteriormente, pues mientras que en "Intestino grueso" leemos un discurso teórico, independientemente de una anécdota, en el caso de "Pierrot..." las reflexiones sobre literatura están puestas al servicio de la caracterización total del personaje, sin que esto quiera decir que por ello carezcan de importancia, ya que, como comentaré a continuación, responden a la misma actitud que muestra Fonseca en otros textos en que se refiere a estos problemas.

El primer aspecto en el que hace énfasis el narrador tiene que ver con lo que está haciendo, confesando ante la grabadora circunstancias de su propia vida, lo que lo lleva a hacer una consideración sobre la creación literaria misma, así como sobre la opinión que le merecen aquellos autores que convierten sus textos en escenarios para hablar de manera disfrazada acerca de sí mismos:

Nunca sería capaz de escribir sobre acontecimientos reales de mi vida, no sólo porque ésta, como por otra parte la de casi todos los escritores, nada tiene de extraordinario o interesante, sino también porque me siento mal sólo de pensar que alguien pueda conocer mi intimidad. Claro que podría ocultar los hechos bajo una apariencia de ficción, pasando de primera a tercera persona, añadiendo un poco de drama o comedia inventada, etc. Eso es lo que muchos escritores hacen, y tal vez por eso resulta tan fastidiosa su literatura.

En primer lugar, es obvio que lo que el personaje dice sirve para reforzar su misantropía, pues pone en claro que no está dispuesto a compartir su intimidad con los demás. Por otra parte, la crítica que hace de las novelas veladamente biográficas, coincide con la actitud de Fonseca de desacralizar figuras del mundo de la cultura moderna. Y esto no porque los escritores le parezcan detestables (de hecho, como he comentado a lo largo de este capítulo, ellos forman un grupo de personajes comunes a casi toda su obra, pero también son importantes en ella los marginales que nunca tienen dientes, los ladrones, los políticos, los empresarios, halterofilistas, policías, etcétera), sino porque lo que éstos puedan contar acerca de sí, no es obligatoriamente más importante que lo que puedan decir otras personas cuando hablan de sí mismas. Todo esto coincide con la idea de que nadie posee la verdad absoluta respecto de algún fenómeno de conocimiento, por lo cual siempre resultará sospechoso aquél que, al formular una opinión suponga que ésta vale más porque la dice él, y no porque es una opinión más, válida porque todas deben ser atendidas con cuidado.

Como dije hace un momento, el protagonista cuenta a lo largo de su monólogo fragmentos de la anécdota de las novelas que piensa escribir; una sobre la pedofilia, otra sobre un predicador

que engaña a la gente por televisión y otra más sobre las peleas de gallos. Estas historias forman parte importante de las preocupaciones que ha tenido en los últimos meses; por ejemplo, en un momento en que hace un recuento de las circunstancias más recientes de su vida, dice:

Veamos mi vida en los últimos tres meses. Intento escribir una novela sobre las peleas de gallos, u otras dos de las que hablaré luego, e intento tirarme a todas las mujeres que pasan junto a mí. Evidentemente, eso no basta para componer una buena pieza de ficción. El papel especial en que escribo siempre, comprado en casa Mattos, está encima de la mesa, y dentro de mi cabeza está organizado el argumento.

Cuenta parte del argumento, describe brevemente a los protagonistas, alude a algunas circunstancias e inclusive trata de atribuirle un significado simbólico a la historia. Pero en ese momento se detiene, pues no encuentra de qué puede servir la posible profundidad de su relato, ya que no sólo no le importa si los lectores llegan a descubrir esos símbolos, sino que ni siquiera le importan los lectores:

Mi prestigio de escritor y mis pretensiones exigen que la novela sea una alegoría sobre la ambición, la soberbia, la impiedad. Ahora pregunto: ¿Para quién armo yo todo ese fingimiento de seriedad y hondura? ¿Para mis contemporáneos? Los desprecio a todos. No tengo ni un amigo, y sólo veo a los conocidos. La última vez que hablé personalmente con mis editores fue hace ya tres años. [\*] Me comunico con ellos por carta. Mis únicos contactos personales frecuentes son con las mujeres con quienes mantengo relaciones amorosas. Pero tampoco armo para ella mi red de mentiras, hipérboles y

---

\* La traducción de Basilio Losada es excelente, acaso la mejor que de Fonseca se ha hecho a nuestra lengua, pero en este caso cometió el desliz de atenuar la soledad del personaje. En el original en portugués dice: "no tengo ni un amigo y *nunca* veo a los conocidos, la *única* vez que hablé personalmente con mis..."

subterfugios. No es su admiración lo que deseo. Deseo, compulsivamente, a todas las que cruzan ante mí.

A partir de este momento toda la narración gira en torno a la relación con Sofia, la niña de doce años, relación que termina por convertirse en una pesadilla para el narrador, pues embaraza a Sofia y, a pesar de que ella es el único ser que realmente le parece digno de ser amado, no está dispuesto a ceder lo que para él es su tesoro más valioso, la soledad: "Nunca he tenido un hijo y no quiero ese tipo de esclavitud", dice el protagonista. La única solución que encuentra es llevar a la niña a que le realicen un aborto, para lo cual tiene que abandonar su caverna, exponerse a ser juzgado por los demás, juicio que inmediatamente se revela como intransigente, al condenar al personaje, haciéndolo ver como un idiota. Por último, recoge a Sofia en el hospital y la lleva de vuelta a su casa; ella se queda dormida en el coche y él hace una última síntesis de sus preocupaciones:

Las llamadas silenciosas, Boris, la pelea de gallos, María Augusta, el editor, el curandero de la televisión, Eunice, Regina. Abrí las ventanillas del coche y respiré profundamente. Es lo que estoy haciendo también ahora, varias veces.

Las últimas palabras de la cita son muy importantes, pues nos remiten nuevamente al plano estructural del relato: la narración ante la grabadora se cierra de manera coherente con una alusión de carácter temporal, lo que contribuye también a marcar el puente entre lo narrado y la estrategia formal. El tiempo es una dimensión que ha estado presente en los dos niveles, es decir, hay un tiempo ficticio, aquél en el que ocurrieron los

sucesos; por otra parte está el tiempo de la narración, que es el tiempo del acto de la palabra ante la grabadora. De tal manera que todo lo que ha ocurrido en el relato debemos entenderlo como acto verbal; no se nos han contado los sucesos, sino la narración de la historia de esos sucesos. Por ello es que la única solución coherente es terminar el texto en un presente, aquél en el que se encuentra el personaje que habla: "Es lo que estoy haciendo también ahora, varias veces". Además en ese momento los sucesos contados y el acto de contar se vuelven simultáneos, un sólo discurso indisoluble: el del texto como totalidad. Por esto es que el final del cuento es abrumador, no sólo porque se enfatiza la soledad del personaje, sino porque los dos discursos, cuyo origen ha sido uno solo (el protagonista-narrador), concluyen en el mismo punto, el presente de la soledad intemporal del personaje: "Suena el teléfono repetidamente. Nada ha cambiado, nada va a cambiar. Mal rayo me parta."

Se puede observar, después de lo que he dicho, que las ideas sobre literatura forman sólo uno más entre los muchos aspectos que el protagonista de "Pierrot de la caverna" considera, pero aun así, se alude con tal insistencia a ello que sería ilógico entenderlo sólo como un relleno en la obra. Ante muchos textos se me ocurre pensar que han sido contruidos con tanto rigor que me resulta casi imposible imaginar que algo en ellos pudo haber sido escrito de manera irreflexiva; esa misma sensación me producen muchos cuentos de Rubem Fonseca, de tal manera que no encuentro necesario que el tema de la literatura sea el único sobre el que gire la anécdota, para poder afirmar que en el relato se han mencionado ideas que vale la pena considerar para, a partir de

ellas, concluir una posible poética del autor. En el caso de "Pierrot de la caverna" me encuentro ante un texto impecable, cuya complejidad sólo está al servicio del enriquecimiento del texto mismo, por lo cual cualquier aspecto que en él se mencione (en este caso las ideas relacionadas con la literatura) encierra un significado que se debe considerar con atención, pues nos remite a las preocupaciones fundamentales de autor.

Ahora comentaré, de manera somera, lo que respecto de la literatura dicen los protagonistas de las novelas *El caso Morel*, *Bufo & Spallanzani* y *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*. En las tres obras se reflexiona de manera profunda sobre distintos aspectos de la creación literaria; las semejanzas son varias, pues en las tres los protagonistas son artistas, quienes por diversas razones reflexionan sobre la literatura (su creación, la opinión que les merece la crítica, la actitud de los lectores, etcétera); además en las tres la anécdota contiene elementos característicos de la intriga policial.

*El caso Morel* es la novela de Fonseca que presenta una mayor complejidad estructural y, lo mismo que en el cuento "Pierrot de la caverna", el diseño estructural del texto está íntegramente ligado al desarrollo de la anécdota. En términos generales la historia es la siguiente: El pintor y escultor Paulo Morais ha sido encarcelado por el supuesto asesinato de una mujer; en la cárcel decide escribir una novela, para lo cual solicita la ayuda de un escritor (Fernando Vilela, quien antiguamente había sido

policía y abogado). A medida que transcurre la historia podemos descubrir que la narración de Morais es una autobiografía en la que describe los acontecimientos que lo han llevado a la cárcel. Vilela no sólo le ayuda leyendo los capítulos que escribe, sino que además termina por interesarse en el caso, al grado de que hacia el final se encuentra actuando como investigador, pues las situaciones lo han involucrado por completo. Ahora bien, dentro de esta anécdota general se desarrollan distintos niveles narrativos que es necesario explicar para comprender el desenlace de la novela: En primer lugar llama la atención el hecho de que los lectores estamos leyendo dos novelas; por una parte la historia de Vilela, como lector de lo que Morais escribe, así como las acciones en que se ve inmiscuido a partir del conocimiento de "El caso Morel"; por otro lado, la novela que Morais escribe, la cual se transcribe íntegramente en el texto. Ambas historias se presentan alternadamente y su finalidad es la misma: una búsqueda, una identificación; pero no de un asesino, como ocurre generalmente en las novelas policiales, sino que tanto Morel como Vilela se buscan a sí mismos; Morel, el personaje encarcelado, lo hace mediante la novela que escribe: una autobiografía; Vilela, el escritor, mediante la lectura de los textos de Morel, personaje con quien cada vez se encuentra más parecido. Así, la identificación se convierte en una búsqueda de identidad por medio de la escritura, de la ficción.

La novela de Morel se inicia con un lugar común: "Cualquier semejanza con personas vivas o muertas es mera coincidencia"; sólo que a medida que transcurre la historia tal aclaración se vuelve cada vez más pertinente, pues Morel cuenta los sucesos que

lo han llevado a prisión, con lo que intenta poner en claro cómo ocurrió la muerte de Joana (muerte por la que está encerrado), una muchacha con quien mantuvo una relación sadomasoquista. Por su parte, Vilela advierte, también desde el principio que:

La narrativa de Paul Morel está frecuentemente interrumpida por citas. Algunas son de él mismo, otras de autores que probablemente leyó en la cárcel. [p. 11]

Una de esas citas se repite seis veces a lo largo de la novela, en las primeras cinco ocasiones intercalada en la narración de Morel; la última, la repite Vilela. La frase dice: "*Nada debemos temer. Excepto las palabras*". En esta frase reside una de las ideas centrales de la novela, pues, como dije hace un momento, toda la indagación policial que se realiza se ve motivada y determinada por la escritura. Para ambos personajes la literatura es una necesidad irremplazable, decir que existen en función de las palabras (las que escriben, las que leen, las que interpretan o las que cruzan entre ellos) es apenas describirlos con fidelidad, más que una manera retórica de definirlos. Para Morel las palabras son importantes, más que los acontecimientos mismos, pues éstos cobran sentido sólo porque puede organizarlos como narración literaria; la realidad es para él confusa, pues es susceptible de ser interpretada de diversas maneras, por ello cree que si la organiza en un texto literario podrá comprenderla con más claridad. Sin embargo, al principio solamente él sabe que lo que escribe es una autobiografía, hasta que Vilela lo descubre:

El personaje, Paul Morel, ¿es usted mismo? [...] ¿Por qué usa su nombre?  
¿Tiene importancia eso?

No.

Usted me decepciona. La única realidad, ¿no es la de la imaginación? Digamos que esto no es mi vida; lo único que quiero es su opinión sobre el escritor. [p. 19]

Cuando llega el momento en que tiene que describir la escena en que golpeó a Joana en una playa deja de escribir, sólo entonces descubre que la escritura implica una forma de conocimiento de la realidad muy distinta a cualquier otra y, en su caso, una manera de autoconocimiento que no le permite trampas:

No ha escrito mucho esta vez.

A medida que estoy más cerca, se torna más difícil.

¿Cerca?

De la pesadilla. Pensé que podía escribir sobre lo que me ha ocurrido, pero ahora, que estoy cerca...

El diálogo anterior se interrumpe con una de las citas a las que Vilela alude al principio: "*Un hombre tenía miedo de encontrar un asesino. Otro tenía miedo de encontrar una víctima. Uno era más sabio que el otro.*" La ambigüedad del comentario es otra de las claves para descifrar *El caso Morel*, pues ahí no se explica cuál de los dos tiene miedo, ni de qué. ¿Quién tiene miedo de encontrar un asesino?, ¿Vilela o Morel? ¿Quién de los dos teme encontrar una víctima? Luego de que Morel describe de dos formas distintas la escena de la golpiza en la playa, dejan de aparecer los capítulos de su novela, pero ya entonces Vilela se ha interesado en la historia y, sobre todo, se muestra apasionado por la imagen de la mujer muerta, cosa que termina por convertirse en una pasión necrófila. Es entonces que Vilela empieza a investigar "el caso Morel", más que por un afán de

hacer justicia, por la necesidad de conocer quién era Joana, pues las descripciones de Morel terminaron enamorándolo de esa imagen: consigue un diario de Joana, ve películas caseras que Morel le proporciona, busca a las mujeres que vivieron con ellos, observa con atención fotografías de Joana. Al mismo tiempo, empieza a reconocer que repite frases que Morel ya ha dicho, que piensa como Morel; inclusive el comisario Matos, al leer la novela de Morel, dice a Vilela:

Leí lo de Morais --continúa Matos--. Ese individuo te imita, pensé que leía tu último libro [...] La imaginación de los dos es la cosa más alucinada que vi en mil años en la policía. Morais ha escrito en su relato: "Sospecho que el universo no es más extraño de lo que supongo; es más extraño de lo que somos capaces de suponer."

Sí, eso es literatura. Una más de sus citas. [p. 128]

La identificación creciente que se plantea entre Morel y Vilela es otro aspecto que contribuye a dar complejidad a la estructura de *El caso Morel*; pero se convierte en la clave central para resolver el enigma de la novela, el cual tiene poco que ver con la anécdota policial. El desenlace de la historia es complejo y obliga a los lectores a reconsiderar todo lo que en la obra se ha mencionado, pues una vez aclarado el enigma policial nos enfrentamos con otro enigma que sólo los lectores podemos resolver: ¿Cuál es la identidad de los personajes? ¿Quién es quién? El papel de "detectives" se nos transfiere a los lectores que, sin darnos cuenta, hemos estado siguiendo pistas falsas, engañados por el interés de la historia contada. Sólo entonces descubrimos que tenemos que seguir la misma actitud de Vilela cuando leía los capítulos de la novela de Morel, es decir, nos

vemos obligados a leer entre líneas, pues a pesar de que el misterio del asesinato ha sido aclarado, la última escena de la novela nos muestra que nos encontramos ante "un rompecabezas de piezas marcadas" (como en algún momento define Vilela la novela de Morel) y, sobre todo, que no está correctamente armado. La novela termina así:

"La condena de Félix es un final perfecto para nuestra historia..."

Estamos en la misma celda y nos miramos en silencio.

"No sabías cómo empezar tu libro. ¿Sabrás cómo terminarlo?"

"No era un libro. Apenas una pequeña biografía mal escrita. *A story told by a fool...*"

"¿Y la biografía? ¿Sabrás como terminarla?"

"Tal vez, abrir una puerta." Vemos una reja de hierro y sabemos que ésa no es.

Estamos de pie.

Estamos muy cansados.

En verdad, somos una única persona y lo que siente uno, lo siente también el otro. Lógico.

Por lo tanto, nuestro fin también es el mismo.  
[pp. 190-191]

Desde mi punto de vista, estas líneas finales son sobresalientes precisamente porque con ellas no se concluye nada, al contrario, se inician las interrogantes que la novela propone. Sólo conociéndolas se puede reabrir el caso, es decir, el libro, pues una vez leídas el lector se ve en la necesidad de reiniciar la lectura desde una perspectiva distinta. En *El caso Morel* los elementos de la intriga policial son utilizados con maestría, no como un fin en sí mismos, sino como un medio para hacer una propuesta narrativa sobre el carácter intrínseco de la ficción novelesca. Al final de la novela podemos advertir que Vilela y Morel son un mismo personaje, siempre lo fueron; uno pensando al otro, dándole vida para reconocerse a sí mismo. Vilela, el

escritor, ha creado a Morel, otorgándole también la profesión de escritor y lo ha hecho que escriba una novela interesante, con la única intención de conocerse a sí mismo, en el presente (como escritor) y en el pasado (como abogado y policía). Todo ello sólo para descubrir que el autor y sus personajes permanecen atrapados en la celda de la ficción literaria, de la cual les es imposible salir, pero también sólo gracias a ella es que pueden existir. El texto literario asumido como principio y fin, como causa y finalidad. Por esto es que no es importante la resolución de la anécdota policial; por esto, también, observan la reja de hierro y reconocen que esa salida no está hecha para ellos. Habrán de vivir atrapados en la cárcel de la ficción novelesca.

En el cuento "Mandrake", el protagonista alude a una imagen que me parece está estrechamente ligada a la estructura de *El caso Morel*. Mandrake la utiliza para describir a un personaje:

Ella tenía el pelo tan negro, que parecía teñido, la cara muy pálida, distinta de las mocitas bronceadas que frecuentaban el Gordon's. Tal vez su palidez hiciera que el cabello pareciese más negro, y éste, a su vez, diera un tono más pálido al rostro, y a su vez (mientras me divertía con esta proposición, recordando al cuáquero de la lata de avena que tomaba cuando era niño --un cuáquero con una lata de avena en la mano donde había otro cuáquero con otra lata de avena en la mano, etc., ad infinitum. [*El Cobrador*, p. 112]

En esta imagen, el cuáquero deja de ser sujeto y se convierte en un símbolo que se repite a sí mismo, se trata de un código cerrado, aunque complejamente significativo, pues exige del observador una actitud interpretativa distinta a la que se puede tener ante una imagen de una sola dimensión (en términos semánticos). Algo semejante ocurre en *EL caso Morel*, pues la

estructura novelesca se expresa a partir de la presentación de diversos discursos narrativos que participan de la anécdota a niveles también diferentes. En *El caso Morel* no sólo se presentan la historia de Vilela y la novela autobiográfica de Morel, sino que además se utilizan diversos tipos de textos que conforman otros tantos contextos de discursividad narrativa. De ellos, ya aludí a las citas que interrumpen la narración de la historia contada por Morel; pero además se presentan fragmentos del diario de Joana (en los que vuelve a contar escenas ya descritas por Morel, aunque desde un punto de vista distinto), cartas que Morel envía a Vilela, los informes íntegros de los peritos (que aparecen al pie, a lo largo de las páginas 127 a 131 --de la edición en español), y se reproducen los diálogos de las películas filmadas por la familia de Morel. Me parece que el escritor (Vilela en un nivel, Fonseca en otro) ha estructurado su novela de tal manera que termina por invertir la relación tradicional entre forma y contenido; es decir, si generalmente la estructura aporta elementos significativos para la comprensión e interpretación de la obra, en *El caso Morel* ocurre lo contrario, pues se cuenta una anécdota interesante que debe ser apreciada, sobre todo, en la medida que aporta datos para la interpretación del diseño narrativo de la novela. Todo lo anterior debido a que esta novela de Fonseca es, además de una atractiva historia, una reflexión novelada sobre el discurso novelesco, sus alcances y limitaciones, sobre las posibilidades de crítica y subversión que son inherentes a él.

Considerando lo anterior, no resulta extraño que los

personajes expresen insistentemente opiniones sobre la literatura, los mecanismos bajo los cuales se difunde, la importancia de la ficción por encima de cualquier pretensión realista. Respecto de esto último, en una de las citas que interrumpen la narración de Morel se lee:

La trama y la secuencia tradicionales no tienen ya significado... el escritor tiende a una conciencia más aguda de sí mismo en el acto de crear. Lo exterior disminuye y el escritor se aleja de la realidad objetiva, de la historia, de la trama, del carácter definido, hasta que la percepción subjetiva del narrador es el único hecho garantizado en la ficción. [p. 94]

En esta novela, Fonseca sugiere una verdad invaluable respecto del discurso novelesco: sólo se puede hacer verdadera crítica mediante la ficción si ésta se acepta en principio como tal, no como discurso didáctico inherente a lo real, ni como dogma disfrazado de literatura (trátese de dogmas que tienden a justificar la realidad o a criticarla). Un ejemplo claro de esta actitud subversiva lo leemos en una de las muchas ocasiones en que Morel reflexiona sobre su trabajo artístico y, en este caso, sobre la manera como el artista está encadenado a las limitaciones que ejerce sobre él el público y la crítica; de este análisis sólo puede concluir que para crear con absoluta libertad tiene que adoptar una actitud distinta ante el público, ni depender de él, ni subestimarle, simplemente crear para nadie. En una de las entrevistas que mantiene con Vilela, le dice:

"No quiero escribir más. Cuando era pintor, vivía preocupado por el efecto sobre los demás de lo que yo hacía, por saber si se iba a vender, por ganar premios, por recibir elogios de la crítica; era un perro amaestrado, uno de esos animales de circo que ejecutan

sus pobres pruebas para ganar un poco de azúcar. Incluso como artista de vanguardia, supuestamente destructivo, seguía haciendo lo que los demás esperaban que hiciese. Al escribir, sólo cambié de lenguaje, pero igualmente quería el aplauso, la corona de laureles, la admiración. Medallitas y terrones de azúcar. Cuando caí preso me sentía culpable (¿acaso no estaba preso?) y llegué a considerar justas las condenas que sufrí. Ahora quiero ser yo mismo, no deseo la aprobación ni la estima ni el respeto de nadie y por nada". [p. 184]

Partiendo de lo que se cuenta en la anécdota, el comentario anterior presenta una ambigüedad importante, pues el personaje descubre la actitud más adecuada para sentirse libre como creador precisamente cuando está encerrado, y como complemento, expresa que antes de que lo encerraran vivía atrapado en la cárcel que le imponían las modas y gustos de la sociedad con respecto a la creación artística. Lo más interesante es que la ambigüedad se resuelve gracias a que *El caso Morel* es, como ya dije, una obra en la que se narran principalmente aspectos que pertenecen a la creación literaria misma: de esta manera, la ambigüedad se convierte en crítica de fenómenos sociales al ser transferida del texto a la sociedad, de donde se desprende la idea de que únicamente un texto ambiguo (y recordemos que la novela se erige como el discurso de la ambigüedad) puede ejercer con eficacia una actitud crítica. De esta manera, *El caso Morel* sugiere la idea de que la mejor manera de hablar sobre los problemas sociales en una obra literaria, es reflexionando ante todo sobre la obra misma, su lenguaje, sus mecanismos estructurales, los problemas que enfrenta al tener que ser difundida, etcétera. Si algo pueden aportar las novelas para el conocimiento de los fenómenos sociales, habrán de hacerlo al amparo de la estrategia de la subversión, y asumiendo por principio que su dimensión

significativa es otra, porque su lenguaje también lo es. De esta manera es que cobran sentido las palabras de Macbeth citadas por el protagonista al final de la novela: "A Story told by a fool", palabras que el personaje de Shakespeare menciona al enterarse de la muerte de Lady Macbeth [7], la noticia lo lleva a reconocer que el mundo es un escenario en el que actuamos sólo durante unos instantes, como sombras cuyas palabras serán oídas y olvidadas.

El final de la novela sugiere que tanto Morel, como Vilela y, en otra instancia, el mismo Fonseca, terminan reconociendo que la ficción existe como una necesidad de prolongar el eco de esas palabras fugaces que se pronuncian en un escenario fantasmal. El recuerdo de la actuación habrá de diluirse antes que el del texto, por ello es que *Nada debemos temer. Excepto las palabras.*

*Bufo & Spallanzani* (publicada en español con el título que en la versión en portugués encabeza la segunda parte de la novela: *Pasado negro*) es una novela con intriga policial, es también la narración de los amores y comilonas del protagonista, es la historia de la cración de una novela que nunca se escribe y es, por último, una de las obras de Rubem Fonseca en que se reflexiona de manera más explícita sobre la literatura. El protagonista es un hombre que ha pasado por distintos oficios: profesor, empleado en una compañía de seguros, investigador en un fraude cometido a la compañía, asesino por accidente de un empleado de cementerio, prófugo de la justicia y escritor, esto último debido a la recomendación de una de sus amantes:

---

7 William Shakespeare, *Macbeth*, acto V, escena V.

En ese lugar pasé diez años. Minolta me sugirió que me hiciera escritor y me dio la idea de mi primer libro. Minolta llevó el libro al editor y consiguió que lo publicara. Mi seudónimo, Gustavo Flavio, fue elegido en homenaje a Flaubert; en aquella época, yo, como Falubert, odiaba a las mujeres. Hoy habría homenajeado a otro escritor. Minolta me enseñó a amar. Me enseñó a amar la comida. Hacíamos el amor varias veces al día. Engordé treinta kilos. Me hice famoso. [p. 92]

Desde la primera página de la novela el protagonista-narrador expresa distintos aspectos que aluden a su historia y a sus obsesiones: el sexo, la comida y la literatura. Empieza diciéndole a Minolta: "Has hecho de mí un sátiro (y un hambrón)", e inmediatamente le cuenta una pesadilla en la que Tolstoi se le aparecía para decirle: "Para escribir *Guerra y paz* hice este gesto doscientas mil veces" (meter una pluma en un tintero), y lo invita a que lo imite; el narrador supone que morirá antes de conseguirlo, pues depende de una computadora para escribir. Apunta entonces: "Como sabes, no consigo escribir a mano, como deberían escribir todos los escritores, según el idiota de Nabokov." Y agrega, hacia el final de la primera página:

Me preguntabas cómo puedo ser tan pródigo, malgastando tanto tiempo con las mujeres. Mira, nunca entendí a Flaubert cuando decía: "*reserve ton priapisme pour le style, foute ton encrier, calme-toi sur la viande... une once de sperme fatigue plus que trois litres de sang*". No jodo a mi tintero; no obstante, en compensación no tengo vida social, no descuelgo el teléfono, no respondo a las cartas, sólo reviso mi texto una vez, cuando lo reviso.

De esta manera, desde el principio se exponen los rasgos principales del personaje: su afición a las mujeres, por lo cual se ve inmiscuido en la investigación que el policía Guedes realiza para explicar el asesinato de una mujer, Delfina

Delamare, amante de Gustavo Flavio y esposa de un millonario; por otra parte, empieza a verse presionado por la idea de que tiene que escribir una novela, de manera que constantemente hace alusión a lo que otros escritores han hecho o expresado con respecto a la creación literaria. De aquí se desprende un aspecto significativo del protagonista, no es sólo un escritor presionado por sus editores, sino también un gran lector de novelas y de obras teóricas que sobre las novelas se han escrito. Páginas atrás comenté que en *El caso Morel* el escritor Vilela decía que la narración de Morel se veía interrumpida a cada momento por citas de otros autores; en el caso de *Bufo & Spallanzani* ocurre algo semejante, la única diferencia es que esto no se explica expresamente, es un rasgo que el narrador enuncia implícitamente, ya que a lo largo de la historia que cuenta constantemente utiliza argumentos, frases aisladas o situaciones que ha leído en otros autores. La manera como alude a ellos se convierte en un rasgo estilístico de la novela, mediante el cual se sugiere que la voz del narrador no persigue la originalidad en cada una de las ideas que expresa, sino mostrar que sus ideas son el resultado de todo aquello que ha leído y, también, que esa información puede ser utilizada a su vez por él, interpretada de manera particular y expresada como argumento en circunstancias que tienen o no algo que ver con el contexto en el que aparecen en los referentes originales. Por ejemplo, en la página nueve describe cómo fue que conoció a Delfina, y explica las artimañas de que se valió para seducirla, luego de descubrir que es una mujer casada y de expresar lo dudoso que le parece el matrimonio

como garantía de una vida feliz, dice:

Una mujer de esas es presa fácil, se ha acabado el sueño romántico, quedan la desilusión, el tedio, la perturbación moral, la vulnerabilidad. Entonces aparece un libertino como yo y seduce a la pobre mujer. Allí había alguien que creía en el amor. "*Que nul ne meure qu'il n'ait aimé*" (véase Saint-John Perse).

Comentarios como éste que aparece entre paréntesis, son utilizados muchas veces a lo largo de la novela, siempre de la misma forma, como un referente unas veces preciso, otras vago, pero siempre cumpliendo la misma función, recordar al lector que quien narra es un escritor que aprecia las ideas de los otros escritores como algo digno de ser considerado con atención, aunque no se esté de acuerdo con ellas. Paréntesis como el anterior los podemos encontrar aludiendo a Ockham, Moravia, Whitman, Panofsky, Forster, James, Burroughs, Blake, etcétera. Hay uno que sobresale, casi al inicio de la novela: "(véase Fonseca)", no sólo por el aspecto lúdico que sugiere el hecho de que Gustavo Flavio haya leído a Rubem Fonseca, sino porque lo anota luego de que entre él y Delfina ocurre una escena semejante a otra que aparece en *El caso Morel*: El protagonista lleva a su casa a Delfina, la desnuda, la admira, acaricia, y, de pronto, descubre que su pene se queda flaccido y no puede hacer nada para resolver la situación. Ante el fracaso decide que lo mejor es que tomen un baño:

Encendí el gas del calentador, pensando quizá que un baño nos purificaría, nos haría olvidar aquel horror y volvería a llenar de sangre mi pene. Súbitamente el calentador explotó (véase Fonseca). Me tiré sobre ella para protegerla, caímos al suelo y, en aquel infierno de fuego y humo, nuestros cuerpos se conciliaron en una cópula excelsa y delirante. Hasta la noche no me di

cuenta de que tenía el cuerpo lleno de quemaduras. Creo que fue entonces cuando decidí, al comprobar la superioridad del orgasmo sobre el dolor, escribir *Bufo & Spallanzani*. [p. 11]

A partir de esta escena la mente del protagonista se ve ocupada por dos preocupaciones: la relación con Delfina (acompañada inclusive por una amenaza del marido cuando descubre la infidelidad de su mujer) y la novela, en la cual el personaje central será el sabio Spallanzani quien pretende demostrar precisamente que la intensidad sensitiva de la cópula puede superar al dolor, para lo cual quema las patas traseras de un sapo (*Bufo marinus*) mientras copula con una hembra de la misma especie. Pero de esta novela sólo escribe unas cuantas cuartillas, pues un policía empieza a investigar la relación del escritor con Delfina Delamare, quien apareció muerta de un balazo en el corazón, dentro de su automóvil. A gustavo Flavio le preocupa esconder su pasado negro, en el que, como dije antes, mató imprudencialmente a un empleado de un cementerio; además porque, como dice en las últimas dos páginas de la novela, él mató a Delfina, pues le habían diagnosticado leucemia y le pidió a su amante que la matara de la misma manera que ocurría con un personaje de una de las novelas que él había escrito, y, aunque intenta explicarle que lo que las novelas dicen nada tiene que ver con la realidad, la actitud de ella lo convence de que ayudarla a morir puede ser también un gesto de amor. Con el policía que investiga el caso le ocurre algo parecido, pues también éste empieza a leer una de las novelas de Gustavo Flavio y trata de interpretar lo que ahí se cuenta como juicios que acaso puedan proporcionar pistas para inculpar a Gustavo Flavio.

En una de sus entrevistas, el protagonista le dice:

El punto de vista, la opinión, las creencias, las presunciones, los valores, las inclinaciones, las obsesiones, las concepciones, etcétera, de los personajes, incluso de los principales, hasta cuando se narra en primera persona como en el caso de *Los amantes*, no son necesariamente los mismos del autor. Muchas veces el autor piensa lo contrario de sus personajes. [p. 32]

Con afirmaciones como ésta el discurso teórico sobre la literatura se vuelve problemático, ambiguo, pues todo es susceptible de ser negado por un narrador que está dispuesto utilizar sus argumentos de acuerdo a las conveniencias de cada momento. Es claro que ante un policía que busca pistas en la novela, el autor tenga que negar cualquier argumento que pudiera convertirse en indicio para culparlo, sobre todo si las pistas seguidas por el lector son, como en su caso, ciertas. Pero lo interesante es que, por un lado, no siempre tiene que expresar sus juicios como respuestas a interrogaciones planteadas por el policía y, en segundo lugar, me permite concluir que, independientemente de que los juicios expresados sean o no susceptibles de ser interpretados como un credo literario del autor (Gustavo Flavio en un nivel, Fonseca en el otro), adquieren importancia porque expresan una visión de la creación literaria que pone en entredicho circunstancias que se asumen como principios fundamentales e inviolables de la literatura. Por ejemplo, en uno de los muchos momentos en que el protagonista expresa su preocupación por la novela que tiene que escribir y no escribe, dice:

El escritor debe ser esencialmente un subversivo y su lenguaje no puede ser ni el lenguaje misticatorio del político (y del educador), ni el represivo del gobernante. Nuestro lenguaje debe ser el del no-conformismo, el de la no-falsedad, el de la no opresión. No queremos poner orden en el caos, como suponen algunos teóricos. Ni siquiera hacer el caos comprensible. Dudamos de todo siempre, incluso de la lógica. El escritor tiene que ser escéptico. Tiene que estar contra la moral y las buenas costumbres. Proporcio puede haber tenido el valor de contar ciertas cosas que sus ojos vieron, pero sabía que la poesía busca su mejor materia en las "malas costumbres" (véase Veyne). La poesía, el arte en fin, trasciende los criterios de utilidad y nocividad, incluso los de comprensibilidad. Todo lenguaje muy inteligible es mentiroso. [p. 97]

Esta cita es una de las que, a mi parecer, mejor retratan la actitud crítica de las obras de Rubem Fonseca, una crítica que crece huérfana de dogmatismos, ambigua y paródica, por ello más digna de ser atendida, pues no se intenta imponer la visión que sobre algún aspecto de la vida social tenga el escritor, valiéndose de la ficción, y sin embargo, gracias a esto es que todo se vuelve cuestionable. Milán Kundera, refiriéndose a la actitud paródica y humorística de *Gargantúa y Pantagruel*, decía que la ambigüedad y la risa son dos de los valores más preciados de las novelas modernas (a partir de Cervantes y Rabelais), y que por ello resulta una contradicción la voz de un narrador convencido de su trabajo civilizador, pedagógico. Dice de Rabelais:

Oía lo que yo llamaría la sabiduría de la novela. Todos los auténticos novelistas están a la escucha de esa sabiduría suprapersonal, lo cual explica que las grandes novelas sean siempre un poco más inteligentes que sus autores. Los novelistas que son más inteligentes que sus obras deberían cambiar de oficio. [8]

Estas palabras de Kundera me obligan a revisar con una óptica más aguda comentarios como el que cité al principio de la página anterior, ya que frases como "El escritor tiene que ser esceptico", o "Tiene que estar contra la moral y las buenas costumbres" poseen una carga significativa semejante a las de los textos que quieren convencernos de que las ideas del escritor son admirables y susceptibles de convertirse en credo, así se trate de un credo de la subversión, pues el tono impositivo de las expresiones las acerca más al discurso dogmático que al de la crítica. Sin embargo, inmediatamente después de la cita anterior, el narrador hace un comentario que vuelve a poner en entredicho la posibilidad de erigir opiniones como verdades absolutas:

Estoy diciendo esto hoy, pero no aseguro que dentro de un mes crea aún en esta o en cualquier otra afirmación, pues tengo la buena cualidad de la incoherencia. [p. 97]

Esta aclaración le da un carácter contradictorio a la voz narrativa, de manera que el reconocimiento de la incoherencia como cualidad del narrador se convierte en una forma compleja de la coherencia. Si el narrador (y ahora sí, el autor también) fuera un convencido de sus propias ideas no sería un subversivo. Si se creyera el tono ensayístico y enfático de sus palabras, seguramente se ganaría un lugar en el club de los narradores de protesta social, pero tendría que empezar por sacrificar la ambigüedad, ese mecanismo precioso gracias al cual toda verdad puede ponerse en duda y todo juicio es relativo. Al afirmar que ni siquiera sus propias afirmaciones lo mueven a ser un convencido, un autor comprometido, la parodia adopta el tono que

le es más adecuado: se niega para afirmar; se dice que no se quiere decir, diciendo de esta manera cosas más dignas de ser escuchadas. Pero, sobre todo, se reconoce que el único discurso que en realidad impone un compromiso al escritor es el discurso literario; la única realidad que lo tiene atrapado es la de la ficción; el ámbito particular de su actitud ética es el que se desprende de ser reflejo concentrado de la realidad humana, nunca su sustituto. Para el protagonista de la novela, de esto depende la calidad del escritor, de la posibilidad de fabular historias, armar textos, valiéndose exclusivamente de las herramientas más elementales de su trabajo, el lenguaje y la imaginación: "Uno sólo puede ser considerado un buen escritor cuando consigue: primero, escribir sin inspiración, y, segundo, escribir sólo con la imaginación" [p. 182].

Un texto problemático, como se supone debe ser toda novela, exige un diálogo con los lectores, no una actitud pasiva, y para que el diálogo exista es necesario que el lector esté también dispuesto a subvertir su propio esquema de valores, así sea sólo para revisarlo. Las obras de Fonseca se caracterizan, como dije páginas atrás, por su carácter dialógico, polifónico, con lo que abren la posibilidad para que los lectores nos veamos en la necesidad de expresar una opinión sobre cualquier aspecto de los muchos que se enuncian, inclusive sobre el disfraz que adquirimos cuando tenemos una obra entre las manos, ese complicado disfraz que nos permite llamarnos lectores por unas horas o minutos al día. Cuando los personajes de Fonseca hablan de literatura, provocan que inclusive los lectores (esa manera mágica de ser)

nos convirtamos en materia de reflexión:

La cosa más fácil para el escritor es darle al lector lo que el lector quiere, por la simplicísima razón de que el lector no sabe lo que quiere: sabe lo que no quiere, como todo el mundo; y lo que no quiere son cosas nuevas, diferentes de lo que está acostumbrado a consumir. Se podría decir que, si el lector sabe que no quiere lo nuevo, sabe, *contrario sensu*, que quiere, sí, lo viejo, lo conocido, que le permite gozar, menos ansiosamente, del texto. [p. 111]

El último capítulo de la novela se llama "La maldición"; en él la ansiedad de Gustavo Flavio llega a ser desesperante, pues a pesar de todos sus intentos no avanza en la escritura de *Bufo y Spallanzani*; es más, no sólo no avanza, sino que ni siquiera puede empezar. En el primer apartado del capítulo se explica la razón del título. Todo él lo dedica el narrador a reflexionar sobre la estructura de las novelas, sobre el desarrollo de los personajes, de las situaciones, sobre la necesidad supuesta de un final sorprendente, aleccionador, que ate cabos y sugiera respuestas a los problemas planteados; pero eso sólo lo ofrecen las novelas que se olvidan del arte de la ambigüedad. El capítulo se inicia así:

Toda novela sufre una maldición, una principal, entre otras: la de terminar siempre de mala manera. Si esto fuera una novela no podría escapar de la regla y tendría también un remate fallido. (Toda novela termina mal --véase Forster-- "porque la trama exige una conclusión; debería existir una conclusión para la novela que permitiera al novelista dejar de escribir cuando se sintiera confuso o aburrido, terminar el libro antes de que los personajes pierdan vigor, mientras el escritor intenta dar un final satisfactorio a la trama".

En este momento el narrador le da una dimensión lúdica a la historia que leemos, pues afirma que no se trata de una novela,

sino de un libro de memorias, a pesar de que al final comprendemos que es una excelente novela. Es la misma actitud que manifiesta el personaje central del cuento "Pierrot de la caverna", quien afirma que sólo quiere hablar ante el micrófono de la grabadora y nunca transcribirá todo lo que dice; actitud semejante (aunque expresada con otros recursos) a la que propone *El caso Morel*: una novela en la que se nos cuenta la novela que escribe uno de los personajes, de lo que resulta la creación de una trama interesante construida para reflexionar implícitamente sobre el discurso narrativo y la relación tripartita entre autor, obra y público. En los tres textos ocurre algo semejante: los protagonistas (todos escritores) cuentan la historia de por qué no escriben una obra; en "Pierrot" el escritor prefiere contar "los acontecimientos de los últimos días", y aunque tiene ya el argumento para varias obras, lo posterga para otra ocasión; En *El caso Morel*, Morel decide no terminar su novela, que le parece "apenas una biografía mal escrita"; por último, en *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flavio intenta escribir una obra de la cual sólo conocemos las primeras páginas y al final decide olvidarla, deshacerse de ella con una sola orden dada al procesador TRS-80 ("KILL BUFO"). De esta manera, las tres obras cuentan la historia de una anécdota que no puede o no debe ser llevada a la literatura; en las tres, Fonseca crea para afirmar la negación de la creación. Todo este juego obliga a los lectores --o a caso debo decir, me obliga a mí-- a adoptar una actitud distinta ante la lectura, semejante a la de quien se para entre dos espejos (el típico, pero no por ello menos simbólico, lugar común), o mejor

aun, a la de quien se ve en la situación del "cuáquero que sostiene una lata de avena en la mano, en la que hay un cuáquero con una lata de avena en la mano, en la que..."

En el primer apartado del capítulo mencionado, Gustavo Flavio hace de la anécdota novelesca un espacio lúdico, no sólo por lo que ya mencioné, sino porque de pronto se le ocurre que resulta paradójico el que los escritores generalmente se preocupen por la manera como terminan sus obras, pero no por cómo empiezan. Baja del librero, "al azar", varios libros de novelistas famosos [9] y transcribe las primeras frases de todos ellos; luego de leerlas dice:

Una novela puede empezar como le dé la gana al autor. ¿Puede interesar *ab initio* al lector un libro que empieza "Durante mucho tiempo solía acostarme temprano"? ¿Puede alguien querer saber lo que piensa un narrador que se va temprano a la cama? [...] La verdad es que jamás dejó de ser leído libro alguno por falta de un inicio intrigante. [pp. 170-171]

Todo lo anterior es importante porque nos muestra a un escritor que ejerce su actitud crítica no sólo mientras escribe, sino también cuando lee, y, más importante todavía, que hace de la creación literaria un diálogo constante con la tradición literaria misma, pues en ella encuentra los mejores motivos para deducir su visión propia de la literatura y, en segundo lugar, de las relaciones sociales. No es extraño que, así como acude a los libros para exponer su poética, también lo haga cuando tiene que expresar las diversas circunstancias que vive, sobre todo aquellas que le resultan más placenteras, como el sexo y la

<sup>9</sup> Entre los libros que menciona están *Las almas muertas*, *Luz de agosto*, *El extranjero*, *El gatopardo*, *La conciencia de Zeno*, *Guerra y paz*, *Por el camino de Swann*, y otros.

comida. Por ejemplo, hay un momento en que llega la noche mientras platica con otras personas, hasta que se fastidia y entonces le dice a Minolta que ya es "hora de hacer lo que ella sabia muy bien". Este comentario lo obliga a hacer la siguiente reflexión:

Alguien escribió que las novelas antiguas si que eran buenas, porque sus héroes no se pasaban la vida en grotescos --creo que la palabra era otra, relacionada con el circo-- revolcones sexuales. Pero ¿cómo iban a pegarse revolcones de ésos o de cualquier otro tipo, siendo como eran figuritas de dibujos animados, muñecos con ojos, nariz, orejas, manos, deditos, todo menos pilila, capaces sólo de expresar pasiones platónicas o metaforizadas? Mis héroes, y yo también, tienen sexo y practican sus actividades libidinosas y placenteras en cuanto pueden. [p. 185]

Con juicios como el anterior, y con una actitud como la descrita a lo largo de estos comentarios, la posición crítica de Gustavo Flavio se incorpora a la de todos los otros personajes fonsequianos que en algún momento hablan acerca de la literatura y del arte en general. De esta galería de personajes se desprende una forma de coherencia que apela explícitamente a la incoherencia, una actitud crítica que se vuelve punzante, porque empieza negando el supuesto valor absoluto de todo discurso crítico. Para fundamentar esta actitud, el autor no puede sino aludir a su propio esquema de valores, a su particular visión del mundo, no a un orden teórico asumido y avalado por el poder. De esta manera, el narrador reivindica sus puntos de vista, su voz (precisamente aquello que lo confirma como ser-narrador), con lo que se convierte en el eje de la narración, de la historia personal, la cual se vuelve digna de ser escuchada (como podría

serlo cualquier otra) porque él se ha tomado el trabajo de contarla, de hacerla discurrir, aun sabiendo que ello no podrá resolver su soledad. Así, el lenguaje literario se convierte en la única estrategia válida que Gustavo Flavio --y todos los otros protagonistas de Fonseca-- puede ejercer para anular su misantropía. El discurso literario adquiere la calidad del espacio mágico en el que todo se puede afirmar por medio de su negación. Gustavo Flavio asume su soledad por medio de un recurso que pretende abolirla: el uso de un lenguaje pensado para el diálogo. En un ensayo sobre las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Susan Sontang comenta que:

La mayoría de los prolijos narradores en primera persona en la ambiciosa literatura de este siglo han sido decididamente misántropos. [10]

En las obras de Fonseca también se desarrollan paralelamente la voz narrativa en primera persona y la misantropía. El recurso narrativo en primera persona le proporciona al narrador una atmósfera que no le da la convencional tercera persona: la libertad, pensada como una dimensión existencial y expresiva que se ajusta perfectamente a la estructura de la ambigüedad, cuyo diseño es, contra lo que pudiera pensarse, riguroso y crítico.

En la novela *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* las reflexiones sobre la literatura adoptan un matiz distinto al que hasta ahora he comentado, pues todo lo que en esta obra se dice con respecto a la literatura tiene que ver con la admiración que

---

10 Susan Sontang, "Memoria póstuma", en *La Jornada semanal*, No. 82, p. 42

el protagonista siente hacia la obra del escritor soviético Isaac Babel. Si en las obras comentadas anteriormente la crítica literaria se expresa como una necesidad de subvertir, en *Vastas emociones* la crítica adopta el tono de elogio hacia un autor que al protagonista le parece uno de los cuentistas más importantes de todos los tiempos. Como en las obras anteriores, también en ésta Fonseca crea a un protagonista que se caracteriza por ser un excelente conocedor de literatura, por lo que sus juicios y conclusiones adquieren un matiz de objetividad:

Siempre me gustaron los cuentos, desde niño. La literatura que consumía a los diez años de edad tenía títulos como: *Los mejores cuentos rusos*, *Los mejores cuentos americanos*, *Los mejores cuentos franceses*, *Los mejores cuentos italianos*, etc. A los catorce años creía haber leído todos los cuentos que habían sido escritos en el mundo. (No sé cómo me hice cineasta y no escritor de cuentos.) [p. 43 --la traducción (de ésta y de las siguientes citas de esta novela) es mía]

En efecto, el protagonista es un cineasta (cuyo nombre nunca se menciona a lo largo de la novela) que de pronto se encuentra metido en una serie de acontecimientos que parten su vida en dos preocupaciones principales. Por una parte se ve enredado con una banda de traficantes de piedras preciosas, por la otra, con la obsesión en que se va convirtiendo para él la vida y obra de Isaac Babel. Por la novela discurren escenas de las fiestas de carnaval, historias sobre las piedras preciosas, las aspiraciones de poder de una religión que difunde sus imágenes por medio de películas y programas de televisión, escenas de la vida en Alemania antes de la caída del Muro, la Perestroika, la litoterapia, los sueños, etcétera. Todos estos aspectos confluyen en una anécdota de carácter policial, sólidamente armada, en la

que los excesos del género son retomados con sabiduría y puestos en armonía con los recursos y situaciones más modernas de las letras de los últimos tiempos. Al respecto, Carlos Monsivais dice de esta novela:

Fonseca lanza su repertorio sabiéndolo trillado, muy al tanto de lo que le antecede, el universo prácticamente infinito del *thriller* y de la revisión cultural del *thriller*. De un modo u otro, en la novela de Fonseca hay "citas" de Dashiell Hammet, John Huston, Raymond Chandler, Robert Siodmak, Henry Hathaway, John Le Carré, Orson Welles, Graham Greene, Giorgio de Chirico (el paisajista de la plaza desierta de los asesinatos), el cine expresionista, Wim Wenders (el de Hammet y *El amigo americano*, no el de *Las alas del deseo*) y, además, la constancia de esa moda que no deja de serlo: el crimen organizado como antídoto contra la anarquía social. [11]

En la intriga policial ocupa un lugar importante la obra de Isaac Bábél. Al inicio de la novela el protagonista recibe una invitación de un productor europeo para filmar *Caballería roja* en Alemania. Cuando empieza a leer los cuentos de Bábél se queda impresionado por la eficacia narrativa del escritor soviético, por la gran economía de recursos para plantear situaciones intensas. Le llama la atención sobre todo la escena de la muerte de Dolguchoy, pero no sabe como podrá hacer para traducir la intensidad de un estilo tan escueto, como el del cuento, al lenguaje cinematográfico; considera la manera como utilizará sus recursos, imagina posibles soluciones visuales para la escena y termina sin saber qué hacer, lo único que concluye es que para su fortuna podrá realizar la escena como mejor le parezca, pues difícilmente alguien entre el público tendrá la capacidad de

---

11 Carlos Monsivais, "El crimen, si evidente, dos veces ambiguo", en *Nexos*, núm. 160, p. 69

hacer un juicio comparativo, pues su opinión con respecto al público de una obra de arte es semejante a la de los otros personajes de Fonseca:

¿Quién, entre los millones de semi-analfabetos fabricados por las instituciones de enseñanza, consumidores de un arte cómodo representado por la música pop, por el cine y la televisión, conocía a Babel? Todo lo que sabrían sobre Babel sería mi film. O sea, muy poco. [p. 16]

La lectura y relectura de los cuentos de *Caballería roja* le despiertan la necesidad de conocer más y más acerca de Babel; su oficio le permite percibir en los cuentos el uso de recursos que no podrá trasladar al cine, aunque cada vez le interesa menos la posibilidad de realizar el film y más la obra literaria:

Pasé la noche leyendo y releiendo a Babel. Cada cuento era una obra maestra. No sé qué me impresionaba más: la tensión, el equilibrio entre ironía y lirismo, la elegancia de la frase, la precisión, la concisión. [p. 37]

Me parece significativo apuntar que todos los rasgos que en la cita resalta el protagonista se pueden atribuir a la obra de Fonseca, el elogio se convierte así en el reconocimiento de las propias opciones estilísticas.

Cuando el protagonista asume que, muy a pesar de que nunca ha sido un lector interesado por la vida de los artistas, ahora desea conocer quién fue Babel, acude a un amigo suyo, un anciano judío, emigrado de la antigua Unión Soviética, profesor de literatura rusa: Gurian, quien dice saberlo todo acerca de Babel. Gurian le cuenta anécdotas de la vida de Babel, le habla de su relación con los escritores rusos (con Gorki, sobre todo), de las

razones por las cuales se convirtió en un autor sujeto de persecución:

En el Congreso de Escritores, en 1934, tres años antes de ser apresado, Bábel hizo un discurso disculpándose por escribir poco. "Si vamos a hablar de silencio", dijo Bábel, "no se puede dejar de hablar de mí, que soy el gran maestro del género." No estaba hablando en serio. Bábel, en ese congreso, se declaró un devoto de la Revolución, lo que podía ser verdad, pero elogió los cánones literarios de la época, lo que sólo podía ser una ironía. Como sarcástica fue también su reivindicación del derecho "que nos fue retirado, de escribir mal". Cualquiera idiota puede ver, por sus textos, que era un perfeccionista. En verdad, Bábel, "el gran maestro del silencio", quería reivindicar el derecho del escritor de no escribir, lo que era considerado una herejía por las organizaciones soviéticas de escritores. O mejor, él prefería no escribir, si no tenía libertad plena para eso. [p. 54]

De esta manera es que la novela muestra las complicadas relaciones entre literatura y poder político, las que, como es sabido, tuvieron una de sus épocas más críticas (a causa de la presencia rectora y censora del estado) durante el gobierno de Stalin en la ex-Unión Soviética. Para Gurian, la calidad de la breve obra de Bábel es comparable con la de cualquiera de los grandes escritores rusos que lo antecedieron (menciona entre otros a Dostoievski, Tolstoi, Chéjov, Pushkin, Turgueniev, Gógol y Gorki), inclusive llega a decir que sus cuentos son mejores a los de Chéjov:

Bábel buscaba patrones de excelencia imposibles de ser alcanzados por cualquier artista. Por eso escribió tan poco, con una exactitud y una concisión espléndidas. En este aspecto él es mejor que Chéjov, ese otro demonio del perfeccionismo. [p. 55]

Con toda esta información el protagonista supone que ya

cuenta con antecedentes teóricos fundamentales para empezar a planear el film, tratando de ser lo más fiel que sea posible a la actitud estilística e ideológica de Isaac Babel. Las últimas consideraciones, sobre la fotografía y el color que habrá de trabajar en la película, se le ocurren al ver una fotografía de Babel, en la cual el cineasta cree encontrar una gran semejanza con uno de los retratos de Goya. Esto lo lleva a plantear algunas conclusiones interesantes, pues encuentra muy semejantes a ambos artistas, sobre todo en aspectos específicos de la creación artística; por ejemplo:

Como el pintor español, el escritor ruso también pudo dedicarse a una sola cosa --la creación de una obra maestra. Dos artistas que enfrentaron la alternativa de escoger entre la perfección de la vida y la perfección de la obra, de acuerdo a la opción de veats. Babel y Goya escogieron la obra. La *Caballería roja*, de Babel, y *Los desastres de la guerra*, de Goya, registraron con la misma crudeza los horrores de la guerra, sus efectos brutales. Los *Cuentos de Odesa*, por otro lado, correspondían a los *Caprichos* del pintor. Esa coincidencia me dejó excitado. Decidí que haría el filme con la misma luz de Goya. D. 493

Por último decide hacer el viaje a Alemania para realizar la película, es entonces que la obra de Babel se convierte en objeto de intriga y persecución, pues lo mismo que en *El nombre de la rosa* de Eco el centro de la anécdota lo constituye la existencia del libro de Aristóteles sobre la risa y la comedia, en *Vastas emociones* se especula sobre la posible existencia de una novela de Isaac Babel, nunca impresa y cuyo manuscrito al parecer ha sido rescatado de los archivos por un individuo que está dispuesto a venderla al productor alemán por una gran suma de dinero. El productor le pregunta al cineasta si sabe cuál es el

mayor secreto de Babel, a lo que éste responde:

¿Lo que había en el manuscrito destruido por la policía y que Babel consideraba su obra maestra? ¿Sería un libro de cuentos? ¿Sería, finalmente, la novela que él, como Borges, nunca escribió? Este es el secreto importante de Babel: aquello que estaba escrito en ese libro que fue destruido. Ningún episodio de la vida de Babel, ni su muerte, tiene esa importancia. [p. 124]

Entonces el productor le pide que colabore con él en la consecución del manuscrito, de donde se deduce que la contratación del protagonista no tiene como fin la realización del film, sino utilizarlo como enlace entre el productor y el espía soviético que venderá la obra. Obviamente, luego de todo lo que el protagonista ha investigado sobre Babel, de la admiración creciente que siente por él, decide participar en el trabajo, pero no para el alemán, sino para sus propios intereses. Así, termina convirtiéndose en ladrón de un documento escrito en alfabeto cirílico. La pasión por Babel lo obliga a pasar por alto cualquier remordimiento con respecto a nada ni a nadie. Sólo que al huir de Europa y volver a Brasil, Gurian le dice que nada de lo ahí escrito pertenece a Babel, sino que se trata del original de otro escritor soviético que pidió a Babel su opinión sobre la obra.

Toda la intriga policial se desarrolla paralelamente a la relación entre el protagonista y Babel, intriga que se resuelve favorablemente, al contrario de lo que ocurre con la historia del escritor soviético. El protagonista no puede realizar su película, no consigue un manuscrito original de Babel, sino que sólo ha puesto en peligro su vida por un manuscrito de un joven y desconocido escritor. La frustración que le provoca esta noticia

lo lleva a tirar en un bote de piedras de fantasía, las piedras preciosas que lo llevaron a huir de Brasil; ser perseguido y torturado. De esta manera es que cobra importancia la sombra del escritor soviético, pues funciona como un elemento narrativo que incrementa la tensión de la intriga policial, a la vez que sirve como espacio para hacer un homenaje a Babel, y un replanteamiento de su importancia en la historia de las letras de nuestro siglo. Todo ello se logra a pesar de que las reflexiones literarias se desarrollan sólo como un elemento adicional de la anécdota central. Fonseca consigue en su novela armar una excelente historia policial, con robos, asesinatos, persecuciones, torturas, etcétera; pero la intriga adquiere una dimensión que supera a los modelos literarios en que se inspira, pues va acompañada por una historia en la que el mundo de las letras se convierte en materia de narración, con lo que se consigue hacer una presentación diferente, tanto de lo específicamente literario, como de lo particularmente policial. De la relación de ambos aspectos resulta una novela inteligente que demuestra que cualquier tema, por más que pertenezca al ámbito exclusivo de los productos culturales, puede formar parte de anécdotas escritas para lectores que quieren encontrar en la literatura historias interesantes, que no necesariamente tienen que sacrificar el refinamiento anecdótico y formal. *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* es una muestra importante de que la novela moderna ha logrado reconciliar la original vocación de contar historias característica del género, con el universo complejo de los fenómenos culturales.

Con los comentarios a los seis textos de los que me he ocupado a lo largo de este capítulo he pretendido resaltar un aspecto central de la actitud crítica de la obra de Fonseca. Las opiniones que acerca de la literatura expresa mediante la ficción, cumplen un propósito importante: darle un carácter de ambigüedad absoluta a lo que las novelas y cuentos proponen. Todo ello permite ver al autor como un narrador que no acepta la cómoda posibilidad de enfrentarse a la ficción con ingenuidad; al contrario, opta por el camino riesgoso que supone la actitud de hacer literatura reflexionando al mismo tiempo sobre ella.

# Conclusión

## CONCLUSION

Estoy diciendo esto hoy, pero no aseguro que dentro de un mes crea aún en esta o en cualquier otra afirmación, pues tengo la buena cualidad de la incoherencia.

Rubem Fonseca  
*Bufo & Spallanzani*

En las *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco dice que "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse --su destrucción conduce al silencio--, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad." [p. 74] Carezco de los suficientes elementos de juicio para decidir si las palabras de Eco definen bien a la posmodernidad y, luego de los años dedicados a la realización de este trabajo, francamente no estoy dispuesto a seguir posponiendo su terminación sólo para comprobar si lo que dice acerca de la posmodernidad es preciso, si engloba a todos los fenómenos culturales que pretenciosamente se han reconocido como parientes incuestionables de dicho fenómeno. Sin embargo, gracias a lo poco que he leído al respecto, creo que su comentario está bastante cerca de una posible definición. Estas consideraciones me parece necesario plantearlas, pues, si me atengo a la explicación de Umberto Eco, la obra de Fonseca presenta una visión posmoderna de la realidad y, sobre todo,

sugiere problemas que sólo pueden comprenderse cabalmente si se parte del reconocimiento objetivo de esta actitud.

No obstante, más allá de la posibilidad de definirlo como posmoderno o no, lo que sí resulta evidente es que las obras de Rubem Fonseca hacen una revisión crítica de diversos aspectos de la vida social, revisión que no da lugar a que la ingenuidad se convierta en característica de los narradores. Todo lo que ellos sugieren mediante su discurso está puesto al servicio de la subversión de valores. Y no se trata de una actitud derivada de la necesidad de expresar un inconformismo sin ton ni son, sino que tiene su origen en el reconocimiento de una idea central: el lenguaje de la narrativa sigue siendo uno de los espacios más adecuados para revisar con objetividad, y poner en entredicho, un mundo en el que los individuos se caracterizan por carecer de individualidad. Si la novela es el género literario que nace con el individualismo burgués, es también el género que mejor puede advertir sobre los peligros que acarrea el culto a la individualidad despersonalizada, anulada por un gran número de instituciones de poder que se han desarrollado al grado de resultar indispensables para la existencia. Toda la obra de Fonseca tiene como propósito hacer énfasis en lo peligroso que resulta asumir y perpetuar el lenguaje del dogmatismo.

Si las instituciones sociales hacen del hombre un proyecto de ser ordenado, un ciego creyente en el progreso, solemne y fiel a las obligaciones

de la vida civil en las obras de Fonseca se rescatan los ingredientes no institucionales de la vida humana: la sexualidad que se reivindica como erotismo, subordinando (o inclusive

negando) la finalidad gésica del placer; la violencia se expresa como una vía privilegiada, como alternativa vital de los personajes para reencontrarse consigo mismos, aunque esto tenga que significar generalmente la ruptura con las instituciones y con los otros; los héroes son presentados como personajes que están dispuestos a atender contra todos y contra todo, pues solamente de esta manera cobra un sentido profundo su vida; los valores sociales pierden su maquillaje y son mostrados como conceptos que se han convertido en discursos inobjctables por el hecho de estar apoyados en el poder y su retórica de censura y represión de la individualidad.

Para expresar esta actitud crítica, Fonseca acude a la ironía, la parodia y la ambigüedad, triada de actitudes que se resuelven como otros tantos detonadores de cualquier idea de sujeción y dogmatismo. Uno de los principales méritos de su obra reside precisamente en la idea de que todo puede ser puesto en entredicho, inclusive el lenguaje literario mismo. Sus narradores se identifican con una actitud de negación, pues de esa manera se afirman a sí mismos (aunque ello signifique, en muchas ocasiones, la posibilidad de negar inclusive sus propias expectativas de éxito, de placer o de expresión). Esta necesidad de cuestionarlo todo adquiere un tono por completo crítico, gracias a que ninguno de los personajes ha sido creado con la intención de presentarlo como modelo de conducta ética. La propuesta narrativa de Ruben Fonseca no da lugar a la consagración de personajes impecables, pues el autor se niega a identificarlos con algún concepto de orden convencional y regular; ninguno de ellos podría funcionar como representante de algún estereotipo. Su actitud subversiva

los pone al margen de la ideología organizada, no están con el poder, pero tampoco pertenecen a organizaciones terroristas o políticas adversas a aquél; no pueden estar dentro de ninguna forma de organización, porque cualquiera de ellas funciona con base en planteamientos ideológicos generales, que son expresados como absolutos. Por ello es que todo lo que se relaciona con la vida social, inclusive los fenómenos artísticos, es susceptible de ser cuestionado y parodiado en cada uno de los cuentos y novelas.

Además de lo anterior, es importante reconocer que la actitud paródica y subversiva del autor no tiene su origen en la negación de absoluta de todo fenómeno cultural, sino todo lo contrario, en el conocimiento (en ocasiones obsesivo) de diversas manifestaciones de la cultura, en particular de la literatura misma. Por esto es que sus novelas pueden discurrir con tanta facilidad sobre los rieles de géneros tradicionales, en especial aquéllos que la crítica ha solido menospreciar, considerándolos como géneros menores, o inclusive formas de subliteratura. La opción por estos géneros la encuentro coherente con todos los rasgos hasta aquí mencionados: lo mismo que se intenta reconciliar a los personajes con lo más elementalmente humano, se pretende conseguir al utilizar formas narrativas que la crítica literaria que se llama a si misma culta ha pretendido descalificar.

Con todo lo anterior, sólo puedo concluir reconociendo que la mejor manera de hacer novela es haciéndola crítica, y que sólo se puede adoptar una actitud verdaderamente crítica cuando se

está dispuesto a parodiarlo todo, a presentarlo con el confuso lenguaje de la ambigüedad.

Han pasado muchos años desde que leí por primera vez un cuento de Fonseca, muchos también desde que tuve la idea de iniciar este trabajo; he gastado mucho papel, así como las esperanzas de quienes esperaban que esto quedara terminado por fin algún día. Es hora de pasar a otra cosa, igual que dice el Cobrador al final del cuento, "Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro".

México, D.F., a 7 de febrero de 1993

# Bibliografía

## BIBLIOGRAFIA

### DIRECTA

(Sólo de obras revisadas)

#### En Portugués:

- FONSECA, Rubem, *A coleira do cão*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- \_\_\_\_\_ *O homem de fevereiro ou março*, Brasil, Artenova, 1973.
- \_\_\_\_\_ *O caso Morel*, Brasil, Artenova, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Feliz ano novo*, Brasil, Artenova, 1975.
- \_\_\_\_\_ *O Cobrador*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_ *A grande arte*, 12a. ed. revista pelo autor, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Bufo & Spallanzani*, 24a. ed. revista pelo autor, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Agosto*, 2a. ed., Sao Paulo, Companhia das Letras, 1990.

#### En Español:

- \_\_\_\_\_ *Los prisioneros*, traducción de Xosé Ramón Fandiño, España, Ediciones Júcar, 1989.
- \_\_\_\_\_ *El collar del perro*, traducción de Roberto Romero Escalada, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Lucia Mc Cartney*, Traducción de Xosé Ramón Fandiño, España, Ediciones Júcar, 1990.
- \_\_\_\_\_ *El caso Morel*, traducción de Carlos Peralta, Barcelona, Editorial Bruquera, 1978.
- \_\_\_\_\_ *Feliz año nuevo*, traducción de Pablo del Barco, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1977.

- \_\_\_\_\_ *El Cobrador*, traducción de Basilio Losada, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.
- \_\_\_\_\_ *El gran Arte*, traducción de Miriam Lopes Moura, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Pasado negro*, traducción de Basilio Losada, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, traducción de Hermann Bellinghausen, México, Cal y Arena, 1990.

#### INDIRECTA

(Sólo obras citadas)

- AMOROS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, 8a. ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.
- BAJTIN, Mijail M., *La poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, 6ta. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 6ta. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, 5ta. ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1988.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, 3a. ed., México, Premiá Editora, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, 2a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1980.
- BERMAN, Marshall, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar, A Aventura da Modernidade*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges oral*, 2a. ed., Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.
- BERMUDEZ, María Elvira, ed., *Cuento policiaco mexicano, Breve antología*, México, UNAM-Premiá, 1987.
- CALVINO, Italo, *Punto y aparte, Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 8va. ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1985.
- ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, 6ta. ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, 2a. ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*, 15va. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, la inquietud de sí*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- FROMM, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 6ta. ed., México, Editorial Joaquín Mortiz, 1986.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1985.
- GOLDMAN, Lucien, "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en *Estética y marxismo* edición de Adolfo Sánchez Vázquez, 3a. ed., México, Ediciones Era, 1978.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, México, Editorial Vuelta, 1987.
- MANDEL, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, México, UNAM, 1986.
- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PALMER, Jerry, *Thrillers, la novela de misterio, Génesis y estructura de un género popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, Octavio, *Conjunciones y disyunciones*, 2a. ed., México, Editorial Joaquín Mortiz, 1987.

- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia*, 3a. ed., México, Editorial Seix Barral, 1985.
- QUINCEY, Thomas de, *Del asesinato como una de las bellas artes*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*, México, Editorial Leyenda, 1945.
- RUSELL, Bertrand, *Antología*, 7a. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- SADE, Marqués de, *Justine o los infortunios de la virtud*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.
- SAVATER, Fernando, *et al, Filosofía y sexualidad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.
- SAVATER, Fernando, *Infancia recuperada*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985.
- SAVATER, Fernando, *La tarea del héroe (Elementos para una ética trágica)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- SAVATER, Fernando, *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1984.
- STORR, Anthony, *La agresividad humana*, 4a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- TORDJMAN, Gilbert, *La violencia, el sexo y el amor*, Barcelona, GEDISA, 1981.
- TOVAR, F. Gil, *Del arte llamado erótico*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975.

#### HEMEROGRAFIA

- GORER, Geoffrey, "The pornography of death, en *Revista de la Universidad de México*, nov.-dic. de 1977
- MONSIVAIS, Carlos, "El crimen, si evidente, dos veces ambiguo", en *Nexos*, núm. 160, abril de 1971.
- S. Santiago, "Errata", en *A coleira do cao*, 2a. ed., Río de Janeiro, Codecri, 1979.
- SONTAG, Susan, "Memoria póstuma", en *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 82, 6 de enero de 1991.
- VARGAS Llosa, Mario, "El gran arte de la parodia", en *Revista de la Universidad de México*, núm 431, diciembre de 1986.8

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABRAHAMSEN, David, *La mente asesina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ALBERONI, Francesco, *Las razones del bien y del mal, ¿cómo concebir nuevos valores morales para la modernidad?*, México, Gedisa, 1988.
- ALLOT, Miriam, ed., *Los novelista y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, 2ª edición, México, Siglo XXI Editores, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, 6ª edición, México, Siglo XXI Editores, 1983.
- \_\_\_\_\_, *S / Z*, 4ª edición, México, Siglo XXI Editores, 1987.
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, 4ª edición, Madrid, Editorial Taurus, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Las lágrimas de eros*
- BAUDELAIRE, Charles, *El arte romántico*, Madrid, Ediciones Felmar, 1977.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza Editorial Mexicana - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989 (Col. Los Noventa, 6)
- BERGER, Monroe, *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.
- BOILEAU, Pierre y Thomas Narcejac, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- BONET, Laureano, *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus, 1972.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas, 1923 - 1972*, 14ª edición, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

- BOSI, Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, 4a edición, Barcelona, Editorial Ariel, 1985.
- CAILLOIS, Roger, *Acercamientos a lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CANETTI, Elías, *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 1977.
- DONOSO, José, *Historia personal del "Boom"*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- DOU, A., ed., *Sobre la violencia*, España, Ediciones Mensajero, 1981.
- ECO, Umberto, *Obra Abierta*, México, Origen/Planeta, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La estructura ausente*, 3a edición, Barcelona, Editorial Lumen, 1986.
- EYSENCK, H.J., *Usos y abusos de la pornografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- FERNANDES, Florestan, *La revolución burguesa en Brasil*, México, Siglo XXI Editores, 1978.
- FERNANDEZ Moreno, César, ed., *América latina en su literatura*, 3a edición, México, Siglo XXI Editores, 1976.
- FORSTER, E.M., *Aspectos de la novela*, 2a edición, Madrid, Editorial Debate, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, 17a edición, México, Siglo XXI Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Un diálogo sobre el poder*, 2a edición, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, 5a edición, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GOLDMAN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, 2a edición, Madrid, Editorial Ayuso, 1975.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La paradoja de la moral*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.

- JÜNGER, Ernest, *La emboscadura*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988.
- MALDONADO, Luis, *La violencia de lo sagrado, crueldad "versus" oblatividad o el ritual del sacrificio*, Salamanca, Ediciones Sigueme, 1974.
- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto = interpretación de textos*, México, U.N.A.M., 1986.
- MORAN, Fernando, *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Editorial Taurus, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- ROBBE-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- RODRIGUEZ Monegal, Emir, *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1968.
- SARRAUTE, Nathalie, *La era del relato. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura? Situations, II*, 6ª edición, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976.
- SIMON, John K., *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, México, Lasser Press Mexicana, 1981.
- SOREL, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- UMBRAL, Francisco, *Tratado de las perversiones*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1978.
- VARGAS Llosa, Mario, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- VARIOS, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, edición, selección y bibliografía de Aurora Ocampo, 2ª edición, México, U.N.A.M., 1984.
- VARIOS, *Los novelistas como críticos*. compiladores: Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, México. Fondo de Cultura Económica, 1991 (2 volúmenes).
- VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.