

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Alegoría de la ausencia. La construcción de los personajes femeninos *en*
Grandes emociones y pensamientos imperfectos de Rubem Fonseca

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

María de Lourdes Angeles Trujillo

Asesora: Raquel Mosqueda Rivera



Ciudad Universitaria, CD.MX., febrero 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis sinodales: Blanca Verónica García, Héctor Vizcarra y Eduardo Serrato, sus comentarios y sugerencias para la conclusión de este trabajo.

Raquel Mosqueda Rivera, mi querida maestra, gracias a tu apoyo incondicional pude concluir este proyecto, además de acompañarme y guiarme en el proceso de la tesis, lo hiciste en la vida. Para ti mi respeto, cariño y admiración, siempre.

Agradezco también a la doctora Lourdes Franco Bagnouls su generosidad y confianza, aunque no fue mi maestra en las aulas, me enseñó que el trabajo y la amabilidad son los pilares para alcanzar cualquier meta.

A mis padres, Lulú y Rey, por su apoyo y cariño, por impulsarme a ser mejor cada día y respaldarme en cada decisión y proyecto. Son mi ejemplo de esfuerzo, trabajo y fortaleza. Por fin terminamos, los tres, esta tesis. A mis hermanos Vero, Rey y Yola, gracias por las pláticas, los consejos y el apoyo.

A mis amigas: Lucero, Dafne, Lidia y Sofía, gracias por estar atentas al proceso de escritura de este trabajo, por sus lecturas, sugerencias y las incontables pláticas; gracias por escuchar las quejas y darme ánimos. A mis amigos los veteranos: Aline, Lupita, Erick y Drusso, no importa dónde estemos, el amor siempre es el mismo.

A Javier Pulido, por la compañía y las décimas...

Esta tesis contó con el apoyo de una beca otorgada por el Proyecto PAPIIT IN400415: “Rescate y edición crítica de la obra ensayística de Luis G. Urbina” del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas.

ÍNDICE

Introducción.....	6
1. Fonseca y el género policial.....	10
1.1 Novela policial.....	14
1.2 El caso de Latinoamérica.....	18
1.3 Brasil.....	22
1.4 Las novelas de Fonseca.....	23
2. Alegoría.....	28
2.1 Alegoría y carnaval.....	30
3. Grandes emociones.....	34
3.1 Pensamientos imperfectos. Los personajes femeninos.....	41
3.2 Angélica.....	44
3.3 Áureo de Negromonte.....	49
3.4 Liliana.....	54
3.5 Veronika.....	57
3.6 Ruth.....	61
Conclusiones.....	65
Bibliohemerografía.....	69

INTRODUCCIÓN

Las novelas de Rubem Fonseca son reconocidas por ser las precursoras del género policial en Brasil. En una época donde la literatura que se exportaba de aquel país era la que producían personas como Joao Guimarães, quien logra retratar en sus textos la oralidad y realidad de la vida rural de los pueblos del interior (nordestinos) de Brasil o la de Clarice Lispector, cuya obra, entre otras temáticas, se centra en la introspección de sus personajes, Fonseca aborda problemáticas relacionadas con la ciudad, asesinatos y robos, conflictos políticos, desde el género policial.

Dentro de la amplia producción de Rubem Fonseca, suelen tener mayor relevancia los cuentos, sin embargo el escritor también ha publicado varias novelas (más de diez). Una de las características de su literatura quizá sea la violencia, misma que se manifiesta en asesinatos, violaciones, mutilaciones, pero también hay de otro tipo: aquella que logra “conectar” a los lectores con personajes marginados o incluso con los peores asesinos.¹

Fonseca elige el esquema policial en la mayoría de sus novelas, en el caso de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, novela que analizaré en esta tesis, el género, además de varios elementos, como la literatura, el cine, la pintura, la danza, así como las piedras preciosas, el carnaval, Isaak Bábel, me servirán para problematizar la alegoría y la relación con los personajes femeninos, asunto principal de mi tesis.

Por lo anterior, en el primer capítulo comienzo con un somero panorama del género policial, desde los clásicos, la novela negra norteamericana y los primeros exponentes en México y Latinoamérica, así como una breve muestra de su desarrollo en Brasil.

¹ Tal es el caso del cuento “El cobrador”, donde el narrador, un hombre marginado, decide cobrar todo lo que le deben. Desde casa, ropa, alimento. El protagonista pasa de ser un simple ladrón a planear asesinatos masivos.

Enmarcar la novela *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* en el género policial es importante porque el autor toma la estructura de éste para luego realizar cambios y adaptarlo a las necesidades de su contexto, como un modelo diferente de detective y otros tipos de crímenes, todo situado en dos escenarios: Brasil y Alemania. En una época donde las historias clásicas de detectives que buscan restablecer el orden y el sentido de justicia ya no encajan con la realidad social.

Al final de este capítulo hago una recapitulación de las novelas policiales de Fonseca anteriores a la que aquí abordaré (*El caso Morel*, *El gran arte* y *Buffo & Spallanzani*) pues en cada una de ellas el escritor brasileño modifica ciertos aspectos del género, mismos que luego se distinguen en *Grandes emociones* y cobran un nuevo sentido.

En la novela vemos la introducción de otros elementos como la sustitución del detective por un cineasta y la poca importancia que tiene el asesinato inicial, pues sólo es el pretexto para situar al lector frente a otros misterios tan desligados entre sí, como saber el paradero del diamante florentino perdido durante muchos años, viajar a Alemania para recuperar un supuesto manuscrito inédito del escritor Isaak Bábel o reconstruir la figura de Ruth, antigua pareja del protagonista.

Algo recurrente en las historias que se desarrollan en la novela es el misterio, siempre hay algo que se oculta al inicio, falsas pistas, personajes engañosos, dobles significados que se descubren conforme avanza la narración. A partir de este ocultamiento y de las referencias a las alegorías como centro de los desfiles de carnaval, es que consideré ahondar en el concepto de alegoría para analizar los personajes femeninos de la novela.

La alegoría es una noción que se utiliza con mayor frecuencia en el estudio de las imágenes, como en la pintura, escultura, también como figura en la poesía; sin embargo, me parece pertinente usarla para el estudio de esta novela por varias razones. Primero, es

destacable la relación que el autor hace entre literatura y cine a lo largo de *Grandes emociones...*, partiendo del hecho de que el narrador y protagonista es un cineasta que sueña sin imágenes.

Otro aspecto es que la descripción de los personajes casi siempre se acompaña de una referencia visual: el narrador alude a alguna escena de película, pintura, escultura, retrato o artista de cine para ejemplificar ciertas actitudes o características de las mujeres con las que convive; esto en el caso de los personajes femeninos pues con los masculinos no ocurre tal cosa.

Por consiguiente, en el segundo capítulo, presento una delimitación del concepto alegoría: parto de la definición de Helena Beristáin y del mito o alegoría de la caverna de Platón para luego centrarme en las contraposiciones descritas por Walter Benjamin, cuyos planteamientos servirán para el desarrollo del concepto de alegoría que utilizaré para estudiar a cada uno de los personajes femeninos, mismo que será el soporte teórico en el análisis de este trabajo. Es precisamente Benjamin quien abre nuevas perspectivas para definir un término, en apariencia, caduco a inicios de siglo XX. A partir de este concepto se problematizan algunas de las causas del género policial. Además de la alegoría, otro elemento que entra en la novela es el carnaval, cuyos planteamientos potencian y problematizan tanto el género policial como la alegoría.

Después de exponer el marco teórico, en el capítulo tres comienzo con una breve reseña de la novela para luego entrar en el análisis de cinco personajes femeninos. Me interesa analizar a los personajes femeninos porque, dentro de la novela, introducen el misterio, modifican la trama, añaden información para la solución de ciertos problemas que se le presentan al narrador.

Al ser una novela con narrador en primera persona lo que conocemos de los personajes femeninos se cuenta a través del ojo del narrador, es decir, no llegamos a ver la totalidad de los personajes sino que todo pasa por el filtro del cineasta. A pesar de ello, la importancia que cobran las mujeres dentro de la narración aumenta puesto que están en cada momento de la historia. Ya no son las víctimas, tal como acontecía en el policial clásico, ahora tienen una posición activa y de ellas depende el desarrollo de las historias que se tejen dentro de *Grandes emociones...* Esto constituye una de las modificaciones al policial que hace Fonseca.

Aunque son más las mujeres que aparecen en la novela, elegí sólo algunas porque comparten una relación más cercana con el narrador. Mi presupuesto es que tales personajes, además de ser elementos alegóricos cada uno por sí mismo, en conjunto configuran la gran alegoría de la ausencia en la novela, esto es, el conjunto de las alegorías que forman la ausencia: de lenguaje, de imágenes, de recuerdos, de la perfección, de Ruth.

1. FONSECA Y EL GÉNERO POLICIAL

Rubem Fonseca (Brasil, 1925) es autor de más de veinte libros y uno de los escritores del siglo XX con mayor reconocimiento dentro y fuera de Brasil. Su producción literaria abarca cuentos, novelas y crónicas periodísticas. Muchos de sus relatos se han adaptado para películas o series de televisión.¹

A *Los prisioneros* (1963), le siguieron *Lucia McCartney* (1967), *El collar del perro* (1965), *El caso Morel* (1973) y *Feliz año nuevo* (1975). Éste último censurado durante varios años en Brasil por la dictadura porque atentaba contra las buenas costumbres.² A pesar de lo anterior, o quizá por lo mismo, la fama del escritor se propagó aún más; cuando se publicó *El cobrador* (1979), Fonseca ya gozaba de amplio reconocimiento.

Desde sus primeros relatos, el autor nos muestra los temas que serán recurrentes en su narrativa. Dice Deonísio da Silva “Repetem-se os temas, repetem-se os personagens, repem-se certos enredos, mas o que não se repete de modo algum é a forma com que são narrados”³ y es que aunque en sus cuentos y novelas desfilan muchos personajes marginados por la sociedad, como el protagonista de “El cobrador” o la banda de asaltantes de “Feliz Año Nuevo”, cada que nos acercamos a un relato del brasileño encontramos sorpresas, la manera de abordar los conflictos y el desenlace nunca es el mismo. Otro ejemplo de lo anterior son los protagonistas de sus novelas, el oficial Matos de *Agosto*, hombre comprometido con restaurar el orden en la ciudad, no se asemeja al protagonista de

¹ En 1993 en Brasil se estrenó la serie *Agosto*, basada en la novela del mismo nombre. HBO produjo en 2005 *Mandrake*, una serie basada en los relatos donde aparece este personaje. En 2006 se estrenó la película *Cobrador: In God We Trust*, que retoma varios relatos de Fonseca y los adapta de manera libre. También existen películas inspiradas en *Buffo & Spallanzani*, *El gran arte* y cortometrajes a partir de sus cuentos.

² Deonísio da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Relume_Dumará: Prefeitura, Rio de Janeiro, 1996.

³ *Ibidem*, p56.

Grandes emociones..., cineasta despreocupado por las personas y sucesos a su alrededor; de igual modo, aunque Mandrake, el abogado criminalista, aparece en varios relatos, nunca tiene una “fórmula” para desatar el conflicto; lo mismo puede estar en Río, solucionando los problemas de un millonario con una prostituta, que recorriendo Brasil para encontrar contrabandistas.

De acuerdo con Bella Jozef “en su obra bulle toda clase de fauna de la gran ciudad: la clase media, el burgués y su existencia vacía, el policía, el ladrón, el músico, el asesino, antihéroes que causan la náusea y la irrisión”.⁴ Fonseca sitúa a la mayoría de sus personajes en ambientes urbanos que, en apariencia, retratan la realidad social, los provee de atributos irreales rodeados de “realidad” y consigue la complicidad de los lectores, quienes nos identificamos o justificamos las acciones de cada personaje.

En la literatura fonssequiana se distingue la influencia de escritores como Chesterton, Hemingway, Chandler, Hammett y Babel. En algunos casos aparece como guiños y en otros hay un diálogo directo con ellos; el detective de *El halcón maltés* nos recuerda, sin duda, a Mandrake o al narrador de *Grandes emociones...*; los personajes de Fonseca van del lenguaje culto al coloquial, no los mueve sólo el deber de justicia sino que tienen otros intereses, el conflicto con las mujeres es a veces más relevante que el asesinato, los tres protagonistas coinciden en que hacen sus investigaciones por intuición, es decir, ya no son los detectives reflexivos que a partir de sus estudio en solitario llegan a conclusiones y capturan al asesino, estos personajes a veces pasan en la calle junto al criminal y no son capaces de reconocerlo, por el contrario, parece que las soluciones llegan a ellos; tienen informantes, gente con secretos para revelarles, gustan de salir a los bares, andar en las calles y platicar con más personas.

⁴ Bella Jozef, *Antología general de la literatura brasileña*, p. 523.

En *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, Fonseca apuesta por un no detective, el narrador es un cineasta que no pierde oportunidad para mostrar además de sus conocimientos sobre literatura, cine y diamantes, el profundo interés por Isaak Bábel, autor de *Caballería Roja* y *Los cuentos de Odesa*, por ello, el supuesto manuscrito perdido del escritor ruso será uno de los temas principales desarrollados en la novela.

El monólogo interior o flujo de conciencia⁵ y la narración en primera persona son otros de los elementos que comparte con escritores como Joyce y Hemingway; la literatura del escritor brasileño parece mucho más cercana a los europeos y norteamericanos que a la tradición brasileña.⁶ Aunque esto sólo es en la “forma”, porque las novelas y cuentos de Fonseca siempre se desarrollan en Brasil, sus personajes pueden viajar y salir del país pero siempre regresan.

La obra de Fonseca puede dividirse en tres etapas: la primera marcada por los seis libros iniciales (hasta la publicación de *El cobrador*), casi todos de cuentos, a excepción de *El caso Morel*, donde comienza a explorar la novela policial y se distingue por la “rudeza” para narrar, de ahí que muchos críticos lo consideren un escritor violento y transgresor.⁷ No es gratuito que su libro *Feliz año nuevo* haya recibido calificativos como inmoral y contrario a las buenas costumbres⁸.

⁵ De acuerdo a la definición que propone Helena Beristáin “[el monólogo interior procura] la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia”, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p 349.

⁶ En el apartado 2.1 trataré esta cuestión.

⁷ En el apartado 1.1 daré un panorama de la crítica dentro y fuera de Brasil.

⁸ Deonísio da Silva en *Rubem Fonseca* reproduce un fragmento del escrito que da las razones para censurar el libro del brasileño, entre ellas está que atenta contra las buenas costumbres y es una apología de la violencia. En Brasil, la censura del libro causó gran revuelo. Varios escritores y artistas de la época alzaron la voz y condenaron que se retirara el libro de Fonseca de las librerías. Este fenómeno ocasionó que la gente se interesara más por el contenido de *Feliz año nuevo*. Actualmente el libro tiene varias reediciones y es de los más famosos de Fonseca.

Raquel Mosqueda apunta que la violentización narrativa incluye “la resignificación de la violencia, ruptura con las pautas tradicionales de lectura, temática profundamente arraigada en la realidad, adopción de un lenguaje cuya base es la ironía y la parodia”.⁹ Estas características de la escritura se ven como una constante en toda la narrativa fonsequiana, sin embargo, en esta primera etapa es más notoria, de manera que la violencia más transgresora ocurre en el plano estético, en el lenguaje narrativo.

La segunda etapa comprende desde la publicación de *El gran arte* (1980) hasta *Agosto* (1990). En este periodo de diez años, Fonseca publica cuatro novelas, todas pertenecientes al género policiaco (*El gran arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* y *Agosto*).

En sus escritos, Fonseca modifica el esquema de la novela negra norteamericana,¹⁰ añade tanto elementos de la cultura popular, del carnaval y del cine como de la alta cultura (teatro, ciencias, literatura), incluso citas en latín, francés e inglés. En *El gran arte* por ejemplo, hace una descripción de los cuchillos, de la forma en que se utilizan; en *Bufo & Spallanzani* hay referencias a la biología y la fotografía (uno de los personajes femeninos se llama Minolta); en *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* diserta sobre la literatura y el cine, es la novela con mayores referencias a otras artes, con frecuentes guiños al lector que ayudan a entender mejor a los personajes, por ejemplo, el narrador compara la figura de una mujer con una escultura, la mirada de otra con una pintura, la actitud de la siguiente con el personaje de una película; de manera que los lectores podemos armar una figura de cada uno de los personajes y enriquecerla con esas referencias. Finalmente, en

⁹ Raquel Mosqueda, *Hacia una caracterización de la violencia. Los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*, p. 22.

¹⁰ Este cambio se dio en toda Latinoamérica, especialmente en Argentina, donde existe una importante producción de novelas de este género. En el siguiente apartado revisaré algunos aspectos de la novela policiaca.

Agosto retoma la muerte de Getulio Vargas en 1954, con una lista interminable de nombres implicados en redes de corrupción.

La tercera etapa se extiende desde *El salvaje de la ópera* (1995) hasta la actualidad, con varios libros de cuentos; en ésta retoma a Mandrake y lo hace protagonista de un par de novelas cortas y algunos relatos, Fonseca sigue fiel a sus temas aunque sus textos no logran ya el efecto de “golpe a la cabeza” que provocaban los de la primera época.¹¹

1.1. Novela policial

*Lo que hay son circunstancias que llevan al hombre a
cometer un crimen. A cualquier hombre. A usted o a mí.*
Ricardo Piglia

Fonseca elige el género policial para desarrollar la mayoría de sus novelas, con varias modificaciones con respecto del policial clásico y más cercano a la novela negra norteamericana. En este apartado hablaré muy brevemente de la novela policial, con un escueto recorrido por su historia, hasta llegar al policial desarrollado en Brasil, con Fonseca como su principal exponente.

Edgar Allan Poe es considerado el padre del relato policial, los cuentos: “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) “El manuscrito de Marie Rogêt” (1842) y “La carta robada” (1844); donde echa mano de la estructura de cámara cerrada: un asesinato que ocurre en un cuarto, sin testigos ni arma homicida, sólo el cadáver de la víctima, como

¹¹ Organicé estas tres etapas con base en mi lectura de Fonseca, la revisión de otros autores que estudian la obra del autor brasileño y las publicaciones (en internet y libros) de algunos críticos como Vargas Llosa y Deonísio da Silva.

ocurre en “Los crímenes de la calle Morge”. A partir de estos elementos, el detective hace deducciones para encontrar al asesino.¹²

A Poe le siguieron Conan Doyle y su detective Sherlock Holmes, Agatha Christie con Hércules Poirot y G. K. Chesterton con el padre Brown. Todos con un sistema analítico para descifrar el crimen: utilizan la lógica y el razonamiento, también se basan en estudios científicos.¹³ Algo tenían seguro: el malo y el bueno nunca se mezclaban, el detective era una figura con ciertos vicios, pero encarnaba, pese a éstos, la idea de justicia, por encima de cualquier cosa. Su labor consistía en investigar el misterio, resolver el asesinato, castigar al criminal y devolver el orden. El detective contaba con un compañero que le ayudaba en el papeleo y también escuchaba sus deducciones, el ejemplo claro es Watson, amigo de Sherlock Holmes.

Después de repetir fórmulas, personajes y situaciones, el policial necesitaba de una renovación. Es entonces cuando “ante el evidente agotamiento que ya se manifestaba en tan férrea estructura conceptual y narrativa, iniciaron un desplazamiento de sus intereses estéticos”.¹⁴ Si en la sociedad se veían cambios tan evidentes como la pérdida del orden, aumento de la violencia, ciudades caóticas y la degradación de la figura policial como elemento para recobrar el orden y la justicia, los escritores de policial reflejaron ese caos y violencia en sus novelas.¹⁵

¹² Cf. Luis Rogelio Noguera, “Al lector”, en *Por la novela policial*, p. 12-25.

¹³ Thomas Narcejac, “De Poe al Thriller policial”, en *Por la novela policial*, pp. 205-216.

¹⁴ Leonardo Padura, *Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica*, p. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

Dice Piglia que “desde Hammett, el crimen se comete por ‘algo’ y ese ‘algo’ son las debilidades humanas”,¹⁶ la novela norteamericana se encarga de exponer esas debilidades, explorar su origen y así descifrar el otro enigma: la condición humana.

En palabras de Paula García Talaván, en los años veinte y treinta en Estados Unidos Dashiell Hammett y Raymond Chandler:

introduce[n] en la narración un realismo crítico que denuncia el mal estado de la sociedad en un momento determinado y choca con el juego intelectual y el ambiente burgués propios de la novela policial clásica. De ella nace el segundo gran subgénero histórico: la novela policial negra.¹⁷

En Dashiell Hammett la construcción de los detectives es muy distinta a los clásicos, por ello tuvo gran influencia entre los escritores latinoamericanos dedicados al género “Sus protagonistas saben de antemano –a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela-problema– que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen – casi siempre– se encuentran en la base misma del sistema social”.¹⁸ Rubem Fonseca conoce y admira a los personajes de Hammett, esto es notorio en la conformación de sus propios personajes.

En *Grandes emociones...* el autor constantemente hace referencia a personajes o escenas de *El halcón maltés*, de ésta última también es necesario mencionar la versión cinematográfica,¹⁹ tan ligada a la novela de Fonseca.

Cosecha roja (1929), de Dashiell Hammett es considerada la novela que inaugura la novela policial negra; la historia se centra en un detective agente de La Continental, sin

¹⁶ Ricardo Piglia, “El crimen es el espejo de la sociedad”, en *El género negro*, p. 28

¹⁷ Paula García Talaván, “la novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, pp. 68-69.

¹⁸ Juan Martini *apud* Mempo Giardinelli, *El género negro*, p.16.

¹⁹ El halcón maltés, película estadounidense que filmó John Huston, basa en la novela del mismo nombre; se estrenó en 1941. El papel de Sam Spade lo hizo el actor Humphrey Bogart y Brigid O’Shaughnessy, Mary Astor.

nombre, a quien citan en Poisonville para un asunto importante, pero el hombre que lo llama muere antes de decirle cuál será su trabajo, a partir de ese momento el agente se dedica a investigar el asesinato y descubre poco a poco la red de corrupción que se teje en Poisonville, es decir, una ciudad “envenenada”.

Hammett realiza un análisis detallado de cada personaje en Poisonville, el asesinato se resuelve en las primeras páginas y lo que sigue es un descubrimiento de los vicios y crímenes de la ciudad. El agente de La Continental tiene la ayuda de una mujer, que pasa de ser sospechosa del asesinato a informante y aliada del detective.

En *El halcón maltés*, una mujer llega al despacho del detective Sam Spade para que la ayude porque su hermana está en peligro, unos hombres la persiguen porque saben que ella posee algo valioso, aunque la mujer no explica qué es lo que buscan aquellos hombres, pronto el detective sabe que es un halcón hecho de piedras preciosas. Hammett nos muestra un tipo distinto de detective, Sam Spade no busca esclarecer crímenes por un sentido de justicia. Como el detective de *Cosecha roja*, también trabaja por dinero, cuando descubre que el halcón vale mucho, busca la manera de negociar y obtener los mayores beneficios. Spade no tiene problemas en matar a sus adversarios, es mejor que mueran los otros y no él.

En ambas novelas de Hammett, *Cosecha roja* y *El halcón maltés*, se observa un elemento importante que influye en la historia: el personaje femenino. En *Cosecha roja* es una prostituta la que parece tomar el papel de Watson, a cambio de dinero ella le dará pistas al detective, cartas, confesiones y datos sobre los habitantes de Poisonville. Es sintomático que, a pocas páginas de iniciada la novela, la resolución del asesinato parece un tema sin importancia, el interés se centra en la compleja red de delincuentes que operan en la ciudad.

En *El halcón maltés*, la mujer que se acerca a pedir ayuda al detective Spade, al poco tiempo demuestra que no es necesariamente la típica dama en peligro, está inmiscuida

en el robo del halcón, además de mentir de manera constante para desviar las pistas del detective.

Mención especial merece la novela de Raymond Chandler *El largo adiós*, que comienza con las características de la novela policial y pronto se convierte en una especie de diario del detective Philip Marlowe, donde conocemos sus pensamientos y la forma en que percibe al mundo. A estos elementos se añade la historia de lealtad y amistad sin dejar de lado las dos muertes que deben resolverse.

Desde su nacimiento la novela policíaca ha sufrido varios cambios, la realidad es que el género no podía quedarse con los parámetros con que inició; los planteamientos esenciales como el sistema de justicia, los ambientes en que se desarrolla y la creación del personaje detective. Como veremos más adelante, su evolución desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad permite que el género se renueve y tenga vigencia.

1.2. El caso de Latinoamérica

En México, Argentina o Brasil no resultaría del todo convincente un detective meramente analítico y un sistema de justicia que funcione y capture al asesino pues la realidad social que viven esos países muestra lo contrario. Actualmente no podemos hablar de una novela que siga en esencia los preceptos del género policial, como lo vimos en el apartado anterior, los múltiples cambios en la estructura de la novela de detectives han originado otros subgéneros tales como la novela negra.

A partir de los años cincuenta, en Latinoamérica surgieron historias de detectives que siguen algunos lineamientos de la escuela norteamericana, pero sitúan y entienden de

modo distinto la realidad en que se desarrollan. En México *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal es un ejemplo de la evolución y adaptación del género,²⁰ modificando el asesinato inicial por un complot para asesinar a alguien, el misterio y el análisis del crimen dan paso a una red de delitos y omisiones del gobierno en México, en esta obra pueden observarse guiños con la literatura de Hammett, pero con un marcado uso del lenguaje oral y la exaltación de la violencia como elemento esencial en el texto. Pese a que muchas novelas comparten estas características, cada autor le imprime su sello.

Nos encontramos con otro tipo de detective al que le gusta fumar y beber, además de ser amigo de un grupo de “chinos” que se dedican al contrabando de opio. Es una especie de agente-detective-matón, al servicio de la policía corrupta, no busca la justicia, sino que hace su trabajo por dinero.

De entrada, no existe un crimen por resolver, se contrata al detective porque el gobierno tiene la sospecha de que asesinarán al presidente de Estados Unidos. Filiberto García es un policía retirado, especialista en trabajos difíciles, todos consisten en encontrar gente y matarla, un oficio sucio que exige discreción y profesionalismo. Las pistas son para dar con los conspiradores y evitar el asesinato, aunque conforme avanza la narración el foco de atención se desvía hacia una mujer, que se vuelve el misterio, las pistas y, más tarde, la víctima.

En Bernal los elementos de la novela negra norteamericana son claramente parodiados,²¹ si bien es cierto que ningún crítico lo define como creador del neopolicial en

²⁰ Padura se refiere a la novela de Bernal como “relatos negros, ciudadanos, todavía entre paródicos y miméticos, en los que la violencia llega a hacerse incluso verbal, de un modo hasta entonces apenas visto en español”. Leonardo Padura, *Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica*, p 1.

²¹ Parodia en el sentido de homenaje, una reconstrucción a partir de un original que no incluye burla o desprecio a la obra original

México, *El complot mongol* es una especie de preámbulo para la manera en que Paco Ignacio Taibo II abordaría el género.

Héctor Belascoarán Shayne es el detective que Paco Ignacio Taibo II nos presenta a lo largo de nueve novelas, *Días de combate* se publica en México en 1976. El autor se preocupa por dar cuenta del momento social por el que pasa México, desde las huelgas de trabajadores, el movimiento del 68 y el 72. Belascoarán es ingeniero, pero un día decide dejar su trabajo y divorciarse, toma un curso para ser detective, pone un despacho y se dedica a buscar a “cerevro” un asesino que deja misteriosos mensajes en el cuerpo de sus víctimas, todas mujeres.

Un proceso semejante a lo que ocurre con Bernal en México pasa en Argentina con Rodolfo Walsh y su novela *Operación masacre* (1957).²² La dictadura argentina aparece como telón de fondo para la novela policial; Walsh, a manera de reportaje, sigue el proceso de varios hombres que la dictadura secuestró, torturó e intentó matar. Mempo Giardinelli, en su novela *Qué solos se quedan los muertos* (1985) describe la historia de dos exiliados argentinos que llegan a México para huir de la dictadura. Luego vendrían los textos de otros autores como Piglia que ensayan sobre la literatura dentro de la novela, la convierten en personaje y sujeto de análisis.

Los escritores latinoamericanos “subvierte[n] los puntos de la novela policial clásica. Aquí no atrapan al criminal, la justicia no se impone, la legalidad y los valores burgueses no triunfan”²³ no estamos ya frente a la continuación de los escritos de Doyle, ni

²² Leonardo Padura menciona que tanto *El complot mongol* como *Operación masacre* son el preámbulo para el neopolicial latinoamericano, porque ambos autores incluyen un tipo de narración distinta, que rompe con lo que se hacía en la época y, de alguna forma, dan las bases para los siguientes autores que retomarán varios elementos que ellos usan en sus novelas y a partir de ahí crearán el neopolicial.

²³ Tania Pellegrini, *La imagen y la letra. Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*, p 105.

siquiera los de Hammett, la manera en que el género se desarrolla en Latinoamérica, si bien comparte elementos con estos autores, crea sus propias bases.

Los países que sufrieron dictaduras, como Chile y Argentina, retoman el policial para hacer, entre otras cosas, una denuncia contra el régimen, es una manera de escribir sobre lo que pasó y para que no se olvide. Dice Giardinelli que “la violencia siempre está referida a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, en el mejor de los casos. La interpretación –o la sugerencia- política es parte esencial del thriller latinoamericano [...] en nuestra literatura también afloran nuestros complejos, nuestras desdichas como pueblos sometidos, subdesarrollados”.²⁴

No hablamos de una literatura de evasión u olvido de la realidad ya que muchas veces ésta nos pega en la cara, existe dentro de la narración.²⁵ Incorpora cuestiones como la corrupción en el sistema de justicia, los vicios que cada detective tiene y un elemento que quizá es de los más atractivos: los personajes femeninos toman un papel distinto, tienen más peso dentro de la narración²⁶ al contrario de las novelas de detectives anteriores, éstas incluyen elementos como el sexo y la violencia asociados al cuerpo femenino.

Dice Alfredo Veiravé que “los escritores no sólo no admiran y aceptan menos a la fuerza policial y al poder de la justicia, sino que les temen, los cuestionan y los detestan.”²⁷ De especial importancia para el estudio del género es la manera en que puede mutar, la transgresión a las normas establecidas y la facilidad para incorporar elementos que lo enriquecen.

²⁴ Mempo Giardinelli, *El género negro*, p. 21.

²⁵ Dice Veiravé que el género negro hace de la realidad materia literaria (Alfredo Veiravé, *Literatura hispanoamericana*, p. 64).

²⁶ Un caso interesante es el de la argentina Claudia Piñero, quien desarrolla una trama policial en su novela *Tuya* (2005), donde la protagonista y narradora es una mujer detective, asesina, cómplice y víctima al mismo tiempo.

²⁷ Alfredo Veiravé, *Literatura hispanoamericana*, p 64.

Para Paula García:

entre los países de América Latina puede hablarse de una identidad literaria del género policial, construida con atributos nítidos, tales como la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular y la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional.²⁸

Estos atributos a los que se refiere los podemos encontrar de manera clara en *Grandes emociones...* donde se mezclan elementos como el cine, la literatura y el carnaval.

1.3. Brasil

El género policial no comenzó con Fonseca, ya algunos escritores habían incursionado en éste, desde inicios del siglo XX aparecían en Brasil publicaciones de ese tipo. La primera novela policial brasileña es *O Mistério*, tiene cuarenta y siete capítulos y comenzó a publicarse por entregas en el periódico *A Folha*, la escribieron Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Medeiros e Albuquerque y Coelho Netto; el único de los cuatro que siguió escribiendo relatos policiales fue Medeiros e Albuquerque. En los años treinta, Jeronimo Monteiro creó al detective Dick Peter, del cual haría cuatro novelas. En los cuarenta aparece Aníbal Costa, que hizo tres novelas con el detective Roberto Ricardo como protagonista.

Para Medeiros e Albuquerque estos autores se ligaban más a la idea del detective estilo Sherlock Holmes, sin embargo en los años cincuenta Luiz Lopes Coelho y su

²⁸ Paula García Talaván,

detective Doutor Leite significaron la renovación del género y su adaptación al contexto brasileño.²⁹

“El lento proceso de alfabetización de la población brasileña hizo que el folletín fuese absorbido por la élite como un elemento más de la cultura erudita de origen europeo y no llegara nunca a ser realmente popular”,³⁰ de tal modo que la novela policial desde sus orígenes fue recibida por la élite intelectual. En este contexto surge la figura de Rubem Fonseca.

En 1973 se publica *El caso Morel*, primera novela de Rubem Fonseca, a partir de ahí y con la aparición de las siguientes novelas de corte policial, llegó también su clasificación como iniciador del neopolicial brasileño:

“El primer elemento curioso en la conjunción de intereses de estos autores [Taibo, Ramírez Heredia, Soriano, Fonseca] es, precisamente, que lo hacen desde la más absoluta adversidad, sin reparar en códigos establecidos y desde una intención absolutamente literaria y desmitificadora, pero a la vez cargada de intenciones sociales y hasta políticas [...] Rubem Fonseca asume la violencia y la criminalidad como componentes esenciales de su literatura – que sólo en virtud de esta apertura forma y conceptual se puede considerar neopolicial.³¹

1.4. Las novelas de Fonseca

Tres novelas anteceden a *Grandes emociones...*, se distinguen porque, aunque todas pertenecen al género policial, cada una tiene una o varias historias que se desarrollan al mismo tiempo que la trama del crimen.

²⁹ En palabras de Medeiros e Albuquerque “Las historias de Luis Lopes Coelho son muy buenas, pero lo que nos parece más importante en su obra es la creación de un detective nacional en la ficción policial brasileña. El Doctor Leite es una buena figura que nos hace olvidar, sin sacrificio, varios detectives extranjeros”. *O mundo emocionante do romance policial*, p. 213. [La traducción es mía].

³⁰ Tania Pellegrini, *op. cit.*, p. 85.

³¹ Leonardo Padura, *op. cit.*, p. 3.

En 1973 aparece *El caso Morel*, narrada en primera persona por el protagonista, Morel, acusado de asesinato; cuenta su vida al oficial Matos y al escritor Vilela, para que ambos se enteren de su inocencia y pueda salir de la cárcel. Es una novela narrada desde el punto de vista del “asesino”, con los elementos clave del policial: un asesinato, el detective (en este caso oficial de policía) y el misterio que rodea a Morel.

El oficial Matos reaparece más tarde en *Agosto* (1990). Dice Romeo Tello que *El caso Morel* es una de las novelas más experimentales de Fonseca. Encontramos el juego con las voces narrativas, incluye una serie de apartados con definiciones de diccionario y frases en latín, alemán y francés, mismas que parecen fuera de contexto pero que a lo largo de la narración ofrecen al lector una vista del pensamiento y descripción del personaje Morel.

En *El gran arte* (1983) Mandrake, abogado criminalista, como él mismo se presenta, es quizás el personaje más conocido del escritor brasileño. Lleva el mismo nombre que un mago de cómic, que además de realizar espectáculos de hipnotismo, lucha contra criminales. No es gratuito que Fonseca llamara así a su personaje. Mandrake (el abogado) es también un detective inusual, al contrario de sus pares literarios, éste posee un gusto por las mujeres y la vida social que le permite conocer a muchas personas adineradas y de dudosa reputación.

En *Buffo y Spallanzani* (1985) Gustavo Flavio (en alusión clara a Gustave Flaubert) un escritor que ha alcanzado fama, es el principal sospechoso de la muerte de una mujer ya que en la escena del crimen había un libro autografiado por él. Su musa: Minolta (como las cámaras), le ofrece que hagan un viaje para olvidar el mal momento. A partir de este viaje surgen otros asesinatos y problemas en los que él se verá envuelto. Fonseca, una vez más, añade más historias a la principal, esta novela se distingue, entre otras cosas, por el uso del

lenguaje propio de la biología, con una larga lista de nombres de especies de ranas y experimentos. Gustavo Flavio quiere hacer una novela que lleve el nombre de Bufo, un tipo de rana y Spallanzani, estudioso de estos animales, por eso investiga numerosos datos de estos anfibios y del biólogo.

Grandes emociones y pensamientos imperfectos se publica en 1988, en Brasil.³² Es una narración en primera persona, en presente y con algunos saltos en el tiempo. El narrador que es el personaje principal, es director de cine (sólo hizo una película) y a veces hace infomerciales para su hermano que es líder de una congregación religiosa.

La historia comienza cuando una mujer llega a la casa del narrador y le suplica que la ayude porque la están siguiendo, ella se queda esa noche en su casa y al amanecer, cuando el protagonista va a la sala, encuentra una caja y una nota escrita por ella donde le pide guardar ese paquete. Al día siguiente él se entera de su muerte. Ya están planteados los fundamentos del policial: aparente calma, el asesinato, la foto de la víctima que aparece en televisión, un asesino del que no tenemos nombre ni motivos.

En el entramado de historias desarrolladas en la novela, distingo tres que son medulares: el misterio de las piedras, el manuscrito de Babel y la vida de Ruth.

Ya se mencionó que el protagonista es también el narrador, como lectores, seguimos una narración en “tiempo real”, es decir, no sabemos con anticipación ciertas cosas sino que las vamos descubriendo junto con el protagonista. De alguna manera nos sorprendemos y desilusionamos con él.

En *Grandes emociones...* hay dos circunstancias que marcan al personaje, por un lado padece el síndrome de Ménière que, entre otras cosas, le provoca una distorsión de la

³² La traducción, con la que trabajé para esta tesis, es de Hermann Bellinghausen. En adelante todas las citas serán de esta edición. Fonseca, Rubem, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*. Trad. De Hermann Bellinghausen. México: Cal y Arena, 1990.

realidad, le produce mareos, pérdida del equilibrio y desmayos. Por otro lado, es un cineasta que sueña sin imágenes, aunque es capaz de describir lo que “siente”, las personas que aparecen y los lugares donde está en sus sueños:

“Como siempre, mi sueño no tenía imágenes. Cuando era niño y hasta la adolescencia nunca los recordaba al despertar; era como si no soñara nunca [...] Memoriceé, entonces, una definición de sueño que consideraba esclarecedora ‘Un mundo arcaico de grandes emociones y pensamientos imperfectos’” (36).

Todos estos elementos nos dan una perspectiva de su personalidad, de modo que cuando leemos la escena donde no es capaz de reconocerse en un espejo, “Pero en todo momento el hombre me echaba miradas furtivas. Irritado lo encaré de manera ostentosa [...] En aquel restaurante con las paredes cubiertas de espejos, no miraba a ningún otro sujeto en alguna mesa próxima: me miraba a mí mismo, reflejado”,³³ también asistimos a otra revelación: tiene dificultades para distinguir la realidad de los sueños, la forma en que ve el mundo no necesariamente es la forma en que los demás lo hacen. Entonces, sus apreciaciones respecto a las otras personas son totalmente subjetivas.

Sin embargo, gracias a este padecimiento es que nos acercamos a la visión que tiene el narrador de la mujer, por ejemplo, no es gratuito que en todos sus sueños aparezca una figura femenina. Como veremos más adelante, el síndrome y los sueños son elementos medulares en la conformación de la novela.

En la primera lectura que hice de la novela *Grandes emociones...*, me percaté de dos elementos constantes a lo largo de ella y que ayudan a dar una lectura mucho más profunda, fuera de la anécdota de las historias: la alegoría y el carnaval. Ambos contribuyen, en varios momentos, a tener mayores posibilidades de lecturas. También dan un nuevo significado a los personajes femeninos, pues cobran mayor importancia dentro de

³³ Rubem Fonseca, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, pp. 13-14.

la narración, ya no son las mujeres sin peso en la historia, las desprotegidas o a las que matan. A partir del carnaval y de una lectura alegórica de los personajes, todas ellas adquieren un nuevo significado.

Ellas influyen en el carácter y acciones del narrador, así como en el curso de las historias. De ahí que en el siguiente capítulo haré una delimitación del concepto de alegoría y carnaval para después analizar cómo cada uno de los personajes femeninos expresan una suerte de significado oculto, el cual revelará su importancia conforme avanza la trama; del mismo modo, cómo todos los personajes femeninos no consiguen, aun juntándolos, construir una obra de arte “perfecta”.

2. ALEGORÍA

Helena Beristáin define la alegoría como “un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo [...] Para Dante [...] el sentido alegórico consiste en la verdad oculta [...] bajo una mentira”¹, es decir, en la alegoría conviven dos elementos, uno que es el sentido verdadero, el sentimiento o la idea a mostrar, el otro es el sentido aparente, una especie de disfraz con el que se reviste el primero.

El sentido literal se observa a primera vista, no requiere un conocimiento previo del objeto o del medio donde se encuentra. El sentido profundo, la verdad dentro de la alegoría es un conjunto de ideas o conceptos que revisten al concepto abstracto; este sentido se completa con el contexto.

El mito de la caverna de Platón es una de las mejores explicaciones de la alegoría donde las imágenes que los hombres encadenados ven no son sino una representación, una alegoría de algo más que está detrás. La sombra reflejada en la caverna nos muestra algo como cierto, sin embargo, cuando salimos de ella, con la luz podemos observar el objeto verdadero.

Supón que los hombres están como en una morada subterránea a modo de caverna, que tiene abierta a la luz una entrada larga que ocupa toda la anchura de la caverna [...] Detrás de ellos, brilla la luz de un fuego desde arriba y lejos de ellos, y entre el fuego y los encadenados hay en lo alto un camino, a lo largo del cual supón que hay construido un murete semejante a los parapetos que los titiriteros colocan delante del público, por encima de los cuales muestran sus marionetas²

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 36.

² Platón, *La República*, libro VII, cap. 1, 514 a-c.

Y más adelante: “es del todo seguro que tales individuos creerían que la verdad no es otra cosa que las sombras de los objetos fabricados”,³ en un primer momento, los hombres que se encuentran en la caverna sólo ven las sombras; después, cuando se acercan hacia la entrada pueden distinguir las formas a la luz del sol; finalmente, al salir de la caverna y ver todo a la luz del sol, reconocen las verdaderas figuras que antes sólo conocieron como sombras.

A partir de estas dos visiones de alegoría se concluye que se basa en dos elementos: uno superficial o engañoso y otro oculto, que está detrás del primero. Walter Benjamin propone una nueva forma de entender la alegoría, pues consideraba que este concepto “estaba destinado a proporcionar el fondo oscuro contra el que el símbolo debía destacarse en claro”,⁴ entonces no tenemos sólo una “verdad” bajo el primer elemento, sino que lo que está debajo es un conjunto de ellos, que el lector o espectador puede armar, como en una especie de rompecabezas.

Luis Ignacio García considera que:

Toda la crítica benjaminiana al concepto tradicional de alegoría insistía en que ella no es una mera imagen ilustrativa que recubriría, como un velo, una abstracción conceptual, un precepto moral, un contenido previo y meramente recubierto por la imagen, pero enunciable de manera transparente (simbólica). La alegoría no se juega en la dialéctica entre velo (imagen) y profundidad interpretativa (precepto moral), sino en la diseminación de fragmentos y el trabajo de desciframiento.⁵

La descomposición del sentido en fragmentos que sólo el lector puede recomponer, dota a la alegoría de múltiples posibilidades.

³ *Ibidem*, 515c.

⁴ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p.157.

⁵ Luis Ignacio García, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, número 2, diciembre 2010, pp. 13-14.

Una de las funciones de la alegoría sería fracturar la totalidad para después tomar los fragmentos y unirlos, en este ejercicio se comprende mucho más el significado de aquello que se alegoriza.

En *Grandes emociones...* Fonseca realiza un ejercicio similar con cada uno de sus personajes femeninos, cada mujer es un rompecabezas, pieza a su vez de un rompecabezas mayor que es la novela. Tenemos varios datos y sabemos cosas de ellas, sin embargo, conforme avanza la narración, se suman nuevos fragmentos que al final nos darán un panorama “completo” de cada una de ellas. Lo anterior es más evidente en el personaje de Ruth, ya que el narrador se detiene en explicar al lector cada elemento importante para entenderla.

“La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma un conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía”.⁶ Esta descripción de los elementos que componen una alegoría es la base para comprender lo que sucede en *Grandes emociones...* cada lector tendrá frente a sí mismo una serie de personajes femeninos desarticulados para que el lector los arme de nuevo y pueda tener la imagen completa. Primero cada una de las mujeres se presenta con una imagen no verdadera, sin embargo, al paso de la narración surgen diferentes elementos que las completan y nos dan una visión más amplia.

2.1. Alegoría y carnaval

⁶ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, p. 371.

Según Bajtin, el carnaval es el momento donde se transgreden las normas establecidas, es la ruptura con el mundo real, el lugar y momento donde se cambian las personalidades, las estructuras sociales “durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real”.⁷ El juego es parte del carnaval y la temporalidad no es la misma que en la vida real, hay un cambio en los roles, desde la conformación de los personajes, el tiempo, el espacio, hasta las historias. Partiendo de esta idea, en *Grandes emociones...*, después de que Angélica deja las piedras en el departamento, entramos al momento o tiempo del carnaval.

Las piedras aparecen en la narración para crear la ruptura con el mundo real. “Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial [...] posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su nacimiento y su renovación en los que cada individuo participa”⁸ a partir de ahí, como lectores estamos frente a historias que pueden tomar cauces inesperados aunque siempre posibles en el carnaval.

El carnaval brasileño es, probablemente, el más famoso del mundo; en Río de Janeiro se reúnen año con año miles de turistas para presenciar los desfiles y las fiestas que inundan las calles de la ciudad. Sin embargo, detrás de esos días en los que todo es luces y baile, existe una industria muy importante que necesita de un año para hacer los preparativos de unos cuantos días.

Por un lado existen las fiestas y desfiles en las calles, por el otro, está el desfile profesional organizado por las escuelas de samba, que se disputan un premio por su presentación en el carnaval. Como en todo concurso, existe un jurado integrado por varios especialistas en diversos temas encargados de calificar diferentes elementos, desde

⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 11.

⁸ *Ibidem*, p.10.

coreografías, vestuario, carros alegóricos, hasta la investigación del tema elegido por las escuelas.

De acuerdo con Mónica Rector, dentro del desfile de carnaval, el jurado califica “a los participantes, los objetos (vestuario y alegorías) y la música”.⁹ Lo que consideran como alegorías son principalmente carros, donde se monta una representación del tema que se eligió, por ejemplo *O segredo das minas do rei Salomão*;¹⁰ este tema aparece en *Grandes emoções...* el misterio es parte fundamental de esta samba, se divide en dos partes: la primera es de oscuridad, cuando las minas están ocultas, el segundo es de luz, al amanecer el sol descubre el misterio y se encuentran las riquezas del rey Salomón.

El libro comienza y termina con las piedras preciosas, que representan el carnaval. Como ya se mencionó, el carnaval envuelve todo y a todos, no es un tiempo y espacio determinado sino que estas convenciones se subvierten, se eliminan de algún modo.

A lo largo de la novela aparecerá esta dicotomía oscuridad/luz que refiere a la alegoría, en el sentido literal existe una mentira que pasa como algo cierto porque está en la oscuridad, con una falsa luz dada por la hoguera y conforme el relato se desenvuelve, los misterios y la mentira se desvelan, aparece la verdad que el lector construye, acompañada de la luz, sueños frente a realidad, ausencia y presencia. El mismo título de la novela, refiere ya a la definición de sueño: “un mundo de grandes emociones y pensamientos imperfectos” es decir, inacabados. Esta verdad que aparece en la luz no se revela en un solo

⁹ Mónica Rector, “El código y el mensaje del carnaval”, en *¡Carnaval!* p. 73.

¹⁰ “Miragem de uma época distante/ Mil princesas procuravam descobrir/ Do rei Salomão o segredo /Das minas guardadas em terras de Ofir /A rainha de Sabá apareceu /Num cortejo que jamais se viu igual /Com negrinhos que ao rei ofereceu /De olhos verdes, um presente original /Presença feita de mistério /Com fascínio e sortilegio /Não consegue desvendar /O caminho faiscante da riqueza /Paraíso verde de encantação /E da Fenícia veio o rei Iran /Em galeras alcança as terras das amazonas /Que sensação, que esplendor /A natureza em flor /Com elas numa noite enluarada /Entre cantos e magias /Eis a festa do prazer /O muiiraquitã sorte /Neste amor mais forte /Que jamais vão esquecer /E o sol nascendo vem clarear /O tesouro encantado que o rei mandou buscar”, en Mónica Rector, “El código y el mensaje del carnaval”, en *¡Carnaval!*, p. 106-107.

momento, sino a través de un conjunto de “verdades” que sirven para armar, en este caso, a los personajes femeninos.

3. Grandes emociones

Una primera lectura de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, nos envuelve en las múltiples historias que se desarrollan. La novela es un complejo sistema de narraciones principales que se subdividen, si bien todas tienen el hilo conductor del narrador-protagonista, algunas muestran mayor relevancia. Tal es el caso del manuscrito de Babel o de las piedras preciosas.

Nos encontramos frente a una novela metaficcional,¹ pues se vale de diversos elementos como la intertextualidad: durante toda la novela, el narrador se refiere a película, libros, pinturas y esculturas para describir situaciones o personajes; también tiene una estructura en abismo: La novela comienza con la historia de Angélica y del narrador que recién se muda, estas dos historias dan pie a muchas más. Cada uno de los personajes encierra muchas otras historias, si “abrimos” por ejemplo, la historia del diamante florentino, ésta contiene a su vez los relatos de todos los personajes ligados a él. Del mismo modo, la historia de Liliana da paso a la historia de Ruth que a su vez contiene la historia del narrador. Por último, la novela introduce metacomentarios: existe un ejercicio de la crítica literaria, así como de la crítica de cine. La amistad que tiene el narrador con Gurian es casi exclusiva para hablar de literatura, la revisión de la vida y obra de Babel, así como de una clasificación de cuentistas, quién es mejor y por qué. Como lectores también vemos algunas ideas que tiene el narrador sobre la literatura universal, los intereses que lo llevan a filmar *Caballería Roja* y la relación tan estrecha entre literatura y cine.

¹ Para este análisis me baso en la clasificación que proponen Héctor Vizcarra e Ivonne Sánchez Becerril en *El enigma del texto ausente*, donde enumeran elementos que conforman una novela metaficcional (la novela a analizar puede contener algunos elementos, no es necesario que cumpla con todos los puntos que se mencionan).

Como vemos, todos estos elementos enriquecen la trama policial al hacer posible que existan múltiples enigmas, no sólo el primero que es la muerte de Angélica al parecer un mero pretexto para introducir en la novela otras inquietudes del mismo autor. Una vez que la narración puede ser abordada desde diferentes perspectivas, me centraré en las historias que considero medulares para la conformación de mi análisis de la novela.

En el apartado anterior mencioné las tres tramas principales, identificadas con el mismo número de capítulos: “La linfa del laberinto” con la historia de Ruth y del narrador, “El manuscrito” con la novela inédita de Bábel y “El diamante florentino” con las piedras preciosas; debajo de cada una de ellas existen “pequeñas tramas” que a veces pasan inadvertidas pero que cobran sentido a partir de unirlas con otros elementos.

Las lecturas que pueden hacerse a partir de estas pequeñas historias son muchas, por lo tanto en este trabajo me enfocaré en los elementos relacionados con los personajes femeninos y los sueños. Existen otras tramas como la del manuscrito de Bábel y a partir de ella el análisis del cine y la literatura, los procesos de reescritura y las imágenes.²

Identificar las tramas dentro de la novela y lo que ocultan, siguiendo la definición de alegoría, ayuda a comprender el sentido oculto de lo que se narra. De modo que este concepto no sólo sirve para explicar y analizar a los personajes femeninos sino la novela en su conjunto.

“Al despertar, intenté asegurarme con desesperación. Todo giraba a mi alrededor mientras yo caía sin control en un abismo sin fondo” (9). Así comienza el primer capítulo: “La linfa del laberinto”. El título hace referencia a la endolinfa que existe en el oído interno, responsable de mantener el equilibrio del cuerpo. La relación entre el nombre

² Raquel Mosqueda se encarga de analizar estos elementos en su ensayo “Cambiar el llanto de lugar: reescritura y policial en *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* de Rubem Fonseca” que se encuentra en el libro *Pistas falsas. Ensayos sobre narrativa policial latinoamericana*. México, UNAM, 2018.

del capítulo y la enfermedad del narrador se hace evidente en las primeras páginas. El vértigo debido al síndrome no sólo lo siente el protagonista de la historia, es un hilo conductor dentro de la novela. La gran cantidad de “escenas” y la rapidez con la que todo ocurre (recordemos que la narración sucede aproximadamente en dos semanas), hacen de *Grandes emociones...* una novela vertiginosa.

El protagonista es un cineasta radicado en Río de Janeiro, resalta el hecho de que no tiene nombre.³ Despierta después de un episodio del síndrome de Ménière, que le produce mareos y pérdida de conciencia. Este padecimiento rige su personalidad pues lo aísla, no platica con la gente porque los considera incapaces de entender lo que le pasa. Sus sueños sin imágenes representan una incógnita, no tienen un sentido aparente, ni relación con la realidad, así los define: “puedo saber sin los sentidos, conocer sin percepciones visuales, mi sueño está hecho de ideas” (10).

Tener sueños sin imágenes representa una gran contradicción para el narrador. Su profesión consiste en crear imágenes para contar una historia. El cine es conocido como la “fábrica de sueños”, entonces si el personaje no puede crear imágenes en sus sueños, el cine se vuelve su herramienta para lograrlo.

El día en el que comienza la narración, el personaje se ha mudado de departamento, el motivo es olvidar la vida que tenía, su relación con Ruth, la mujer con la que vivió, y todo lo que le recuerda a ella. En este momento de la narración sabemos que ella era paralítica, y que murió pero no tenemos más información.

Esa misma noche en el nuevo departamento toca a su puerta Angélica, una mujer pequeña y gorda que le pide ayuda porque dice que la persiguen, él acepta que duerma en el

³ Más adelante cuando aborde los personajes femeninos, regresaré a la importancia de “llamarlos” o identificarlos con un nombre.

sofá. Al día siguiente, el personaje despierta y sólo encuentra un paquetito en la mesa junto con una nota donde le agradece la hospitalidad y le pide que guarde ese envoltorio. Más tarde, cuando el cineasta ve las noticias se entera de que Angélica está muerta, abre el envoltorio y descubre que contiene varias piedras preciosas, decide guardarlas y no avisarle a la policía. A partir de ahí se da cuenta de que un hombre con gabardina comienza a seguirlo.

En su inquietud por saber qué le ocurrió a Angélica, conoce a Áureo de Negromonte, un hombre que se disfraza para concursar en los desfiles de carnaval; se acerca a él con el engaño de un documental, de este modo el protagonista obtiene información y conoce personas como Alcobaça, antiguo jefe de Angélica y empresario dedicado a los desfiles de carnaval. Esta trama se cortará ahí, salvo por el hombre de la gabardina que continúa persiguiéndolo.

Aparece otra trama: el cineasta recibe una carta donde un alemán llamado Dietrich lo invita a filmar una película basada en *Caballería roja* de Isaak Bábel, escritor soviético. Después de tener una cita con Dietrich y su asistente y luego del incidente con Angélica, el hombre de la gabardina que lo persigue y la falta de otro proyecto que lo retenga en Brasil, decide que aceptará la invitación para ir a Alemania a reunirse con el productor de la cinta, Plessner.

Desde ese momento el interés del cineasta por Bábel aumenta, “Bábel se convirtió en una idea fija [...] me parecía perfecto. La idea de la perfección, siempre que se le busca, es una utopía de soñadores” (112). Ya conocía al escritor de *Los cuentos de Odesa*, sin embargo su curiosidad por conocer más acerca de él aumenta. Por ello se reúne con Gurian, un viejo amigo que sabe “todo de Bábel”.

Antes de ir a Alemania para reunirse con Plessner, va con Mauricio, experto en diamantes, un antiguo amigo del protagonista y de Ruth. Es dueño de la empresa *Florentino* dedicada a comercializar piedras preciosas, acude a él para venderle un par de piedras del envoltorio de Angélica y así viajar a Alemania. En esa visita se entera de la historia del diamante Florentino, así como de su importancia y valor. Mauricio le cuenta a su vez de un sueño frecuente donde encuentra el diamante escondido en una casa antigua, la descripción del lugar es muy exacta, más adelante veremos la importancia del supuesto sueño.

En esta primera parte también aparece un personaje que lo acompañará casi toda la novela: Liliana, amiga y amante del narrador quien lo ayudará a salir de Río sin que el hombre de la gabardina lo siga. Cuando el cineasta va a Alemania, Liliana viaja a París; en ese lugar esperará a que él arregle los asuntos de su próxima película y regrese con ella.

La muerte de Angélica, la procedencia de las piedras y la ausencia de Ruth son los primeros misterios presentes en la novela. Los lectores conocen la última parte de la historia, pero no cuentan con todos los datos: ¿quién era Angélica, por qué tenía esas piedras?, tampoco entendemos qué le pasó Ruth.

El segundo capítulo titulado *El manuscrito*, comienza con el viaje a Alemania, el encuentro con Dietrich y Veronika, especialista en Babel, quienes le dan los pormenores del proyecto para la película. Finalmente el narrador se encuentra con Plessner, el productor, quien le informa el verdadero motivo de su viaje: quiere que sea él quien vaya a Alemania oriental y recupere un manuscrito inédito del escritor de *Los cuentos de Odesa*.

De Babel sólo se conocen dos libros de cuentos, para Plessner es importante recuperar ese manuscrito porque contiene la que sería una novela no conocida del escritor soviético. “¿Habría conseguido Babel el prodigio extraordinario de escribir un texto largo

con la misma concisión cortante de sus cuentos? Si hubiera en el mundo un escritor capaz de hacer eso, crear en la novela la exactitud, la precisión del cuento, ese hombre sería Babel” (138) el misterio y la atención se enfocan en el manuscrito, nada es más importante que ir a Alemania oriental y recuperarlo. El narrador hace suya la obsesión de Plessner y centra toda su atención en obtener la novela desconocida de Babel.

Después de una larga travesía el narrador regresa con el manuscrito, sin embargo decide no dárselo a Plessner y huye con él, tampoco se lo muestra a Veronika. No puede leerlo porque está escrito en ruso. Entonces vuelve a Río para entregar la novela a Gurian y que él la traduzca, antes va a París para encontrarse con Liliana.

El tercer capítulo *El diamante Florentino*, comienza cuando el protagonista viaja hacia Río, “en el avión, viendo dormir a Liliana, pensé en Ruth, por primera vez sin luchar contra mis recuerdos” (201) por fin da detalles de su relación con Ruth, cómo y dónde la conoció, a qué se dedicaban antes de encontrarse.

Todo lo que intentó olvidar en Alemania, al regresar a Río sigue ahí: su hermano televangelista, el hombre de la gabardina, los recuerdos de Ruth y las piedras preciosas. Lo primero que hace es ir a casa de Gurian para que le traduzca el manuscrito, pero en el camino lo secuestran, cubren su rostro y lo suben a un automóvil. El objetivo de los secuestradores es recuperar las piedras preciosas, el narrador no les dice dónde las tiene.

En el trayecto que recorre en auto, con la cabeza cubierta, el narrador piensa de nuevo en Ruth: ahora nos enteramos de que ella tuvo un accidente y quedó paralítica, a partir de ahí algo cambió en su relación, dice que dejó de desearla. Ruth se suicida una noche, mientras él duerme.

Uno de los secuestradores le inyecta algo para dormir. En ese automóvil tiene su primer sueño con imágenes: está en medio de una guerra, como si fuera un cuento de Babel.

El personaje llega al sótano de una casa en Diamantina, ciudad en Minas Gerais. Ahí lo interrogan para conocer el paradero de las piedras, pero el personaje se niega a decirles dónde están, sabe que pondría en peligro a Gurian y Liliana. Intentan persuadirlo por varios medios, Alcobaça, el empresario que conoció por medio de Áureo, aparece y le cuenta la historia de su enfermedad, un padecimiento muy extraño que ningún médico pudo curar, hasta que descubrió que para seguir vivo necesitaba inhalar polvo de diamantes. Al inicio los compraba, pero cuando se terminó el dinero tuvo que recurrir al contrabando de piedras que entregaba a un joyero a cambio de los diamantes. El contrabando era posible con los vestidos del desfile de carnaval, donde las piedras se cosían junto a la pedrería de fantasía para sacarlas del país.

Después del extenso relato de la enfermedad de Alcobaça, llegan a la casa hombres armados que asesinan a todos, menos al cineasta. Además se llevan el diamante Florentino que Alcobaça resguardaba en una habitación.

Cuando el narrador escucha que los asesinos se fueron, sale a buscar ayuda, después de vagar por la ciudad y conseguir dinero, regresa a Río, busca a Mauricio y descubre el otro misterio: él era el verdadero contrabandista de piedras, mató a Angélica y a los hombres que lo secuestraron, también se apoderó del Florentino.

Gurian le dice que el manuscrito que trajo de Alemania no pertenece a Babel, la novela no existe o continúa perdida. Otro misterio que aparentemente se resuelve, porque queda abierta la posibilidad de que el manuscrito exista. Durante toda la narración seguimos con el protagonista las pistas para encontrar el texto perdido de Babel, ahora, al

descubrir que esas páginas no pertenecen al escritor soviético, el enigma se resuelve y todo parece regresar a la calma.

Las mujeres que lo acompañaron a lo largo de la novela desaparecen. Todas menos Ruth, que permaneció durante los dos primeros capítulos de la novela como un recuerdo que el protagonista no quería traer de vuelta. Ahora sabemos que ella quedó paralítica, luego se suicidó, otro misterio resuelto. Fuera de Ruth, las demás mujeres ya no tienen relevancia, no sabemos qué ocurrió con Veronika, aunque tampoco importa, porque tanto ella como Liliana y las demás mujeres que aparecen en la novela, sólo cobran importancia en la medida en que el narrador las necesita.

3. 1. Pensamientos imperfectos. Los personajes femeninos

En esta tesis, como ya mencioné, pretendo demostrar que los personajes femeninos de la novela *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* actúan como figuras alegóricas, lo cual modifica la forma en que se desarrollan, también la manera en la que interactúan con el protagonista y la manera de leer.

Los personajes femeninos casi siempre tienen una característica negativa, dada por el narrador: mujeres idiotas, necias, etcétera. Los analizaré conforme aparecen en la novela. Partiendo del nombre, descripción física, psicológica y la relación con el protagonista, pues cada una de estas características, prefigura su función alegórica, algunas de ellas son falsas, sin embargo sirven para armar una visión “total” del personaje.

Dice Tzvetan Todorov que “El personaje se manifiesta de varias maneras. La primera consiste en el *nombre* del personaje que ya anuncia las propiedades que le serán

atribuidas [...] Deben distinguirse aquí los nombres alegóricos en las comedias, las evocaciones por el medio, el efecto del simbolismo fonético”⁴ y ya que el narrador y personaje principal de la novela no tiene nombre, considero importante comenzar por el análisis del nombre de las mujeres pues, en muchos casos revelará parte de su identidad.

Para Angélica Tornero “los estudios sobre los personajes y su identidad pueden realizarse a partir de la relación que establecen con otros personajes con el supuesto de que el personaje construye su identidad en relación con el otro o lo otro con lo que interactúa”⁵ en el caso de los personajes femeninos en *Grandes emociones...* se construyen en función del protagonista. Al ser una narración en primera persona, la imagen que tenemos de cada uno está mediada por los juicios y pensamientos del narrador.

Es importante mencionar que Ruth, aunque no aparece físicamente en la novela (recordemos que para el tiempo en que se desarrolla la narración ella ya está muerta), es el personaje femenino principal; su “ausencia” recorre toda la novela y acompaña al narrador siempre. En el caso de Aureo de Negromonte el travestismo lo mantiene en una situación ambigua. Además de que es el mejor ejemplo de un personaje alegórico, más adelante lo analizaré y mostraré los elementos que lo conforman.

La construcción de los personajes femeninos como alegorías también se relaciona con los sueños del narrador. Al inicio de la novela él explica que sueña sin imágenes, sus sueños están llenos de sensaciones y puede conocer lo que hay en sus ellos por medio de éstas. El síndrome de Ménière que padece, una enfermedad que le provoca mareos y pérdida de conciencia, junto a los sueños sin imágenes definen su manera de ver la vida.

⁴ Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 263.

⁵ Angélica Tornero, *El personaje narrativo*, p. 154.

Como lectores no tenemos claro si lo que él ve en realidad sucede de esa manera. El mejor ejemplo es cuando el personaje entra a un restaurante y se molesta porque otro comensal lo observa fijamente, parece imitar sus movimientos, al momento de encararlo se da cuenta de que en realidad es un espejo en el cual se mira:

Pero en todo momento el hombre me echaba miradas furtivas. Irritado, lo encaré de manera ostentosa. El hombre, también desafiante, respondió a mi mirada. [...] En aquel restaurante con las paredes cubiertas de espejos, no miraba a ningún sujeto en alguna mesa próxima: me miraba a mí mismo, reflejado.⁶

Entonces, todas las descripciones del narrador pasan por el “velo” del síndrome y de la estructura de sus sueños, lo cual, hasta cierto punto, distorsiona la mirada. No es una mirada “objetiva” sino dirigida por el narrador. En el restaurante se da cuenta de que está viendo algo que no es, sin embargo no sabemos si en todos los casos es consciente y redirige o reacomoda la mirada.

En el primer sueño sin imágenes que tiene el narrador aparece una mujer con velo en el rostro pero él sabe que tiene los ojos amarillos. La contradicción entre un sueño que no contiene imágenes pero es capaz de detallar para que el lector “lo vea” antecede a la aparición de Angélica. La mujer de los ojos amarillos se presenta en el segundo y tercer sueño, en cada uno aumenta las descripciones y su figura se vuelve monstruosa.

Como adelanté en el apartado 1.4, el síndrome y la manera en que sueña el narrador son medulares para la conformación de la novela, “[...] Memoriqué, entonces, una definición de sueño que considero esclarecedora: Un mundo arcaico de grandes emociones y pensamientos imperfectos” (36) si el sueño es un pensamiento imperfecto, algo que no está

⁶ En adelante incluiré las citas en su idioma original, todas las referencias a la obra en portugués pertenecen al mismo libro, por lo que sólo mencionaré las páginas de donde tomé la cita. “Mas a todo momento o sujeito me lançava olhares furtivos. Irritado, encarei-o de forma acintosa. O homem, também de maneira desafiadora, respondeu ao meu olhar [...] Naquele restaurante com as paredes cobertas de espelhos, eu não olhava sujeito algum numa mesa próxima: olhava-me, a mim mesmo, refletido” Rubem Fonseca, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Rio de Janeiro: Agir, 2010, p 11-12.

terminado, de algún modo es una copia imperfecta de la realidad. Del mismo modo, las mujeres como rompecabezas, copias de algo más, versiones no acabadas o imperfectas, todas esconden algo, tienen algo que descubrir bajo el velo del misterio, del disfraz.

3.2. Angélica

Es el primer personaje femenino que aparece en la novela. Sus rasgos físicos son aññados, incluso la voz y la forma en que duerme; su nombre no corresponde a una persona angelical, pero sí a alguien indefenso o ingenuo. “El personaje se manifiesta de varias maneras. La primera consiste en el *nombre* del personaje que ya anuncia las propiedades que le serán atribuidas”⁷ el nombre no es gratuito, todos los datos prefiguran una víctima.

La mujer toca el timbre del departamento del cineasta. Sus primeras palabras en la novela son: “¡Socorro, socorro, ellos me van a pegar!”⁸, posteriormente el narrador describe su apariencia. Una de las cosas que llama su atención es el envoltorio que Angélica aprieta contra el pecho; no puede decir por qué la persiguen, sólo necesita que la deje dormir esa noche en su departamento:

Las manos de Angélica eran suaves, calientes, húmedas. Se puso de pie, muy cerca de mí. Pude ver los hilos de pelo esparcidos en su mentón, la barba de un adolescente. Angélica era una mujer gorda, inmensa, como una gran pelota de plástico que se hubiera inflado durante los minutos en que habíamos estado juntos, y al mismo tiempo, al inflarse, se hubiera vuelto frágil y desamparada (11)⁹

⁷ Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 263.

⁸ “Socorro, socorro, eles vão me pegar!” la traducción que se hizo a “pegar” fue literal, sin embargo, el sentido de la palabra es capturar, agarrar.

⁹ “As mãos de Angélica eram macias, quentes, úmidas. Ficou em pé, bem próxima de mim. Pude ver os fios de cabelos espalhados no seu queixo, a barba de um adolescente. Angélica era uma mulher gorda, imensa; subitamente pareceu ficar ainda maior — como uma grande bola de plástico que tivesse sido inflada naqueles minutos em que havíamos estado juntos— e ao mesmo tempo, por ter inchado, tornou-se frágil e desamparada”, p. 11.

El narrador pone énfasis en aspectos físicos, sin embargo no repara en lo extraño de su aparición, en el por qué llega justo a su casa.

Después de observarla, el personaje decide que puede quedarse a dormir en el sillón, Angélica se muestra muy agradecida y de inmediato entabla una conversación con él. Ella comenta sobre el desorden en el departamento y la silla de ruedas de la sala, al ver la reacción del personaje le pregunta si está triste, él contesta que sí: “Ante aquella mujer monstruosa no me daba vergüenza confesar que me sentía triste” (12).¹⁰

Si bien es la primera vez que se encuentra con Angélica, la suma de sus características físicas y la forma en que se comporta, le dan cierta confianza. Aunque el protagonista actúa lejano y poco receptivo, esa actitud no la vuelve a tener con otro personaje dentro de la novela.

Angélica es un ser monstruoso, nada en ella tiene un equilibrio, desde sus características físicas hasta la manera en que actúa. Sus características físicas se contraponen: baja de estatura y muy gorda pero con voz de niña y vellos en el mentón, como un adolescente.

Parece que gracias a su monstruosidad, el narrador acepta a Angélica en su casa, le da hospedaje y confiesa su tristeza. La deja quedarse por esa noche en el departamento y permite que observe el “desorden” que tiene.

Como veremos más adelante, la relación que sostiene el narrador con otras mujeres es más hostil, sin embargo con Angélica se muestra más tranquilo, no ve en ella una amenaza. Aunque el hecho de que ella se presente en medio de la noche y toque en el departamento que está en un cuarto piso no parece azaroso:

¹⁰ “Para aquela mulher monstruosa eu não tinha vergonha de confessar que estava triste”, p. 12.

Al rayar el día fui a la sala para ver a Angélica.

Se había ido. [...] Dejó el envoltorio de papel pardo sobre la mesa y un recado [...] “Amigo mío”, la letra de Angélica era menuda y difícil de leer, “gracias por salvarme la vida. En este mundo egoísta y cruel es una sorpresa encontrar un hombre tan generoso como usted. Guarde por favor este paquete para mí, escóndalo bien, un día de estos paso a recogerlo. Su amiga Angélica” (12).¹¹

La forma tan abrupta en que aparece y desaparece Angélica no extraña al narrador. Esa misma mañana platica con Dietrich, un hombre que lo invita a Alemania para filmar *Caballería roja*, basada en los cuentos de Isaak Bábel. Al siguiente día, Angélica lo llama:

—Mira, no dejes la cajita así nada más abandonada. Tu casa tiene mucho desorden. No es que contenga cosas de valor, son baratijas, pero sería mejor que las guardaras para mí. Alguien podría pasar y robárselas. —Su voz se quebró: —Guárdamela, para mí, guárdala... Promete... (23).¹²

De nuevo, Angélica “se presenta” inocente, aunque en este momento ya no sólo está asustada sino preocupada por el destino del envoltorio, sabemos que contiene algo importante pero ella no desea revelarlo. El protagonista tampoco está interesado en saber qué oculta Angélica, sólo pregunta el contenido del envoltorio, ella responde “pedrería, quincalla”. No hay más preguntas para ella.

¹¹ “O dia raiou. Fui até a sala, ver Angélica.

Fora embora [...]Deixara o embrulho de papel pardo sobre a mesa e um bilhete [...]“Meu amigo”, a letra de Angélica era miúda e difícil de ler, “muito obrigada por ter salvo a minha vida. Neste mundo cruel e egoísta de hoje é uma surpresa encontrar um homem tão generoso como você. Guarde por favor este embrulho para mim, esconda bem, um dia passo aí para apanhar. Sua amiga Angélica”, p. 12.

¹² “Olha, não deixa a caixinha assim não, abandonada. Sua casa está muito bagunçada. Não que tenha dentro da caixa alguma coisa de valor, é uma bobagem, mas seria melhor que você guardasse direitinho para mim. Alguém pode passar aí e apanhar.” Sua voz ficou dengosa. “Guarda ela pra mim, guarda... Promete...”, p. 18.

El narrador se entera de la muerte de Angélica por la televisión. Las noticias dicen que Angélica Maldonado se dedicaba a fabricar vestuarios para los desfiles de carnaval. Existe un asesinato y la víctima es una mujer mencionada apenas dos páginas en la novela.

La repentina muerte de Angélica deja muchos cabos sueltos, ¿por qué la mataron?, ¿a quién pertenecen las piedras preciosas que guardaba en el envoltorio? ¿quiénes son los hombres que la perseguían?

Se revelan más datos de la víctima: Angélica Maldonado era una carnavalera, así la define el policía que va al departamento del cineasta para interrogarlo. En su agenda estaba la dirección y el nombre del narrador, sin embargo él niega conocerla.

Áureo de Negromonte, describe a Angélica como una estrella dentro de los desfiles de carnaval, aunque sus fantasías no eran muy buenas, era la protegida de un empresario importante en el ramo de los desfiles, también aporta datos de su vida personal: “quién iba a casarse con una mujer de ese tamaño. Y no tenía parientes. Su historia es curiosa. Creció en un orfanato y era muy pobre, triunfó en la vida con mucho sacrificio. Era muy trabajadora, ella misma cosía sus fantasías. Decía que era para que nadie le copiara sus diseños” (41)¹³

En sólo unas líneas, la personalidad de Angélica se transforma: de ser inocente a una vestuarista de carnaval. No están claros los motivos del asesinato, sin embargo las piedras que contiene el envoltorio son la principal pista para encontrar a los asesinos.

Aquí comienza el misterio de las piedras preciosas; con el cadáver de la víctima también hay un asesino que debemos descubrir. Tenemos una trama policial con todos los

¹³ “Era muito trabalhadora, ela mesma costurava a fantasia dela. Dizia que era para ninguém copiar o modelo”, p. 30

elementos. Sin embargo, la inclusión de Angélica apenas dura unas cuantas páginas. Las piedras siguen ahí y serán el pretexto para que en la historia se urdan muchas otras tramas.

Cuando el narrador se encuentra por tercera vez con Áureo, él le cuenta la verdadera actitud de Angélica: “las piedras preciosas van incrustadas en los trajes juntos a las cuentas de vidrio sin valor. Angélica hacía el contrabando para Alcobaça y me lo contó. Era muy amiga mía” (69),¹⁴

Después de la muerte de Angélica su imagen infantil cambia por la de una mujer con nexos delictivos. Cuando un personaje muere lo podemos ver en su justa dimensión, ya que tenemos todos los elementos y sabemos que no aparecerán más.¹⁵

Como apunta Mónica Rector, el vestuario es el resultado visual de todo el grupo, se elige de acuerdo al argumento que la escuela de samba elige, la imaginación del vestuarista es básica para “representar”, por medio de los colores y las formas, el tema que cada escuela presenta.¹⁶ Angélica era la encargada de diseñar y materializar la esencia del carnaval, de ahí que su aparición en la novela, junto con las piedras preciosas, sea determinante para desencadenar en la narración el momento del carnaval. Cuando ella entra en la realidad del protagonista, también entra el tiempo del carnaval. A partir de ahí, como lectores, nos enfrentamos a otro universo, donde las historias que se contarán después, así como los personajes, serán valorados de otra manera.

Angélica representa entonces una alegoría de la inocencia, con los elementos que la distinguen: confianza en los otros (al entrar al departamento del narrador), su nombre remite a algo angelical, voz y estatura de niña. Es capaz de decir lo que piensa (cuando ve

¹⁴ “As pedras preciosas vão incrustadas nas fantasias junto com as pedras de vidro sem valor. Angélica fazia o contrabando para o Alcobaça e me contou. Ela era muito minha amiga.”, p. 47-48.

¹⁵ Angélica Tornero, *El personaje*, s/p.

¹⁶ Mónica Rector, *El código y el mensaje del carnaval*, p. 75.

el desastre en el departamento, cuando pregunta si está triste) y duerme tranquila en el sofá aunque minutos antes la perseguían.

Todo en ella es una contradicción, desde el aspecto físico hasta la forma en que se comporta. Ambas lecturas del personaje: tanto la primera impresión, donde se resalta la inocencia, como la segunda donde descubrimos que es una criminal, nos ayudan a crear su imagen completa.

Su apariencia física también es un efecto de la carnavalización, un disfraz que cubre su verdadera identidad. Sabemos que es contrabandista, sin embargo, en ese momento de la historia, pasa como una mujer indefensa que necesita resguardo; ella miente cuando el protagonista le pregunta por qué la persiguen, hasta el final oculta su historia.

La presencia de Angélica en la novela, al igual que la de otros personajes, está desarticulada. Parece que ella no pertenece al mundo real, las características físicas que posee la relegan, sólo en el carnaval ella existe de forma “normal”, tiene un papel, un propósito dentro de él (recordemos que era vestuarista), ella se encargaba de darle forma a la fantasía, de crear trajes para las alegorías, en ese mundo del carnaval ella cobra significado. Sin embargo, fuera de él es contradictoria: una mujer con voz de niña y barba de adolescente.

3.3. Áureo de Negromonte

Si bien el tema central de la tesis es el análisis de los personajes femeninos, considero importante incluir a Áureo de Negromonte ya que es un personaje ambiguo, un hombre que se traviste para el carnaval.

La obsesión que tiene por ganar un concurso de disfraces, la investigación previa y el diseño de la prenda, todos estos elementos se adueñan de él. De modo que apenas termina un desfile y él ya comienza a preparar el traje del siguiente año. Para él, el carnaval rige su vida, puede decirse que vive en una suerte de carnaval eterno.

Áureo entra en la historia a propósito de la muerte de Angélica. El narrador escucha su nombre en las noticias, cuando lo entrevistan. A partir de ahí lo busca para saber más de Angélica y los motivos por los cuales ella tenía esas piedras, por teléfono arreglan una cita y el cineasta lo visita en su casa. El pretexto es que quiere hacer una cinta sobre el carnaval: “Sí, soy Áureo de Negromonte.— Frío y desconfiado” (39).¹⁷

Después de las primeras palabras que dirige por teléfono al personaje principal, Áureo cambia y se vuelve más amable. Cuando lo invita a pasar a su casa, comienza explicando el origen de su nombre:

Todo en negro y oro. Siempre lo hago en oro y negro. Áureo en latín significa oro, ¿sabía usted? Claro, es cineasta, debe saber. Fue mi madre quien me dio ese nombre, mi madrecita querida que Dios se llevó el año pasado. Sufrí tanto, quedé tan solo. Ella sabía que ese nombre sería como un amuleto para mí” (40-41).¹⁸

De nuevo encontramos el disfraz como elemento para cubrir a las personas, la identidad que quedaría expuesta si toda la parafernalia se fuera. Sin embargo el disfraz en Áureo tiene un propósito diferente al de Angélica, dice que es frío y desconfiado, pero lo que vemos es un hombre sensible que necesita la aprobación de las personas que lo miran. La contraposición en su nombre es la primera contradicción de muchas que encontraremos a lo largo de la descripción del personaje. Como ya vimos con Angélica, en el caso de

¹⁷ “Sim, sou Áureo de Negromonte.” Frio e desconfiado”, p. 29

¹⁸ “Tudo em ouro e negro. Sempre me fantasio em ouro e negro. Áureo em latim significa ouro, você sabia? Claro, é um cineasta, deve saber. Foi minha mãe quem me deu esse nome, minha mãezinha querida que Deus levou no ano passado — sofri tanto, fiquei tão só. Ela sabia que esse nome seria como uma luva para mim”, p. 29.

Áureo, el nombre tiene un papel importante para conocer más al personaje. El nombre “artístico” también delimita la manera en que el personaje quiere que lo conozcan. Áureo inventa un nombre, quizá también lo de la madre.

Áureo es la alegoría del carnaval. Todos los elementos que conforman al personaje también están presentes en el carnaval: el disfraz, la máscara, la transformación, inversión de roles, el juego. No sabemos su edad, porque el tiempo transcurre diferente en el carnaval.

Dice Julia Kristeva que “no existe el tiempo en la escena carnavalesca, o, si se prefiere, no existe la linealidad temporal, sino que todo el cronos está allí, en su presencia masiva y condensada”¹⁹, el cineasta no es capaz de decir la edad de Áureo, pues el maquillaje y el vestuario que utiliza no ayudan a definir un número. Los desfiles y sus fantasías son el centro de su vida.

Por las palabras de Áureo sabemos que nunca ha ganado un concurso: “Este año será el Año de la Reparación, el año en que las injusticias cometidas en mi contra serán vengadas. Yo merecía ganar el año pasado, con Mi Reino por un Amor” (42),²⁰ a pesar de haber fracasado antes, mantiene la esperanza de que Las minas del Rey Salomón le den la victoria. Como él mismo explica, cada una de sus fantasías tiene una investigación previa, que incluye la lectura de varios libros para conocer más sobre el tema y así poder plasmarlo en el traje.

¹⁹ Julia Kristeva, *El texto de la novela*, p. 233.

²⁰ “Este ano será o Ano da Reparação, o ano que as injustiças cometidas contra mim serão vingadas. Eu merecia ganhar no ano passado, com Meu Reino por um Amor”, p. 30.

Al no conseguir el triunfo en el desfile, Áureo piensa en suicidarse, en un diálogo con sus empleadas y el narrador, confiesa su verdadero nombre, como si al terminarse el carnaval ya no importara la identidad que creó:

–Dile mi verdadero nombre, Mildred.

–Benito–dijo Mildred.

–¡Ah! ¡Ah!– gritó Negromonte poniéndose de pie, todavía cargando sobre sus espaldas la construcción de alambre, madera, plástico, papel, tela, pedrería, plumas y adornos varios, de cinco metros de altura, haciendo retroceder asustado al vigilante. Enseguida Negromonte meneó torpemente los brazos abiertos y cayó al suelo, donde se quedó, sollozando (61).²¹

Benito o Benedicto, el bendecido, es el nombre de Áureo fuera del carnaval. Hasta aquí el lector puede pensar que los días del desfile terminaron para Negromonte, al quitarse aquello que lo identificaba en ese mundo y quedar como una persona normal. Todavía con el traje pero ya sin eso que lo definía en el carnaval, perfila el fin de Áureo de Negromonte.

Unos días después, cuando el cineasta visita a Benito para enterarse de más cosas sobre los hombres que vio en el desfile (Alcobaça y el misterioso hombre de traje que los observó a lo lejos), encuentra a Áureo de nuevo, ya sin la tristeza de antes y con deseos de disfrazarse: “De vuelta a la cima. Uno tiene que ser fuerte, nada de baja astral, de paralizarse rumiando las aflicciones. La vida es para vivirse. No me dejaré hundir por esos tarados” (67)²². Ahora se preparaba para una fiesta en un hotel, aunque el narrador no quería saber de su vida sino de los contrabandistas.

²¹ “Diz para ele o meu nome nojento, Mildred!”

“Benedito”, disse Mildred.

“Ah! Ah!”, gritou Negromonte, levantando-se do banco, ainda carregando nas costas a construção de arame, madeira, plástico, papelão, tecido, pedrarias, penas e enfeites vários, de cinco metros de altura, fazendo o segurança recuar assustado. Em seguida Negromonte rodopiou tropegamente de braços abertos e caiu no chão, onde ficou soluçando, p. 42.

²² “Dei a volta por cima. A gente tem que ser forte, nada de baixo-astral, de ficar bodeado remoendo aporrinhações. A vida está aí mesmo para ser vivida. Não vou ser derrubado por aqueles safados”, p. 47.

Áureo insiste, como un niño, en mostrar el traje que usará esa noche. Parece que no entiende la prisa del protagonista: “volvió Negromonte. A través del velo que le cubría el rostro vi que se había maquillado cuidadosamente. Llevaba una diadema en la cabeza, una cinta de lamé bordado, pantalones bombachos transparentes y una pantaleta con encajes” (69).²³

Al final, Áureo no tiene un diálogo con el protagonista, sin embargo sabemos que se prepara nuevamente para el siguiente desfile de carnaval. Un nuevo disfraz implica una nueva personalidad:

–¿Está Negromonte

–Se está bañando.

–¿Y el carnaval?

–Ya estamos haciendo la fantasía. Va a ser una belleza. Mire usted. (278)²⁴

La sucesión de preguntas que el protagonista hace a una de las empleadas de Áureo es interesante ya que, cuando ella responde que se está bañando, la pregunta inmediata es ¿y el carnaval? Como si al bañarse Áureo se deshiciera del carnaval. El agua como medio para limpiar y llevarse el maquillaje, también su fantasía anterior del Rey Salomón, deja de ser Áureo, también regresa a ser Benito, cuando se mete al agua también se bautiza, ahora tiene un nuevo nombre y la personalidad que adoptó se pierde para que llegue otra. La fantasía del siguiente año comienza a tomar forma.

El narrador entrega la caja con piedras preciosas a las ayudantes de Áureo. Dice que son piedras de fantasía para su disfraz, las piedras preciosas se confunden con la fantasía, al

²³ “Afinal Negromonte voltou. Através do véu que cobria seu rosto via-se que ele se maquiara cuidadosamente. Usava um diadema na cabeça, um bolerinho de lamê rebordado, calças bufantes transparentes e uma calcinha de paetês”, p. 48.

²⁴ “O Negromonte está?”

“Ele está tomando banho.”

“E o carnaval?”

“Já estamos fazendo a fantasia. Vai ser uma beleza. Olha só.” Com um gesto mostrou Marijó que à mesa bordava um enorme manto., p. 181.

final no importó cuáles eran reales y cuáles no. Por un lado, cuando no se puede reconocer las piedras preciosas de la quincalla, éstas pierden su valor, es como si no existieran. Por el otro, al regresar las piedras a la fantasía, se cierra el tiempo del carnaval y de la novela.

3.4. Liliana

Liliana conoció al cineasta cuando ella era una adolescente. Entre ese momento y el presente de la narración han pasado alrededor de cinco años.

No hay una explicación de cómo aparece en la vida del protagonista, sin embargo, por la manera en que llega al departamento de él, sabemos que se frecuentan. Es el personaje del que más información tenemos: edad, rasgos físicos y carácter. “Cuando conocí a Liliana era una niña de quince años sin ninguna erudición. Ahora, con veinte años, me daba lecciones” (34).²⁵ Aunque acepta que Liliana tiene muchos conocimientos de literatura y cine, es evidente que el narrador piensa que se los debe a él.

Liliana toca en el departamento luego de que el cineasta se entera de la muerte del portero y descubre que un hombre con gabardina lo sigue a todos lados. Ahí, el narrador decide contarle todo a Liliana: la historia de Angélica, las piedras, el hombre de la gabardina y sus deseos por ir a Alemania para filmar *Caballería roja*.

El personaje posee características físicas muy marcadas: “Veía una muchacha de veinte años, bonita, con shorts de lino que dejaban ver unas piernas tan lindas que me conmovían a pesar de lo que había ocurrido, una camiseta de algodón que destacaba los

²⁵ Quando conheci Liliana ela era uma menina de quinze anos sem nenhuma erudição. Agora, com vinte anos, me dava lições, p. 25.

pezones (pensé súbitamente en la película de Godard, *Detective*), ‘ah, los pechos de las muchachitas’, y un pañuelo en la cabeza” (70-71), tanto así que el narrador las contrasta con las de otro personaje fundamental: “Ruth tenía el pelo negro, Liliana pelirrojo. Ruth era tímida, recatada, sensible. Liliana era agresiva, grosera, dura. Ruth tenía piernas fuertes y senos tal vez un poco grandes para una bailarina. Liliana era de piernas largas y senos pequeños. Ruth decía que Liliana parecía un chamaco” (71).²⁶ Según el narrador, Liliana siempre estaba linda, la atracción física que siente y su relación de varios años hace que no pueda separarse de ella, a pesar de que existe una historia entre ellos y Ruth, la antigua pareja del narrador, que murió hace no mucho tiempo.

El personaje de Liliana también se traviste, cuando está en París y se encuentra con el narrador para regresar a Brasil. Liliana decide vestirse de hombre, cuando ambos se encuentran en un restaurante, Liliana besa al narrador, éste se da cuenta de que la gente los mira. Baudrillard menciona que:

Una mujer/no mujer, moviéndose en los signos, es más capaz de llegar hasta el final de la seducción que una verdadera mujer ya justificada por su sexo. Sólo ella puede ejercer una fascinación sin mezcla, porque es más seductora que sexual. Fascinación perdida cuando transluce el sexo real, en el que desde luego otro deseo puede sacar provecho, pero precisamente no en la perfección, que no puede ser otra que la del artificio. La seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que atribuimos el máximo precio.²⁷

El disfraz, a lo largo de la novela y en todos los personajes, encubre para que ellas simulen algo que no son. Para Liliana el disfraz es un juego, la forma de adoptar otra

²⁶ Ruth tinha cabelos negros. Liliana, vermelhos. Ruth era tímida, recatada, sensível. Liliana era agressiva, indecente, dura. Ruth tinha pernas fortes e seios talvez um pouco grandes para uma bailarina. Liliana tinha pernas longas e seios pequenos. Ruth dizia que Liliana parecia um “rapazinho”, p. 49-50.

²⁷ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 14.

personalidad, en Brasil es una, pero cuando llega a París decide ser alguien más y utiliza su nueva apariencia para seducir al narrador. Por el contrario, como veremos después, Ruth no significa algo sexual para el narrador, de ahí que no puede dejar a Liliana, siempre regresa con esa parte impulsiva, seductora.

Liliana es una alegoría de la pasión, ya que sus acciones se rigen por la inmediatez de sus deseos, como si todo lo hiciera por impulsos. Y no sólo ella se rige por sus deseos, también el narrador, cuando está a su lado, actúa del mismo modo. El ejemplo más claro de ese comportamiento, lo encontramos en la escena del restaurante, cuando se niega a recibir el dinero producto de la venta de una gema. Liliana no acepta el dinero y él amenaza con romper un billete de cien dólares cada treinta segundos, después de que rompe varios billetes, se queda con el dinero.

Como lo hemos visto con otros personajes femeninos, el narrador adquiere el mismo comportamiento con ellos. Es decir, en el caso de Liliana, el cineasta conversa con ella de literatura y siempre que están juntos inevitablemente es para tener sexo, ambas son pasiones que los dos comparten.

La convivencia entre el cine y la literatura se muestra en varias ocasiones en los diálogos de ambos personajes. Liliana, por un lado, compara situaciones de la vida real con el cine y da muchas referencias a la literatura. Él hace un recuento de varios cineastas, guionistas y escritores de Brasil y del mundo.

Parece que de algún modo los personajes aparecen en pares, Angélica y Aureo, la contrabandista, que miente y se muestra inocente frente a la fragilidad y verdadera inocencia de Aureo. Por otro lado aparecen Liliana y Ruth, es el mismo narrador quien hace una contraposición entre ambas mujeres al describirlas como opuestas.

Sin embargo, en el presente de la narración, ahora que Ruth está muerta, la opuesta de Liliana es Veronika. Ninguna de las mujeres, a excepción de Ruth y Liliana, se encuentran entre ellas o conviven en la novela. Como si cuando una ocupa el espacio las demás desaparecieran.

Liliana dentro de toda la narración representa una fuga, el narrador siempre regresa a ella aunque no quiere (dice que no quiere). Si representa la pasión, el impulso para hacer cosas nuevas, implica el impulso creativo, a partir de la pasión puede crear, imaginar, aventurarse.

3.5. Veronika

Veronika es la asistente de Plessner, el productor que quiere filmar *Caballería roja*. Cuando el narrador viaja a Alemania, la designan para que lo acompañe y ayude a realizar el guión de la película. Al comienzo, Veronika se dedica a contrariar al cineasta; aunque ella participará en el proyecto, afirma que no le gustan las películas de guerra, tampoco está de acuerdo en la manera de abordar el texto de Bábel, incluso cuestiona la manera de producir del cineasta. La contraposición del “espíritu creativo” del narrador con el conocimiento específico y la parte racional de Veronika hacen que no quiera trabajar con ella. “¿Qué me irritaba de Veronika? ¿Que fuera bonita como la hija del caballero de Ludwig I? ¿Su seguridad? ¿Su memoria prodigiosa?” (125).²⁸ Veronika conoce a

²⁸ En el Palacio de Nymphenburg (Alemania) se encuentra la Sala de las beldades (Schönheitengalerie), galería que reúne treinta y seis retratos de mujeres, entre las que destaca el cuadro de Lola Montez. No es posible identificar a qué retrato se refiere el narrador, sin embargo, todas las mujeres que aparecen en los cuadros de esa sala destacan por su belleza, mujeres de tez clara, muchas de ellas rubias y de larga cabellera,

profundidad la obra y vida de Bábel, por eso la eligieron para que ayudara al cineasta en el guion de *Caballería roja*.

El interés de Veronika por racionalizar cada hecho produce en el cineasta la necesidad de alejarla. En un momento la llama idiota pues considera que no puede entender que él tenga sueños sin imágenes; ella no lo comprenderá porque no es artista, es decir, no está en el mismo plano, no siente ni piensa como él: “En cuanto terminé de decir eso me arrepentí. Mis sueños eran algo demasiado íntimo para ser discutidos con una idiota” (127).

Alegoría de la razón. Como los otros personajes, Veronika también forma parte del rompecabezas que es la novela. Es como un cesto donde se deposita todo el conocimiento: sobre Bábel, literatura, cine. Ella no es “creadora de arte” como el narrador o los otros personajes femeninos, ella se dedica a proveer de conocimientos técnicos. Incluso en la novela aparece, en un primer momento, para ayudar al narrador a escribir el guión de *Caballería roja*, ante la negativa del protagonista, Veronika responde con una larga lista de directores importantes que no escribieron solos sus guiones.

Al narrador también le inquieta la forma en que Veronika reacciona ante él: “Veronika controlaba la respiración como uno de esos personajes femeninos de Bergman discutiendo relaciones conyugales escandinavas con el marido. Quiero decir, como una actriz hábil que aprendió que la respiración puede dar énfasis y significados a cualquier frase” (123). Sus conocimientos, la manera en que se comporta y hasta su cuerpo, están perfectamente delineados, como si no pertenecieran a la realidad. A partir de la convivencia, el narrador y Veronika comienzan a sentir simpatía. Él se encarga de

no son todas de la corte, simplemente son mujeres hermosas de la época que tuvieron algún tipo de relación con Ludwig I.

describirla, usando siempre una referencia: “El cabello de Veronika era lacio y delgado; ondulaba al menor movimiento de su cabeza” (132) y luego “Veronika era una mujer alta, bien proporcionada. Llevaba la taza a los labios y sorbía con gran delicadeza y elegancia, como las mujeres del quiosco” (133), para luego hacer otro tipo de descripción, ya no comparándola con la realidad o con otras personas sino con obras de arte: “El color de sus ojos me hizo pensar en Goya. El azul de Goya no tenía aquel brillo limpio de los ojos de Veronika, no sé qué provocó aquella asociación de ideas. Percibí que Veronika se sentía turbada al sentir mi mirada” (133) y finaliza “La piel del rostro de Veronika tenía una suave luz uniforme” (135).

Las citas anteriores pertenecen a una conversación que ambos sostienen, el foco de atención del cineasta se centra de nuevo en el cuerpo de ella, cada una de las descripciones de Veronika está intercalada con una conversación donde ella muestra todos sus conocimientos sobre Babel. Parece que a la fluidez de ideas se suman los atributos físicos de ella. El cineasta presta más atención a describir su cuerpo que a escuchar la conversación “Mirando a Veronika, por la luminosidad rosada de su piel, en particular luego de varias copas de vino, yo pensaba, obviamente, en las Venus de Boticelli” (145), después añade: “Me gustó la manera firme con que se quitó el calzón, primero sobre un pie, después sobre el otro, con la elegancia de una miniatura *art nouveau*” (148). En otro momento menciona: “Mientras nos desnudábamos pensé que un poeta llamaría nacarado al color de su cuerpo. Lorca” (163).

Después de no querer a Veronika en su equipo, el cineasta termina por aprovechar todos sus conocimientos, una de las confesiones que le hace es sobre la relación que tenía con Plessner “Íbamos a la cama y Plessner no me cogía, se cogía al escritor” (164). Los dos personajes estuvieron casados en el pasado, la relación que mantienen ahora,

aparentemente, es de trabajo. Lo mismo que dice Veronika sobre Plessner se puede entender de la relación con el cineasta. En realidad él está con ella por dos cosas: su increíble belleza física y sus conocimientos sobre Babel.

La importancia de las menciones a otras artes, como la pintura, la escultura, incluso la poesía, son medulares para las descripciones de los personajes femeninos. Veronika es una mujer hecha de otras “mujeres” con pedazos de obras de arte, todo en ella es una creación, no es una mujer verdadera en el sentido de que se hace de otras artes. Incluso cuando el narrador “la arma” se convierte en un producto de la literatura, más palpable que las otras mujeres. Veronika representa no sólo la razón sino el rompecabezas de una idealización femenina.

Cuando el narrador decide regresar a su hotel para encontrarse con Veronika y huir, la ve hablando con Plessner: “Pero Veronika parecía diferente. Esa no era mi Veronika” (185), no era la suya, esa que él creó a partir de otras mujeres, por lo tanto, cuando se da cuenta de que Veronika puede traicionarlo porque posee la capacidad para hacerlo, decide dejarla y huir solo con el manuscrito de Babel “pero me dolía el corazón de infelicidad. Acababa de abandonar a una mujer por consideraciones subjetivas que muy bien podrían ser infundadas”.

Por lo tanto para el protagonista, abandonar a Veronika implica no sólo alejarse del comportamiento racional sino también regresar al carácter impulsivo que representa Liliana. Este comportamiento racional lo llevaría a terminar las cosas, enterarse por fin del contenido del manuscrito, concluir el guion de la película, cerrar un ciclo. Por eso se aleja, porque así puede dejar abierto, al menos por un poco más de tiempo, las respuestas que busca dentro del manuscrito.

3.6. Ruth

*Disimular es fingir no tener lo que se tiene.
Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo
un remite a una presencia, lo otro a una
ausencia.*

Jean Baudrillard

La muerte de Angélica, la procedencia de las piedras preciosas, el manuscrito inédito de Babel y la identidad de Ruth son los misterios que se desarrollan en *Grandes emociones*. El primero, aunque parece el motivo de esta novela, no es sino el pretexto para que se narren los otros misterios.

Ruth nunca aparece “físicamente” en la historia, al comienzo de la narración ya está ausente. No sabemos qué ocurrió con ella, sin embargo tenemos ciertas pistas que, a lo largo de la novela, juntaremos para tener su imagen “Sin elevador: esto era importante. Yo estaba sacando a Ruth de mi memoria, después de sacarla de mi vida” (10).²⁹

El significado del nombre es “la compañera fiel”, la primera compañera del protagonista, por la cual ve de manera distinta el mundo. Cuando está con ella, descubre las múltiples manifestaciones del arte. Por medio de Ruth, que expresa con movimientos y coreografías los sentimientos más profundos del ser humano, como el amor, el narrador desarrolla esa parte creativa; no sólo siente sino que es capaz de transmitir por medio de las imágenes, del cuerpo.

Una de las primeras pistas que tenemos de Ruth es la maleta con objetos personales, entre los que están toallas femeninas y un diario que el narrador conserva en su nuevo

²⁹ “Sem elevador: isto era importante. Eu estava tirando Ruth da minha memória, depois de tê-la tirado da minha vida”, p. 10.

departamento. La humanización del personaje femenino, contrario a lo que a veces ocurre con las demás mujeres presentes en la novela, sugiere un distanciamiento de Ruth respecto a las otras mujeres que aparecen en la narración. Es decir, ella no es las otras, las otras no son Ruth, pero esos puntos donde se contraponen nos ayudan a delimitar quién es ese personaje que no quiere recordar el narrador:

Saqué las cosas de la maleta. Un libro, *Modern dance*. Un frasco de perfume a la mitad. Un pañuelo de seda. Una caja de toallas femeninas. Al ver todo aquello tuve un recuerdo doloroso de Ruth, como nunca antes: vi a Ruth por primera vez como un ser vivo y frágil, que se me revelaba ahora en toda su belleza a través de una toalla de menstruación. ¿Por qué no vi antes aquel objeto ligado a la vitalidad de mi amada con los mismos ojos que ahora? ¿Por qué estaba siempre tan lejos de Ruth, por qué nunca la conocería como fue realmente? Estreché aquel artículo hecho de papel y trapo, sintiendo un dolor, recordando. Pero no quería recordar (57).³⁰

Como ya mencioné anteriormente, la contraposición de personajes es clave para conocerlos; la única mujer que merece algún comentario positivo del protagonista es Ruth. Las demás son tontas, necias, ocultan cosas; en cambio los atributos de Ruth no son sólo físicos, también posee cualidades morales.

Durante la primera parte de la novela, el protagonista repite de manera constante que no quiere recordar a Ruth, sin embargo, guarda sus cosas y a cada momento la menciona. No deja de recordarla a pesar de que no lo desea. La historia de Ruth se mantiene en suspenso, el escritor logra provocar en los lectores la necesidad de descubrir de una vez por todas quién es Ruth y por qué no la quiere recordar.

³⁰ “Tirei as coisas da mala. Um livro, *Modern Dance*. Um vidro de perfume pelo meio. Um colar de contas de vidro. Um lenço de seda. Um pacote de absorvente íntimo. Ao ver aquilo tive uma lembrança pungente de Ruth, como nunca tivera antes: vi Ruth, pela primeira vez, como um ser vivo e frágil, que se revelava agora para mim em toda sua beleza através de um absorvente de menstruação. Por que não vira antes aquela peça ligada à vitalidade da minha querida com os mesmos olhos de agora? Por que ficara sempre tão longe de Ruth, por que nunca a conhecera como ela realmente era? Fiquei segurando aquele artigo feito de papel e tecido, sentindo uma dor, lembrando. Mas eu não queria lembrar”, p. 40

Conforme avanza el primer capítulo, la necesidad de no mencionar a Ruth se hace evidente porque los personajes que rodean al narrador también conocieron a su pareja; por medio de Liliana nos enteramos de que Ruth está muerta, luego de un diálogo con el protagonista donde lamenta no haber estado en el funeral, conocemos el destino de la bailarina. Del mismo modo, Mauricio, antiguo amigo de la pareja y dueño de la joyería *Florentino*, da el pésame al cineasta cuando éste le lleva algunas piedras para comprobar si son auténticas.

Ruth y Liliana eran pareja, por medio de Liliana, el protagonista conoció a Ruth y la contrató para que hiciera una coreografía dentro de un documental que él filmaba.

La música de Prokofiev llenó el teatro. Vi a Ruth bailar ese ballet. Balanchine había hecho la coreografía para Ruth, la creó especialmente para su cuerpo suntuoso, cuarenta años antes de que ella naciera, los movimientos de sensualidad irresistible de ese baile. Sentí una tristeza intolerable. No aguanté más de unos minutos. Yo no quería pensar en Ruth. No quiero hablar de ella (117).³¹

Aquí el protagonista recuerda a Ruth, justo cuando ve a Liliana dormir... refiere la primera vez que la observó y la manera en que Ruth hizo la coreografía de los mendigos.

Cuando lo secuestran, en el auto, con el rostro cubierto decide que pensará en Ruth de nuevo. Ahí nos enteramos de cómo Ruth quedó paralítica y después se suicidó. El protagonista siente culpa por lo que pasó, sin embargo en el momento de recordar parece liberarse de esa carga. Luego, cuando lo sedan, tiene su primer sueño con imágenes. Parece que el recordar y liberarse de la culpa de Ruth, lo hacen liberarse también creativamente o en el ámbito del subconsciente, por eso puede soñar con imágenes y lo primero que sueña es una escena como de “caballería roja”, donde él mata a un capitán y muestra su trofeo.

³¹ “A música de Prokofiev encheu o teatro. Eu vira Ruth dançar aquele balé. Balanchine fizera a coreografia para Ruth, criara especialmente para o corpo suntuoso de Ruth, quarenta anos antes dela nascer, os movimentos de sensualidade irresistivel daquela dança. Senti uma tristeza intolerável. Não aguntei mais do que alguns minutos. Eu não queria pensar em Ruth. Não quero falar dela”, p. 78.

Matar la culpa, el trofeo: las imágenes, la libertad para crear y soñar, “Mi sueño recurrente, ahora lo sabía, era la libertad [...] Tenía libertad para soñar.

Ruth es la alegoría del arte, lo podemos pensar en varias disciplinas: la escritura, la pintura, la danza, el cine. Este personaje ausente, al igual que las demás representaciones del arte, provocan en el narrador la angustia y desesperación a lo largo de la novela.

La tristeza es el lenguaje que tiene lo mudo de expresarse, aquello que escapa al lenguaje nominal, a la significación, se expresa en la tristeza. La alegoría es entonces la estructura de la tristeza. El intento de nominar fielmente a las cosas deviene en alegórico, puesto que semejante empresa está condenada al infinito fracaso. La tristeza es el lenguaje de las cosas, porque el lenguaje como tal, al nombrarla, no expresa toda su esencialidad, he ahí la sobrenominación, ‘que expone al lenguaje a la verdad de su límite’, y demuestra la precariedad de nuestras imágenes y palabras, y con ello de la propia historia como ‘tensión irresuelta entre presente e infinitud’.³²

El intento por no recordar a Ruth, pero al final hacerlo, representa el intento del protagonista por tener una imagen bella de Ruth y no la degradada. Al final de la novela parece que lo logra, al recordarla como bailarina, creadora de movimientos bellos. Sin embargo, lo que sigue a ese recuerdo es la muerte de Ruth, la memoria de su suicidio. Ella, que en un momento alcanzó la perfección en la danza, queda parálitica, no es capaz de hacer aquello que la mantenía viva.

³² Romina Rodríguez, “La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades”, p.5.

CONCLUSIONES

La alegoría es un recurso para representar aquello que no está, el ocultamiento de un objeto mediante la proposición de una hipotética imagen inicial que se descompone en pedazos y que el lector reconstruye a partir de su horizonte cultural. Así pues, no hay en ella una correspondencia exacta entre significante y significado, como en el signo lingüístico de Saussure, sino una apertura de interpretación que da como resultado varios significados para un significante.

Los cinco personajes de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* analizados en esta tesis son alegorías, porque la interrelación con el narrador siempre tiene un sentido diferente al aparente, es decir, cada uno de estos personajes se conforma de diversas maneras, en un principio están ahí como secundarios, girando en torno a los deseos del narrador, después nos damos cuenta de que su papel en la historia es mucho más importante del que inicialmente parece.

Angélica, como alegoría de la inocencia, se configura desde su nombre, los rasgos infantiles, la capacidad de confiar en un extraño. Áureo, como alegoría del carnaval, está conformado por la capacidad de convertirse en algo que no es, con elementos como el travestismo, la máscara, la adopción de trajes alegóricos. Liliana, como alegoría de la pasión, cobra presencia por el carácter impulsivo de sus acciones. Veronika, como alegoría de la razón, tiene un pensamiento sintético, una capacidad para observar, ajena al plano pasional, con mirada objetiva. Ruth, como alegoría del arte, es un personaje caracterizado por la inteligencia, la sensibilidad para transformar objetos y situaciones en algo bello, posee la técnica necesaria para hacer arte con su cuerpo. Cada una de ellas representa, en algún grado, lo inacabado, la ausencia de perfección.

La novela se define por las ausencias. La primera ausencia está representada por la historia de un cineasta que sueña sin imágenes. Aunque es capaz de recordar y describir cada momento de sus sueños; él mismo explica que no ve nada, sólo los percibe y da una definición que expresa, según sus propias palabras, cómo se manifestaba su experiencia onírica: “una asociación viciosa e irregular de ideas” (36).¹ El lenguaje cinematográfico es visual y auditivo, por lo tanto, resulta contradictorio que un cineasta sea incapaz de crear imágenes en sus propios sueños. Lo anterior, mezclado con el síndrome de Ménière, que provoca la pérdida del equilibrio (en el caso del narrador no sólo se trata de un desequilibrio físico sino también emocional), conforman la primera ausencia de la novela.

El diamante Florentino es la segunda ausencia de la novela.² Una piedra preciosa con cortes perfectos, de gran tamaño y belleza. Su historia está llena enigmas, algunos datos que la sitúan en un punto para luego perderse de nuevo. Mauricio, el dueño de la joyería, ha buscado el diamante desde hace mucho y en el tiempo de la novela logra ubicarlo. Esa necesidad por tener el objeto perfecto, sería la culminación de su búsqueda. Además de poseer una joya muy valiosa, tendría en sus manos la imagen de la perfección, al menos en un diamante.

La tercera ausencia es el manuscrito perdido de la novela inédita de Bábel. Según Ilán Stavans, Bábel se autodenominaba “un maestro en el arte de la ausencia y el aislamiento”.³ El escritor soviético, reconocido por dos libros de cuentos *Los cuentos de Odesa* y *Caballería roja*, no publicó novelas. Sin embargo, durante muchos años existió la leyenda de un manuscrito perdido que contenía la novela inédita de Bábel, que significaría

¹ “uma associação viciosa e irregular das ideias”, p. 27.

² Mauricio, amigo del narrador y dueño de la joyería Florentino, se hizo especialista en diamantes a partir de su gran admiración por la joya y el misterio que la rodea. Este personaje cuenta un sueño recurrente, donde encuentra dicho diamante en el sótano de una casa antigua. Esta historia se escribe al inicio de la novela, luego se olvida, para retomarse en el tercer capítulo al cual le da nombre.

³ Ilán Stavans, “Introducción” a Babel, *Caballería roja* y *Cuentos de Odesa*, p. X.

la culminación de una producción literaria perfecta. Pero no existe el manuscrito, al menos el narrador no lo encuentra, en su lugar sólo tiene hojas sin ningún valor.

Finalmente, la ausencia de Ruth que está “presente” en toda la novela. Muerta en una época anterior al presente del narrador, se manifiesta en flashbacks, pequeñas imágenes que terminarán por integrar su imagen alegórica.

Las cuatro ausencias se hacen presentes por medio de la escritura. Por momentos, el narrador escribe un guion de una película que no existe, no el de *Caballería roja* sino el de su propia vida, aquello que surge a partir de su memoria; un guion que va desde la reescritura y apropiación de los cuentos de Babel (cambié el llanto de lugar) hasta la narración de los recuerdos y sueños.

La lectura alegórica de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* es clave para dar una nueva dimensión a los personajes femeninos. De otro modo éstos parecerían incidentales, personajes planos que se agregan a la novela como adorno.

De igual forma que la alegoría, los personajes femeninos dentro de la novela se encargan de armar la estructura, son creadoras de atmósferas, también del misterio.

Como vimos en los personajes femeninos, el travestismo, el disfraz, el carnaval y la simulación son elementos que se mantienen a lo largo de la narración, acompañan a cada personaje y lo conforman “no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio”,⁴ así, cada una de las mujeres que aparecen en la novela construyen su propio personaje frente al narrador que a su vez las reconstruye con otros elementos que tiene a su alcance, como la pintura o la literatura.

⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 30.

La novela se construye con fragmentos de otras obras, es una sucesión de imágenes que el autor transcribe de otras artes. Para el narrador, las características físicas de cierto personaje son dignas de ser descritas por Lorca, su actitud habría de ser similar a la de un personaje en una escena de Bergman, una escena de su propia película debería tener la luz, la sombra y los colores de una pintura de Goya.

El lector puede o no conocer esas obras, pero la lectura del texto, necesariamente alegórica, sólo es posible si tiene un horizonte cultural suficiente para seguir esas pistas. De otro modo, la novela se convierte en un conjunto de historias que se mezclan, sólo se leen como anécdota.

La importancia de develar lo oculto y dotar de múltiples significados, da como resultado una mejor comprensión de la novela. Uno tras otro, los misterios que aparecen en la narración se modifican, entran y salen de escena, se revelan o se esconden en otros. Tras la típica historia policial se revela una presencia, siempre misteriosa, del arte, el gran arte de Fonseca.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

APARICIO MAYDEU, Javier, “El gran arte de Rubem Fonseca”. Disponible en:
<<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-gran-arte-de-rubem-fonseca>>.

BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1996.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

—, *De la seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

BATAILLE, George, *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2008.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

—, *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

—, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998.

BERISTÁIN Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7º edición. México, Porrúa, 1995.

BOSI, Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

BRÚ, José (comp.), *Acercamientos a Rubem Fonseca. Premio Juan Rulfo 2003*. México, Universidad de Guadalajara, 2003.

CERECEDA, Miguel, *El origen de la mujer sujeto*. Madrid, Tecnos, 1996.

Ensayistas brasileños: literatura, cultura y sociedad. ed. Rodolfo Mata y Regina Crespo. México, UNAM, 2005.

FLETCHER, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid, Akal, 2002.

- FONSECA, Rubem, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, tr. de Herman Bellinhausen. México, Cal y Arena, 1990.
- , *Agosto*, trad. de Benjamin Rocha. México: Cal y Arena, 1993.
- GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. Número 2, diciembre de 2010, pp 159-185.
- GARCÍA TALAVÁN, Paula, “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 148, México, 2014, pp. 63-85.
- ISLAS, Fernando, “Rubem Fonseca, un libertino en México”, en *Excelsior*, 22 de agosto, 2014. Disponible en: <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/08/22/977585>>.
- LAWRENCE, Jeremy, “Introducción: las siete edades de la alegoría”, en Rebeca Sanmartín Abstida, Rosa Vidal Doval (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2005.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de, *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
- MENDOZA, Gilberto, *A retórica do silêncio*. São Paulo, Editora Cultrix, 1979.
- MOSQUEDA, Raquel, *Hacia una caracterización de la violencia. Los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. (Tesis de maestría).
- , “Cambiar el llanto de lugar: reescritura y policial en *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* de Rubem Fonseca”, en Raquel Mosqueda y Miguel Rodríguez (eds.), *Pistas falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

PEREIRA, Maria Antonieta, *No fio do texto. A obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI editores, 1998.

PLAGLIAI, Lucia (selección). *Cuentos brasileños del siglo XX* en Antología bilingüe. Argentina, Colihue, 1996.

RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

RODRÍGUEZ, Romina E. (2013). “La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades”, en IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata.

TALAVERA, Juan Carlos. “El lector está en extinción: Rodolfo Mata”, en *Excélsior*, 11 de mayo, 2015. Disponible en: <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/11/1023474>>.

TELLO, Romeo. *La violencia como estética de la misantropía. Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. (Tesis de maestría)

TODOROV, *Diccionario etimológico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 2006.

TORNERO SALINAS, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México, Universidad Nacional del Estado de Morelos / Facultad de Humanidades / Miguel Ángel Porrúa, 2011.

VARGAS LLOSA, Mario, “El gran arte de la parodia”, en *Revista de la Universidad de México*. Núm. 431, vol. 41, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p.3.

- VIZCARRA, Héctor Fernando, *Detectives literarios en Latinoamérica: el caso Padura*. México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2012.
- , *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe / Almenara, 2015.
- WEY, Valquiria (coord.), *El arte de caminar por las calles de Río y otras novelas breves*. México, Coordinación de difusión cultural UNAM, 2001.
- , *Nueva antología del cuento brasileño contemporáneo*, trad. Romeo Tello. México, Coordinación de difusión cultural UNAM, 2001.