

Entre la *Bêtise* y la *Abjeção*: fatalidad y redención en *Historias de amor*, de Rubem Fonseca

Between the *Bêtise* and the *Abjeção*: fatality and redemption in *Historias de amor*, from Rubem Fonseca

Felipe Adrian Ríos Baeza

Universidad Anáhuac Querétaro

<https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

Recebido em: 06/06/2019

Aceito para publicação em: 25/08/2019

Resumen

Este trabajo propone el análisis y la interpretación de elementos, como la fatalidad y la redención, que constituyen los siete cuentos de *Historias de amor* (edición brasileña, 1997; edición mexicana, 2009), del escritor Rubem Fonseca apoyándose en algunas nociones del psicoanálisis de Jacques Lacan y de la filosofía de Martin Heidegger. De esta forma, este ensayo explora cómo los personajes de *Historias de amor* parecen desesperarse, erotizarse, fanatizarse, viajar y tener experiencias límite justamente porque saben (o intuyen) que en el centro de toda experiencia vital lo que aparece, intermitentemente, es el sufrimiento.

Palabras clave: Rubem Fonseca, *Historias de amor*, angustia, *das Ding*, literatura comparada.

Abstract

*This work proposes the analysis and interpretation of elements like fatality and redemption, that constitute the seven stories of *Historias de amor* (Brazilian edition, 1997; Mexican edition, 2009), from writer Rubem Fonseca, using some concepts of Jacques Lacan's psychoanalysis and Martin Heidegger's philosophy. In this way, this essay explores how the characters from *Historias de amor* seem to despair, eroticize, fanatize, travel and live experiences to the limit precisely because they know (or sense) that at the center of every vital experience what appears, intermittently, is suffering.*

Keywords: Rubem Fonseca, *Historias de amor*, anguish, *das Ding*, comparative literature.

1. Más allá de la localización idiomática

Así como ocurre con la literatura expansiva de autores de la talla de César Aira, Roberto Arlt, Mario Valdivinos o Roberto Bolaño, organizar críticamente la obra del nonagenario y prolífico escritor brasileño Rubem Fonseca (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1925) resulta, cuando menos, una tarea de breves singulares. Las distintas compilaciones de sus cuentos y *nouvelles* aparecidas en España, México y Colombia han cumplido con el justo propósito del muestreo literario de un nombre imprescindible para la literatura iberoamericana de los últimos cincuenta años. Pero salvo contadas excepciones¹, en el mundo de habla hispana existe todavía una asignatura pendiente desde el punto de vista crítico. A saber, ¿cuáles son las líneas maestras que definen su legado que, al decir de críticos también brasileños, como Alfredo Bosi (1978) o Antonio Candido (1989)², se adscribe a la corriente llamada realismo “brutalista” o “feroz”? ¿Cómo constituir el sistema literario de este escritor fundamental para ubicar, en centros y órbitas bien definidas, sus 16 volúmenes de cuentos, sus 11 novelas y demás papeles editados o dispersos? ¿Es capaz la novela negra, o el género neopolicial, de dar significación a toda su propuesta, pensando, por ejemplo, en títulos disímiles al *thriller* como *El salvaje de la ópera* (1994) o *Historias de amor* (1997)?

En septiembre del año pasado, la editorial barcelonesa Tusquets publicó el último tomo de los *Cuentos completos*, cerrando la recopilación de todas las piezas breves que van desde *Los prisioneros* (1973) hasta *Amalgama* (2013). El puente lingüístico entre Brasil y el mundo hispano estuvo, nuevamente, a cargo de los reconocidos traductores Rodolfo Mata, investigador oriundo de la Ciudad de México, y Regina Crespo, profesora brasileña radicada en la misma ciudad, quienes desde la década de 1980 se han impuesto la empresa de verter al español, para diversos consorcios, la obra desbordante de Fonseca. Así, al lado de títulos imprescindibles aparecidos bajo éste y otros sellos editoriales, como el afamado

1 Para una comprensión más acabada de la recepción de Rubem Fonseca entre los lectores hispanoamericanos y españoles, puede verse: Amir Valle, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana” (2007); Clemens A. Franken Kurzen, “Rubem Fonseca y su detective-abogado” (2009); Víctor Manuel Ramos Lemus “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca” (2009); y el estudio más organizativo y panorámico hasta la fecha, el de Romeo Tello al comienzo de la edición de Alfaguara de Los mejores relatos: “La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca” (1998, pp. 4–16): “Sus novelas y cuentos pertenecen a una de las tradiciones más ricas de la literatura, aquélla que cuestiona con actitud crítica la problemática existencia del hombre en las sociedades modernas. Cuestionamiento, humor irónico y actitud crítica son algunas de las características de la prosa de Fonseca; características que en sus libros dan lugar a una de las propuestas expresivas más admirables de la narrativa de todos los tiempos: la ambigüedad” (TELLO, 1998, p. 15).

2 Cfr. Alfredo Bosi, “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, en *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 7–22; y Antonio Candido. *A nova narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

El caso Morel (Bruguera, 1978, traducción de Carlos Peralta), *Los mejores cuentos* (Alfaguara, 1998, traducción de Romeo Tello Garrido) o *Mandrake, la Biblia y el bastón* (Norma, 2006, traducción de Elkin Obregón), la editorial mexicana Cal y Arena, junto a la dupla Mata-Crespo, se ha dado a la tarea no sólo de realizar primeras ediciones de algunos libros inéditos del brasileño, sino de proponer ediciones alternativas a las ya circulantes, con el eximente de una localización singularmente mexicana.

Es el caso, por ejemplo, de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (Cal y arena, 2007), traducida luego en Chile por Tajamar Ediciones, como *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* (2009); e *Historias de amor* (Cal y Arena, 1999), traducida posteriormente por Norma Colombia, en 2001, pero revisada por Cal y Arena en 2009, proponiendo una edición más cercana al lector mexicano y empatándola, en el mismo volumen, con una traducción de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Cal y Arena la propuso como *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (1999), en lugar de la colombiana *Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano* (2001).

Es sobre este libro de relatos, *Historias de amor*, que nos ocuparemos en este ensayo. Junto con la perspectiva de ir armando la “constelación Fonseca” que estas pequeñas estrellas han ido dejando en el lector hispanoparlante, sería interesante, también, realizar un estudio genetista y comparatista de las distintas traducciones al castellano, venidas desde España, Colombia o Chile, y analizarlo con el trabajo de Mata y Crespo en Cal y Arena para una valoración profunda de dicha localización. Allí, una de las mayores singularidades que pueden notarse es que las distintas expresiones coloquiales y argots brasileños utilizados por Mandrake y otros personajes decididamente marginales, han sido adaptadas con toda premeditación a la jerga popular mexicana y no neutralizadas para un español global de América Latina (mismo que pragmáticamente no existe, salvo abstracción en manuales de automóviles, teléfonos y electrodomésticos), como sucede con otras ediciones. Desde nuestro punto de vista, esta decisión de Mata y Crespo resulta un acierto, al mostrar personajes vivos en su intercambio lingüístico y entorno social.

Algunas muestras dan toda la medida de lo anteriormente dicho: en el cuento “Viaje de bodas”, de *Historias de amor*, por ejemplo, la oración: “Durante a viagem serviram iogurte, pao e manteiga numa bandeja de isopor” (1997, p. 32) se ha traducido para Cal y Arena como: “Durante el viaje sirvieron yogurth, pan y mantequilla en *una charola de unice!*” (2009, p. 40. La cursiva es nuestra); mientras que en “El ángel de la guarda”, la pregunta: “Um marido escroto aterrorizando a mulher histórica para fazer ela se matar e o puto ficar com a grana?” (1997, pp. 22–23), se ha traducido como: “¿Un marido hijo de puta que aterrorizaba a su mujer histórica para hacer que ella se matara y *el cabrón se*

quedara con la lana?” (2009, pp. 28–29. La cursiva es nuestra); finalmente, en “El amor de Jesús en el corazón”, el siguiente diálogo de los policías Guedes y Leitão:

“Você matou o cara!”

“Ele reagiu.”

“A melalhinha foi dada a ele pela menina.”

“Ele reagiu.”

“Reagiu merda nehuma!”

“Bem–aventurados os que têm fome e sede de justica” (1997, p. 56).

Tomará este cariz en mexicano:

“Mataste al tipo carajo!”

“Se resistió.”

“La niña le regaló la medallita.”

“Él se resistió.”

“No se resistió *ni qué la chingada.*”

“Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia.” (2009, p. 68. La cursiva es nuestra).

Como se señalaba, queda a consideración de los estudiosos de dichos ámbitos la valoración positiva o no de esta particular localización, pensando en los entrecruces y espacios comunes que se han establecido últimamente entre la literatura brasileña y la literatura mexicana. Este estudio que proponemos, más que comparatista, será analítico y se centrará en la interpretación de elementos, como la fatalidad y la redención, en los siete cuentos que componen *Historias de amor*. La razón es que estos relatos parecen salirse de la habitual lógica neopolicial de sus narraciones anteriores y sucesivas. Aunque cuentos como “El amor de Jesús en el corazón” o “*Carpe Diem*” se muestren armados con algunos de los códigos más visibles del género, estos serán intervenidos por un narrador habilidoso para torcerlos hacia algo más inquietante. Por eso, en un principio, nos sumamos a las opiniones del crítico José Miguel Oviedo, quien argumenta que:

Es bien sabido que sus relatos siguen generalmente el formato narrativo del llamado género negro y el thriller, asociados con la ficción de entretenimiento. Pero, en las manos de Fonseca, esos géneros sufren una distorsión estética y se convierten en vehículos para explorar los abismos de la abyección humana, la absoluta ruindad moral y la angustiada experiencia de vivir en una sociedad como la nuestra. (2003, párr. 2)

De acuerdo. Pero hay una pregunta obligada: ¿de dónde proviene esa ruindad moral advertida no sólo por Oviedo, sino por otros ensayistas *del lado de acá*, como Enrique Héctor González (2004) o Bernardo Esquinca (2006)³? ¿Se trata de una descripción, sin más, de los fondos a los que Fonseca estuvo habituado cuando era abogado criminalista y administrador antes de dedicarse de lleno a la literatura, donde, como dice Romeo Tello, estuvo “litigando [...] en favor de los desgraciados que caían en manos de la justicia, generalmente negros, sin dinero y sin dientes” (TELLO, 1998, p. 5)?; o bien, ¿se trata de una exploración más honda de la condición humana, realizada con insignes armas estéticas, donde el amor no es redentor sino que puede llevar también a la abyección y a la crueldad?

En este artículo intentaremos mostrar, apoyándonos en algunas nociones del psicoanálisis lacaniano y de la filosofía heideggeriana, que los personajes de *Historias de amor*, de Rubem Fonseca, parecen desesperarse, erotizarse, fanatizarse, viajar y tener experiencias límite justamente porque saben (o intuyen) que en el centro de toda experiencia vital lo que aparece, intermitentemente, es el sufrimiento. Los periplos de estos personajes tenderían a afirmar la máxima de que en el núcleo mismo de la vida lo que está es posibilidad del dolor. Es ésa posibilidad la que, lamentablemente, fagocitará a varios de ellos hacia el vacío y la fatalidad, mientras que a otros, que consiguen escapar con diversas estrategias, los redimirá hacia situaciones más favorables.

Es importante hacer notar, de entrada, que ante esa realidad – el dolor ineludible –, los protagonistas de Fonseca parecen conscientes y no se quedan solamente con la opción de la desestructuración: habrá cuentos, como “Viaje de bodas” o “*Carpe Diem*”, donde serán capaces de hacer un verdadero malabar existencial para alejarse de aquel agujero que los llama a la devastación.

2. Alrededor todo, al centro nada: una aproximación filosófica–psicoanalítica

No solamente aquellos personajes que están en permanente contacto con los bajos fondos criminales (como los detectives Guedes y Leitão, del cuento “El amor de Jesús en el corazón”) aparecerán con una tremenda conciencia para rectificar lo arriba afirmado: la arquitectura de la vida cotidiana (por ejemplo, el cobijo que da el dinero y el lujo para Roberto y Paula, en “*Carpe Diem*”; los ritos del monasterio para la niña Dora, en “Familia”;

3 Cfr. Enrique Héctor González, “Imprescindible precisión”. Letras Libres, 30 abril 2004. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/imprescindible-precision>>; y Bernardo Esquinca, “El rey Mandrake”. Nexos, 1 de septiembre de 2006. Disponible en <<https://www.nexos.com.mx/?p=12016>>.

el matrimonio por amor entre Adriana y Maurício, en “Viaje de bodas”; la protección que recibe Soraia Gonçalves por parte del matón Zinho, en “Ciudad de Dios”, etcétera) alcanza a ser apenas una débil fachada para contener aquel centro angustioso, capaz de desvanecer toda estabilidad frágilmente construida. “En el centro del texto/ está la lepra” (BOLAÑO, 2007, p. 164), versaba un amargo poema de Roberto Bolaño. Pues en este volumen de cuentos, en el centro del texto, y de la vida misma, está la nada. La noticia de aquella acechanza, que merodea y parece siempre estar a pasos de abalanzarse sobre los protagonistas, provoca *angustia*, al modo en que Martin Heidegger pensó dicha noción (*Angst*): “La nada es la completa negación de la totalidad de lo ente. ¿Acaso esta característica de la nada no apunta ya en esa dirección desde la que precisamente es ella la única que puede salir a nuestro encuentro?” (2009: 22). Mediante esa angustia ante la nada, señala Heidegger, el individuo nota que *existe*, al tratarse de un encuentro fundamental, evitando así que se conciba como una entidad.

Es bien sabido que Heidegger pretende pensar y hacer aparecer el “ser” en medio de aquellos entes que, a su vez, lo han entificado (palabras, conceptos, ideas fijas, definiciones); por lo tanto, como afirma en *Qué es metafísica*:

La angustia revela la nada.

“Estamos suspensos” en la angustia. Dicho más claramente: es la angustia la que nos mantiene en suspenso, porque es ella la que hace que escape lo ente en su totalidad. Ése es el motivo por el que nosotros mismos –estos existentes seres humanos– nos escapamos junto con lo ente en medio de lo ente [...]. Aquí, en la conmoción que atraviesa todo ese estar suspenso, en el que uno no se puede asir a nada, ya sólo queda el puro ser–aquí. (2009, p. 27)

Ese “estado de suspensión”, único, singularísimo, que pone frente a todo sujeto su propia condición de hombre, se asemeja a ese instante irrestricto en el cual los personajes de *Historias de amor* saben que están viviendo un momento de inflexión de sus vidas. Como angustia, por supuesto, “no estamos aludiendo a esa temerosa ansiedad que tan frecuentemente acompaña al miedo el cual después de todo aparece con extrema facilidad”, al decir de Heidegger: “La angustia es algo fundamentalmente diferente del miedo [...]; la angustia no permite que aparezca semejante estado de confusión. Por el contrario, más bien la atraviesa una calma muy particular” (2009, pp. 25–26). Esa calma, como veremos, se logra, en algunos cuentos, avanzando hacia lo profundo de esa nada o bien, en otros, apartándose triunfalmente de ella.

No obstante, es necesario complementar esta *Angst* heideggeriana con ciertas nociones útiles del psicoanálisis, pues aunque dicha aparición de la nada parece constitutiva del sujeto, la filosofía de Heidegger no consigue explicar por qué está allí,

siempre intermitente, siempre agazapada, interpelando a los individuos. Ya en la teoría freudiana se hacía presente una noción inherente a la formación del sujeto, casi *per negationem*, y que se vinculaba con un núcleo atávico y reprimido: *das Ding*⁴ (traducido en español como la *Cosa*). Esa *Cosa* representa los deseos primarios incestuosos para con la madre, que deben quedar clausurados para que podamos volvernos precisamente sujetos sociales. Alrededor de ese vacío, o *agujero negro*, es que se articulará la personalidad del sujeto. Todo este ámbito es el que, luego, Jacques Lacan denominará provechosamente para su teoría como lo *Real*, señalando que el *das Ding* “es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto” (LACAN, 2011: 67). Esto deviene de suma importancia para analizar los relatos de Fonseca, porque para la teoría lacaniana de la creación estética, “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (*Ibíd*, p. 160).

Lo que todo modelo semiótico de representación (signos lingüísticos, texturas esculturales, colores pictóricos, imágenes cinematográficas, etc.) intentará hacer es *aproximarse*, bordear ese agujero para observar, mirando sesgadamente (porque de manera directa resultaría insoportable) cómo es dicha *Cosa* y qué se ha quedado decantado de lo Real en la personalidad de cada individuo: “El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla” (*Ibíd.*, p. 174). “A fin de cuentas”, acabará diciendo Lacan, “sin algo que lo alucine como sistema de referencia, ningún mundo de la percepción llega a ordenarse de modo valedero” (*Ibíd.*, p. 68).

Por lo tanto, para aglutinar la teoría aquí presentada, se puede afirmar que a los protagonistas de estos siete cuentos les sale al encuentro dicha angustia (*Angst*) por pérdidas, sufrimientos, venganzas, rencores, crímenes, despechos y desilusiones. Es esa experiencia la que los mantiene “en suspenso”, alertando la nada que los llama; algunos, como Soraia Gonçalves o el policía Leitão, se asomarán a dicho contenido reprimido, difícil de hacer notar, y se querrán alejar bruscamente con fatídicas consecuencias. Otros, como los recién casados Maurício y Adriana y los amantes Roberto y Paula, sabrán superponer, en cambio, determinadas ficciones o simbologías privadas a esa instancia, con el fin de apartar la mirada de ese *das Ding*.

El mismo epígrafe que usa Fonseca para este libro, atribuido al escritor francés Jean Anouilh, ya es suficientemente elocuente para explicar este doble enfoque, heideggeriano

4 Cfr. Sigmund Freud, “El discernir y el pensar reproductor”, en Proyecto de psicología (Obras completas, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 375–372); y “La negación” (Obras completas, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 249–250)

y lacaniano: “Existe el amor, claro. Y existe la vida, su enemiga” (FONSECA, 2009, p. 11). La vida vivida sin componentes imaginarios, por tanto, más que redimir, genera angustia y acerca a lo Real; habrá que inventar otra cosa, entelequias y abstracciones (como el amor) para alejarse de allí o acercarse y ser devorados de una vez por todas.

3. Violencia amorosa: El análisis de los relatos

En todos los relatos de *Historias de amor*, de Rubem Fonseca, no sólo se exploran las diversas formas de amar, sino la radicalidad de dicha experiencia amorosa, enfrentada, sobre todo, a la muerte, a la venganza o a la pérdida.

Desde el punto de vista estructural, y creemos que no es casualidad, cada relato va subiendo la apuesta acumulativa: mientras los primeros, como “Betsy” (2 páginas), “Ciudad de Dios” (3 páginas) y “Familia” (6 páginas) se arman casi con una contención hemingwayana – haciendo honor a su contraportada: “Los cuentos concentran a veces una brevedad exquisita pero rotunda, verdadera labor de orfebre” (Cal y Arena, 2009: contraportada); los últimos relatos, “El amor de Jesús en el corazón” (16 páginas) y “*Carpe Diem*” (45 páginas), expanden sus argumentos para que el lector halle, en sus subtramas más que en los detalles, una interpretación acabada. *Historias de amor* está construido, pues, como un conglomerado de ejercicios narrativos realizados por una mano maestra. No es casualidad que el primer relato de 3 páginas empiece en una casa diminuta, y con una situación muy íntima, y que dicha espacialidad se vaya ensanchando, pasando de una casa (“Betsy”) a una favela; luego, de una favela (“Ciudad de Dios”) a un monasterio; de un monasterio (“Familia”) a una finca; de una finca (“El ángel de la guarda”) a un paisaje silvestre (“Viaje de bodas”); para, finalmente, desembocar a un espacio simbólico capaz de contener a todos los demás y que nunca deja de flexibilizar sus fronteras: el de la ficción artística (“*Carpe Diem*”), simbolizado por el guion cinematográfico.

Veamos estas características narrativas, acompañadas por las filosóficas y psicoanalíticas antes descritas. En “Betsy”, por ejemplo, el relato más corto y también el que aparece narrado de manera más tangencial, encontramos a un hombre que, tras regresar de un viaje, se da cuenta de que su objeto de amor ha enfermado irreversiblemente. El cuento arranca así: “Betsy esperó a que el hombre regresara para morir” (2009, p. 13), dando cuenta dicha angustia que “suspende”, planteada más arriba, pero que, además, parece una cara alternativa, un gesto colindante de aquel hilo que los une y que en el libro se nombra como *amor*. ¿Quién es realmente Betsy? Dicha información

no se deja saber hasta el desenlace del relato. Pero antes, la testificación de su muerte permite asomarse a ese vacío, a esa posibilidad siniestra de desestructuración personal:

Estiró el cuerpo todavía más y suspiró, una exhalación fuerte. El hombre pensó que Betsy había muerto. Pero algunos segundos más tarde emitió otro suspiro. Horrorizado con su meticulosa atención, el hombre contó, uno por uno, todos los suspiros de Betsy. (*Ídem*).

Esa resistencia a la muerte, que en el fondo es una resistencia a dejar un vacío irreparable para el hombre que se ama, bordea cierta definición del amor, pero de manera amarga. “La casa jamás había estado tan vacía y triste” (2009, p. 14) se describe en el momento más hondo de la acechancia del *das Ding* y, por lo tanto, de lo inaceptable de la situación⁵. Dicha evidencia del amor mudo, privadísimo y sin testigos, se modifica bruscamente para el lector cuando el hombre toma y oculta el cuerpo de Betsy: “Por fortuna, el hombre no había tirado la caja de cartón de la licuadora. Volvió a la recámara. Cuidadosamente colocó el cuerpo de Betsy dentro de la caja. Con la caja bajo el brazo caminó hacia la puerta. Antes de abrirla y salir, se secó los ojos. No quería que lo vieran así” (2009, p. 14).

¿Es Betsy una perra, una gata, otra mascota tan pequeña capaz de caber en una caja de cartón? Lo cierto es que, sin afirmar que su amor por Betsy se acaba, lo que este hombre hace es apartar el objeto de dicho amor, cercando así la Cosa con dos elementos, uno tangible y otro simbólico. Primero, esconde el cuerpo en una caja que, sin más, será triturada por el camión de la basura; y segundo, se seca los ojos para que nadie vea que ha llorado por esa pérdida, conteniendo, con convenciones sociales ya establecidas (la vergüenza, el pudor) la angustia que, de embargarlo plenamente, sería capaz de devastarlo.

Caso distinto es el del relato “Ciudad de Dios” (cuento que guarda, no sólo a nivel del paratexto, sino también a nivel temático, ciertas semejanzas con la novela de Paulo Lins del mismo año, 1997, llevada luego al cine por Fernando Meirelles y Kátia Lund en 2002). Aquí la forma del amor amplía su radio de acción, y del entorno cerrado de un hombre y su mascota en una casa pequeña se pasa al de una favela en Jacarepaguá, barrio de la zona poniente de Río de Janeiro. Hay dos historias aquí que se cruzan en la persona

5 El ensayista Gerardo Escalante tiene una lectura justa de este cuento, que puede emplearse para atender, también, a los restantes seis: “Amor mitológico —de engaño, huida y metamorfosis—, amor cronofóbico, visual, pasivo, lésbico —anticonvencional—, omnipotente; amor de oficina, promiscuo, visceral, impersonal y funcional. Fonseca define a sus personajes a través de estos estados emotivos, pues esta es la forma en como ellos interpretan lo cotidiano, en como expían y trascienden los planos de lo público y lo privado: Betsy fallece por una enfermedad terminal, pero ante su degradación física (entendamos transmigración) ‘el hombre’ que la ha acompañado durante 18 años, lleva al exterior la evidencia de un amor mudo, encerrado” (2010, párr. 2).

de Soraia Gonçalves. En el presente del relato, Soraia es la abnegada mujer de Zinho, capo del tráfico de drogas en Ciudad de Dios, pero antiguamente ha sido la amante intensísima de un tal Rodrigo, de Taquara, que la ha dejado por otra. Tras una noche de sexo, en la que aparentemente Soraia está allí sólo para complacer –“Zinho era rápido y brusco y después de cogerse a la mujer le daba la espalda y se dormía. Soraia era callada y no tenía iniciativa, pero Zinho la quería así, le gustaba que lo obedecieran en la cama como lo obedecían en Ciudad de Dios” (2009, p. 15)–, le pide a Zinho un favor:

“¿Serías capaz de matar a una persona por mí?” [...]. Es un niño de siete años. ¿Has matado algún niño de siete años? [...].”

¿Por qué quieres matar a un negrito de siete años?”

“Para hacer sufrir a su madre. Ella me humilló. Me quitó a mi novio. Me hizo menos, a todo el mundo le decía que yo era una burra. Luego se casó con él. Ella es rubia, tiene ojos azules y se cree lo máximo.”

“¿Quieres vengarte porque te quitó a tu novio? Todavía te gusta ese puto, ¿verdad?”

“Sólo me gustas tú, Zinho, eres todo para mí, ese mierda del Rodrigo no vale nada, sólo siento desprecio por él. Quiero hacer sufrir a la mujer porque me humilló, me llamó burra delante de todos.” (2009, p. 16)

Aquí es donde aparecen entremezclados, provocando un efecto espeluznante, los afectos y las abyecciones. La venganza que desea perpetrarle una mujer a otra pasa por hacerla sufrir a través de la muerte de su hijo inocente, utilizando a Zinho, a quien le finge, sin reparos, un amor que no siente. Luego de cerciorarse de que el niño ha muerto de manera espantosa, Soraia precipita el final del cuento de una forma inesperada. Lo que se denota allí no es compasión por el fallecimiento de un ser que pone al lector cara a cara con el horror más dilapidante –“En la madrugada le quebraron los brazos y las piernas, lo cortaron todo y después lo tiraron en la puerta de la casa de su madre. Ya olvídate de esa mierda” (2009, p. 17)–, sino la evidencia de la inutilidad de esa muerte para su propósito más recóndito, que es recuperar a Rodrigo:

Zinho tenía un sueño pesado. Soraia se quedó despierta oyendo roncar a Zinho. Después se levantó y tomó un retrato de Rodrigo que mantenía escondido en un lugar que Zinho nunca descubriría. Siempre que Soraia miraba el retrato del antiguo novio, durante todos aquellos años, sus ojos se llenaban de lágrimas. Pero ese día las lágrimas fueron más abundantes.

“Amor de mi vida”, dijo, apretando el retrato de Rodrigo contra su corazón sobresaltado. (2009, p. 17)

El caso de Soraia es contrario al del hombre en “Betsy”. Éste, al secarse las lágrimas, confía en que la angustia y tristeza que le produce la muerte de la mascota podrán ser cercadas y atenuadas por las convenciones sociales (deshacerse del cuerpo, volver a hundir la cabeza en la cotidianidad; otro modo de decir, en clave lacaniana, que lo *Simbólico*

eclipsa lo *Real*⁶). En cambio, Soraia también llora, pero sus lágrimas y su asomo a lo Real no tienen cerco: ha provocado un dolor por venganza que sólo ha empeorado las cosas: ni volverá con Rodrigo y le ha mentado al violento Zinho, marcando con ello quizá un futuro donde también a ella se le apliquen las leyes de la Ciudad de Dios. Su destino es, pues, ser fagocitada por la angustia, lo que narrativamente está trabajado con la interrupción, justo ahí, del relato.

El cuento “Familia”, por el contrario, acaba en sonrisa y no en llanto, aunque para llegar a dicha sonrisa –es decir, a la situación de estabilidad amorosa ya alejada de la angustia– su protagonista, Dora, deberá inconscientemente repetir patrones para ceñir a la Cosa. De inicio la protagonista carga sobre sí el nombre de su madre, Dora, quien ha muerto tras su nacimiento. En lugar de volcarse a la crianza de la hija para cubrir el vacío de la esposa muerta, el padre, Ernestino, se dedica cada vez con mayor ahínco a su empresa, al punto de que “[c]uando Dora cumplió seis años, Ernestino, muy ocupado con sus negocios que no paraban de crecer, inscribió a la niña en un internado de monjas” (2009, p. 19). Sin madre y ahora con un padre que la aparta, la niña se desborda: “Los primeros días fueron terribles. Dora se sentía abandonada y lloraba sin parar [...]. Después de algún tiempo, Dora paró de llorar a diario. Lloraba sólo los domingos cuando su padre la iba a ver” (2009, p. 20). Lo que contiene esta sensación de abandono son los rituales internos del monasterio:

Dora, que había sido criada sin ninguna disciplina por un padre ausente y por nanas descuidadas, apreciaba los ceremoniales de la escuela [...]. Los rituales del colegio – sobre todo las oraciones en latín o en francés, y los cantos gregorianos acompañados por el órgano, en los que todas las alumnas participaban durante las misas dominicales– poseían un esplendor que dejaba a Dora encantada y fascinada. Pero siempre que pensaba en su padre, sentía mucha melancolía y se ponía triste. (2009, pp. 20–21)

6 Para que un sujeto pueda avanzar desde el trauma de la cancelación del deseo de la madre hasta su conversión en pleno sujeto social (simbolizado por Lacan con una: \$) necesita que este ámbito, lo Real, sea invadido por el significante (lo Simbólico), en tanto marca de lenguaje, y pueda ubicarse en un sistema social como “hijo”, “hija”, “hombre”, “mujer”... como otro, en suma. El lenguaje siempre es ajeno al niño: es el otro –A: “Autre”– y no se crea, se hereda, teniendo una preexistencia que lo determina. En otras palabras, es necesario que lo simbólico eclipse lo real, produciendo la realidad. Con esto Lacan otorga toda una nueva concepción del sujeto, al invertir el conocido esquema de Ferdinand de Saussure según el cual el significado tenía prioridad sobre el significante, y lo representa como: S/s, para evidenciar que, en realidad, el significado es meramente su efecto.

Por lo tanto, el niño comienza a pautar su comportamiento y a corregir sus balbuceos, a adquirir la “ley del padre” (que se lee como significante), aunque su vínculo con la madre siga siendo incuestionable. Puede verse, inicialmente: “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (En Escritos 1, México: Siglo XXI, 2011, pp. 461–495) y el Seminario 5. Las formaciones del inconsciente (Buenos Aires: Paidós, 2010).

El rito del monasterio elaborado a base de repeticiones cuidadosas (en un recinto que actúa, pues, como lo que Donald Winnicott reconoció bajo el concepto de “madre ambiente”⁷), circunda el esparcimiento del dolor en todas direcciones, dándole la posibilidad a la pequeña Dora de comenzar a estructurarse. A esto ayuda la presencia de Eunice, niña también interna que se vuelve su mejor amiga y con la que comete lo que las monjas llaman *bêtise* (trastadas o chiquilladas). Tanto los rituales monacales como el amorío secreto con Eunice, ya de adultas, le permiten a Dora no ponerse en “posición de madre”, sobre todo cuando ella, ya siendo una mujer, es llamada por un Ernestino enfermo que le plantea: “[N]o quería morir sin ver a su hija casada y sin gozar la suprema alegría de tener un nieto [...]. Me lo prometes, pidió, así me moriré en paz. Dora se lo prometió, pero pidió algún tiempo para realizar el deseo del padre” (2009, p. 22). Esa noche, Dora busca consuelo en Eunice, quien “había mandado a hacer pantaletas amplias de algodón como las que usaban en el colegio de monjas [...]. [L]as dos hicieron el amor con un ardor. Intenso. Esto sí es *bêtise*, dijo Eunice y las dos se rieron mucho” (2009, pp. 22–23).

Existe, en ese momento del cuento, una segunda angustia: Dora vuelve a sentir la experiencia del abandono cuando el padre desea que se introduzca en un sistema social tradicional: casarse con uno de los empleados de su empresa y tener un nieto que eventualmente herede los negocios. Consciente de esta cosificación y de este utilitarismo patriarcal, Eunice superpone una suerte de tapadera para cubrir este agujero amenazante: las pantaletas de su infancia juntas. Este objeto, simbólico, vuelve a eclipsar lo Real y Dora se aleja de los bordes del abismo. El producto, como se ve, es la risa; misma risa que se procurará extender hasta el final del cuento, cuando urden, de manera elíptica para el lector, que el enfermero que cuida al padre salga de vacaciones y se quede Dora a cargo del padre anciano:

Después de cada una de sus cada vez más raras noches de *bêtise*, las dos amantes volvían siempre a este tema, cómo lograr que Ernestino muriera en paz. Y la manera de resolver este delicado y angustioso problema era siempre la misma, una solución definitiva, que consideraban un gesto de amor absoluto. La muerte es siempre una bendición para los enfermos desahuciados. (2009, p. 23).

Aunque en el entierro Dora y Eunice, se dice, “lloraron mucho” (2009, p. 24) y que “el sufrimiento de Dora fue tan grande que tuvo que ser internada en un hospital para recuperarse” (*Ídem*), al final hay un alejamiento definitivo: las mujeres adoptan un niño al que le ponen Ernestino, que crece y, se señala, “era igualito a la madre” (*Ídem.*), final de relato que puede leerse como el desbaratamiento de un mal conjuro: a este Ernestino sí es

7 Cfr. Donald Winnicott, *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador: Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

posible controlar y modelar; el otro, en cambio, ha sido apartado en extrañas circunstancias.

El siguiente cuento, “El ángel de la guarda”, es una historia donde lo que aparece, de manera pura, es el miedo. Pero su paulatina disipación es lo que alejará a los personajes de dicho abismo de angustia. Éste es el primer relato del libro donde puede verse, al menos en términos generales, la estructura de un *thriller*: un matón es contratado por un hombre llamado Jorge para atormentar a su mujer. Si ella no se suicida antes, entonces tiene la encomienda de asesinarla, en un montaje casi de película de horror. La mujer cree que el hombre la está protegiendo de una amenaza, pero en realidad está coludido con Jorge y con la amante de este último, Sônia, para quebrarle los nervios. Mediante grabaciones de lamentos de almas en pena en el jardín y otros dispositivos, el marido y la amante generan una atmósfera para enloquecer a la esposa. Aparece aquí algo que caracterizará a los siguientes relatos, y es el modo en que, ficticiamente, se trama un entorno para que el otro observe, contra su voluntad, por el agujero terrible de lo Real. El asesino a sueldo, que es consciente del engaño y que le parece cada vez más patético –“¿Un marido hijo de puta que aterrorizaba a su mujer histérica para hacer que ella se matara y el cabrón se quedara con la lana? Ya pasé por una situación más o menos así” (2009, pp. 28–29)–, poco a poco va empatizando con su víctima. Esto puede notarse cuando, sutilmente, el sujeto altera los planes acordados con sus clientes y le quita las balas a la pistola:

Deberías irte a tu apartamento en la ciudad.

Allá es peor. Ya te conté. Tuve que desconectar el teléfono a causa de las llamadas, en medio de la noche, amenazándome. Y en la calle hay gente que me sigue [...].

¿Qué era ese ruido?

Nada.

¿Cómo que nada? Yo lo oí. ¿Piensas que estoy loca?

No.

Sí, sí, tú que piensas que estoy loca.

La mujer me apuntó con el revólver.

Dime la verdad. Piensas que estoy loca. Los cuidadores creían que estaba loca y se fueron por la noche, sin decir nada. Acabo de oír un gemido fuerte, el ruido de un alma en pena como la mía, ¿y me dices que no era nada? ¿Y este revólver que no tiene balas? ¿Así es como me ibas a defender? ¿Con un revólver sin balas?

¿Cómo sabes que no tiene balas?

Me di seis tiros en la cabeza y no pasó nada.

Se me olvidó ponerle las balas. No sé cómo sucedió, soy muy cuidadoso.

Le quitaste las balas porque pensaste que estaba loca y me iba a dar un tiro en la cabeza.

Estoy aquí para protegerte. Vete a dormir. Mañana platicamos. (2009, pp. 26–27)

Se tratará, pues, de una situación donde la compasión y la humanidad, más que el amor o la atracción sexual, interferirán para sabotear los planes iniciales. Al comienzo, el asesino intenta cercar el miedo desbordado de la mujer de manera sensata y cariñosa: “Trata de dormir un poco. ¿Estoy loca? No. Solamente estás muy nerviosa” (2009, p. 28). Y, en un acto de profunda conmiseración, le vela el sueño. A la mañana siguiente la acompaña, ya no como criminal sino como guardaespaldas, por su jardín, y abraza la posibilidad de construir otra trama ficticia dentro de esa trama ficticia al notar su cuarto de herramientas. Para tejer esa otra trama al modo de una caja china, extrae un pico y una pala y les pide a Jorge y Sônia que lo ayuden a cavar una fosa donde supuestamente acabará el cuerpo de la mujer. Estos caen en la trampa, y marido y amante son asesinados y enterrados. Todo acaba de un modo casi heroico:

No sé cómo pagarte lo que hiciste por mí. Me curé. Ya no tengo miedo.
Curada no estás, pero nadie más te va a llamar por teléfono en medio de la noche, ni nadie más va a seguirte por las calles asustándote.
¿Cómo te puedo pagar? Debes necesitar dinero.
Ya recibí mi paga. Pero puedes llevarme en carro hasta la estación de camiones en la ciudad.
La mujer me llevó en carro hasta la estación.
Cuando necesites algo, búscame. Dame tu teléfono, dijo ella.
No tengo teléfono.
Sônia debe saber cómo encontrarte si te necesito, ¿no? Ella fue muy buena persona al señalarte como mi ángel de la guarda.
No contesté. La mujer esperó conmigo a que llegara el camión, los dos dentro del carro oyendo la música que a ella le gustaba. El violín no me pareció tan irritante.
Tomé el camión. Ella agitaba la mano mientras el camión se alejaba.
(2009, pp. 32–33).

Es interesante cómo la motivación de la compasión verdadera –y no otro tipo de intereses: el hombre no se queda en la finca con la mujer, sino que se aleja– es trabajada como un poderosísimo motor de redención. Dicho encubrimiento final sobre el destino de Sônia habla de la conquista de cierta autonomía (un asesinato, si cabe, justo y no por dinero). El saber que la mujer ya está en paz parece suficiente paga para el hombre.

Si en “El ángel de la guarda” el modo que tiene el protagonista de alejarse del *das Ding* es construyendo una trama de ficción dentro de otra (casi un procedimiento de *mise-en-abîme* literario), en los últimos tres relatos, “Viaje de bodas”, “El amor de Jesús en el corazón” y “*Carpe Diem*”, la superposición de un esquema simbólico, o tapadera de agujero como lo señalábamos más arriba, se volverá cada vez más complejo, lo que hace necesario introducir un concepto aledaño para entender mejor la estrategia narrativa.

En un momento de su libro *Cómo leer a Lacan*, Slavoj Žižek habla de la radical y amenazante alteridad del prójimo, oponiendo esta noción con aquella demasiado amable venida de la filosofía de Emmanuel Levinas: “Lo que con Levinas queda oculto es la monstruosidad del prójimo, monstruosidad debido a la cual Lacan le aplica el término “Cosa” (*das Ding*), utilizado por Freud para designar el objeto último de nuestro deseo en lo que éste tiene de insoportable e impenetrable. Uno debería escuchar en este término todas las connotaciones del género de terror: el prójimo es la Cosa (diabólica) que acecha potencialmente detrás de la familiaridad de todo rostro humano” (2008, p. 52). Para que la relación con el otro sea posible debe mediar, de manera estructurante y poderosa, el llamado *fantôme* (*fantasma*⁸):

Todo sujeto tiene que inventar un fantasma para su propia fórmula “privada” de relación sexual, la relación con una mujer sólo es posible en la medida en que nuestra pareja adhiera a esa fórmula [...]. Sin embargo, hay que agregar inmediatamente que el deseo que pone en escena el fantasma no es el deseo del sujeto, sino el deseo del *otro*, el deseo de aquellos que me rodean y con quienes interactúo [...]. Como la sexualidad es el dominio donde más cerca estamos de la intimidad con otro ser humano, totalmente expuestos a él o ella, el goce sexual es para Lacan lo real: algo traumático en su intensidad asfixiante, incluso imposible, en el sentido de que no tiene ningún sentido. Por eso una relación sexual, para que funcione, tiene que ser filtrada por algún fantasma. (2008, pp. 52, 57–58)

En pocas palabras, “el fantasma es la pantalla que nos protege del encuentro con lo real” (2008, p. 66) y, por lo tanto, en la relación entre Maurício y Adriana (“Viaje de Bodas”), entre Guedes y Leitão (y de Leitão con el mundo, en “El amor de Jesús en el corazón”) y entre Roberto y Paula (“*Carpe Diem*”) se infiltra un fantasma; a veces, con la forma de un amor irresoluto o perverso; a veces, con la forma de una conciencia moral, siempre subjetiva.

8 Para mayor hondura y acepciones del concepto de fantasma, puede verse: Jacques Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 755–788; y Jacques Lacan, “El obsesivo y su deseo”, en *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente: “¿Cómo podemos articular las funciones imaginarias esenciales, predominantes, de la que todo el mundo habla, que están en el corazón de la experiencia analítica, las del fantasma, en el punto donde nos encontramos? Creo que ahí, en ($\$ \diamond a$), el esquema que aquí presentamos nos abre la posibilidad de situar y articular la función del fantasma [...]. La relación con la imagen del otro, $i(a)$, se sitúa en una experiencia integrada en el circuito primitivo de la demanda, en el cual el sujeto se dirige en primer lugar al Otro para la satisfacción de sus necesidades. Es, pues, en algún lugar de este circuito donde se produce la acomodación transitivista, el efecto de prestancia que pone al sujeto en una determinada relación con su semejante como tal. La relación de la imagen se encuentra así en el nivel de las experiencias e incluso del tiempo en que el sujeto entra en el juego de la palabra, en el límite del paso del estado infans al estado hablante. Una vez establecido esto, diremos que en el otro campo, allí donde buscamos las vías de la realización del deseo del sujeto mediante el acceso al deseo del Otro, la función del fantasma se sitúa en un punto homólogo, es decir en ($\$ \diamond a$). el fantasma lo definiremos, si les parece, como lo imaginario capturado en cierto uso del significante” (LACAN, 2010, pp. 416–417).*

En “Viaje de bodas”, Maurício, un joven economista de vida sexual muy activa, y Adriana, una estudiante de filosofía aún virgen, deciden casarse después de conocerse de toda la vida. El ámbito de la protección, la ternura y la vida planeada a futuro no parece ser problema. Donde aparentemente hay una fisura es en la intimidad sexual, desde el momento mismo de su noche de bodas: ““Apaga la luz”, le pidió Adriana tímidamente. Maurício también suspiró, porque su pene permanecía flácido [...]. De nuevo pensó ansioso en Ludmila y entonces su pene finalmente se endureció y él se recostó de prisa sobre Adriana, separando bruscamente las piernas, por miedo a que la erección desapareciera” (FONSECA, 2009, pp. 37–38). Después de mostrar un alto desempeño con amantes ocasionales, como Ludmila, ¿qué es lo que le ocurre a Maurício con Adriana, una mujer a la que ama con convicción? Las reflexiones oblicuas del personaje le avisan al lector que, aunque no lo sabe del todo, advierte lo que le pasa: falta una pantalla fantasmática.

La cerrazón corporal de Adriana y la impotencia de Maurício abren, precisamente, una brecha angustiada, que intenta ser evadida o sustituida con un viaje muy intenso: a los rápidos del río Colorado, en Estados Unidos. Es allí donde el cuento, al modo en que Piglia alguna vez determinó el procedimiento de Hemingway⁹, se vuelve elíptico en cuanto al desarrollo de la relación y el sentir de los personajes –una sola vez, en muchas páginas, el narrador comenta sobre Maurício: “¿Cómo es posible que no podía excitarse con Adriana, una persona a quien adoraba y que poseía un cuerpo y un rostro más bonitos que los de cualquier mujer que pudiera conocer? [...]. Podía contar con los dedos de la mano las veces que había logrado hacer el amor con Adriana” (2009, p. 43)–, cobrando vigor los detalles minuciosos del viaje en avión, las peripecias de los aeropuertos, la preparación del campamento al aire libre y la bajada en balsa por los rápidos. Como es de esperarse, la perplejidad da paso al rechazo: quizás, llega a pensar amargamente Maurício, si no puede amarla, es que no la ama –“El calor del cuerpo de la mujer a quien amaba y sus caricias recatadas no le despertaban el menor deseo” (2009, p. 48)–. Aquí, por lo tanto, lo monstruoso está dado por la obligación que el sexo conyugal impone sobre el esposo y por la idealización que éste ha hecho de Adriana, convirtiéndola, casi, en un ser sobrehumano. El amor bloquea, pues, el deseo.

Pero el fantasma llega inesperadamente. En dicha preparación del campamento, los instructores norteamericanos, Suzete y Boatman, arman como inodoro una “instalación

⁹ “Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias [...]. La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. “El gran río de los dos corazones”, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato” (PIGLIA, 2000, pp. 105, 108–109).

sanitaria, una especie de taza o recipiente rectangular, con una tapa en la que el usuario podía sentarse” (2009, p. 44), lo que provoca la repugnancia inicial de los recién casados. Hasta que, por necesidad, deben usarla, primero Adriana y luego Maurício. Será, pues, la escatología la que de forma inusitada mueva las estructuras anquilosadas de deseo para que ese ser idealizado llamada Adriana se vuelva *sólo* un ser humano; es más: *sólo* un cuerpo capaz de suscitar el erotismo:

Maurício fue hasta el retrete y antes de sentarse miró la capa de líquido azul celeste transparente que llenaba el receptáculo. Y pudo ver con nítida claridad un enorme bolo fecal café oscuro sumergido en el fondo. Un pedazo de papel de baño arrugado flotaba en la superficie. Recordó que Suzete le había dicho que Boatman había acabado de instalar el excusado, recordó haber visto a Adriana platicando con Suzete y que ella había desaparecido mientras los demás aún comían. Aquella asquerosa, inmensa masa excrementicia había sido expelida por Adriana, y esa comprobación lo llenó de horror. (2009, p. 50)

Es curioso cómo la evidencia escatológica pone delante, primero, la proximidad de algo que ha querido evitarse desde el comienzo: la humanización de Adriana. Pero ese horror es lo que, precisamente, hará cambiar la relación: ““Estoy muerta de pena. No esperaba que fuera allí inmediatamente después de mí [...]. “¿No te quedaste impactado?””, le pregunta Adriana. ““Sí. Pero ahora, viéndote, ya no”” (*Ídem.*). Ese *viéndote* revela, pues, el cambio de percepción tras el *fantôme* generado por la visión del desecho en el sanitario: ahora la *ve*, realmente; y la ve filtrada por la pantalla necesaria para poseerla “con un ardor que jamás había sentido”, pues “sabía que tenía tiempo y que su deseo por ella se había vuelto inagotable” (2009, p. 51). Este cuento también acaba con una sonrisa. Ese modo subjetivo de encuadrar, ahora, a su esposa le augurará a la pareja un futuro donde fluya innegablemente la atracción, al haber encontrado el modo de incorporar, al amor, también un deseo muy primitivo por un otro que no sólo ama, se ríe y habla (idealizante), sino que realiza necesidades fisiológicas (no-idealizante).

Algo más complejo es el relato “El amor de Jesús en el corazón”, quizás el único verdaderamente policial de *Historias de amor*. Aquí tenemos asesinatos en serie que, como en otros textos de Fonseca, son investigados por una pareja de policías: el detective Guedes, que parece tener una visión muy pragmática del trabajo y la vida, y su compañero Leitão, un católico recalcitrante que, a poco de iniciado el caso –la investigación del asesinato de una niña muerta, alumna de un colegio de monjas– se acerca a la capilla de dicho recinto a rezar: “Le pedí a Jesús por el alma de la víctima y para que me iluminara y me diera fuerzas para atrapar al asesino” (2009, pp. 53–54). En un comienzo, esta devoción de Leitão no interfiere en la pesquisa de dicho asesino, pero a poco andar se vuelve una proyección: la de la batalla interna que vive el detective no entre las fuerzas de la ley y las

fuerzas del crimen, sino entre un mundo depravado por la santería y un mundo purificado por el cristianismo. Guedes lo advierte y le solicita realizar él los interrogatorios, para no entorpecer los procesos. A poco andar se dan cuenta que algunas niñas mienten sobre el origen de las orquídeas que decoran sus mesas de noche, lo que los lleva a Francisco, un alfarero que le surte al colegio floreros al costo. No obstante, se desliza que también Guedes comienza a desviarse del caso, porque “el contacto con las niñas, principalmente con las adolescentes, le era estimulante, física y mentalmente” (2009, p. 58). Encontrar al asesino y parar los feminicidios se vuelve, entonces, un asunto secundario.

De esta manera, el amor que despiertan las jovencitas, para uno de los detectives, y el mencionado amor de Jesús en el corazón, para el otro, es lo que hace que los límites que cercaban a la Cosa (el frío y rutinario procedimiento policial) se desintegren y el caso se desborde. Alguien miente –Francisco, las internas, las monjas, o todos a la vez–, pero pasa a segundo plano cuando, guiados por Francisco, los hombres llegan a la casa de un tal Gumerindo, quien tiene un invernadero de orquídeas. Cuando registran la casa de Gumerindo se refleja claramente esta dispersión, donde lo Real emerge contraviniendo el orden simbólico:

En un rincón estaba la imagen de un *orixa* de barro.

“¿Sabes qué es esto? ¿Sabes qué es esto, Guedes?”

“No.”

“Exu. Exu es el demonio, Guedes.”

“¿Y qué importa, Leitão?”

“El Diablo existe, Guedes. Dios existe y el Diablo existe. Este individuo adora al Diablo.” [...]. Leitão revolvió la casa, parecía desesperado. No encontró lo que buscaba.

“Necesitamos regresar al colegio, quiero hablar con Alice.”

“¿Estás loco, Guedes? ¿Regresar al colegio y dejar que el criminal se escape? Nos tenemos que quedar aquí y esperarlo.” (2009, pp. 65–66)

Sin importarles ya el trabajo en conjunto como dupla detectivesca, cada quien toma el rumbo que desea y dejan el caso suelto. Cuando Guedes regresa de su visita al colegio, presencia la escena que se citaba al comienzo de este ensayo, hablando de las localizaciones idiomáticas. Para Leitão, Gumerindo no es culpable de un crimen terrenal (no hay pruebas que así lo demuestren), sino de una herejía trascendental y, como adorador de Exu (el mediador orisha en la mitología yoruba) merece ser ajusticiado. ““Estoy en paz con mi conciencia””, acaba diciendo Leitão, ““estoy en paz con Dios. Tengo el amor de Jesús en el corazón”” (2009, p. 68). La filiación de Leitão es la pantalla fantasmática que se superpone al horror de lo Real (los crímenes y vejaciones a niñas por parte no de un hombre, sino del demonio mismo) y que acaba por generar un horror paralelo. Podría especularse, eso sí, que posiblemente de haber avanzado el relato, hubiera sido la cada

vez más creciente atracción de Guedes por Alice, una de las niñas, la que hubiese suscitado, también paralelamente, otros acontecimientos espantosos.

Al final de “El amor de Jesús en el corazón” no hay risa ni llanto, si no la evidencia más desnuda de la abyección. Dice el ensayista Carlos Andrés Almeyda Gómez que: “El fanatismo religioso de Leitão y los móviles de otros asesinatos de símil consumación, arrastran el caso a disertaciones de índole ético y moral con las que este cuento abandona las lindes de la estructura policíaca para mostrarse como un bizarro cuestionamiento de la fe cristiana y de sus intrincadas y evasivas justificaciones” (2007, párr. 16). Creemos que lo bizarro aquí no se suscita por las justificaciones de la fe cristiana, sino porque la causa de la muerte de Gumerindo proviene de la alucinación psicótica de Leitão quien, en lugar de contener el derrame, lo desequilibra; otra forma de decir, de manera inquietante, que no existe un *fantôme* lo suficientemente poderoso para impedir que ese *das Ding* se manifieste cuando busca hacerlo.

Finalmente, el volumen *Historias de amor* se cierra con “*Carpe Diem*”, el cuento más largo y a la vez el más intrincado según el modo que hemos planteado de leer aquí a Fonseca. En esta verdadera *nouvelle* lo que primero se revela, de modo exquisito, es un juego intertextual, abierto o tácito, con el lector. Es sabida la incursión de Rubem Fonseca en el cine, como guionista y crítico. En sus propias palabras, “a mí siempre me gustó el cine, pero únicamente me convertí en cinéfilo. Me involucré en esa actividad sólo después de haber escrito dos docenas de libros. Mi intervención ha sido como guionista, aunque debo confesar que me gustaría también ser director” (2006, párr. 1). El aparente argumento de dos amantes desaforados de la alta sociedad de Copacabana encierra, en realidad, una reflexión sobre el poder performativo del cine, sobre su capacidad de construir subjetividades y modos de percibir la realidad –como, y valga la redundancia, una *pantalla*– con el fin de que los protagonistas puedan salirse con la suya¹⁰. Esto se ve confirmado en un diálogo, que puede ser leído directa o implícitamente, y que se reitera a lo largo de todo del relato: “¿Cómo sería el mundo cuando no había cine? Horrible” (2009, pp. 72, 91); “¿Qué sería del mundo si no hubieran inventado el cine? Horrible” (2009, p. 113). Justamente, el horror de la cotidianeidad, de los matrimonios opulentos y aburridos, de las recepciones fastuosas y superfluas de la alta sociedad carioca, se ve aquí eludido con tres pantallas que se concatenan y elevan hacia momentos cada vez más profundos:

10 Esta trama fue motivo del montaje teatral del gallego Quico Cadaval, en febrero del año pasado. La dramatización fue, en palabras de Cadaval, “unha homenaxe ao cinema” (CADAVAL EN GARCÍA, 2019, párr. 1), aunque concentrándose más en el avance argumental que en los pormenores aquí analizados.

el *amour fou* de los amantes, rayano en la insania¹¹; las cartas privadas, donde “se dicen cosas que no tienen el valor de decirse frente a frente” (2009, p. 73) y, por último, su gusto por el cine.

“*Carpe Diem*” cuenta la historia de Paula y Roberto, ambos casados con ricos integrantes del más alto estrato social del Brasil, que se conocen en una fiesta en Copacabana y que deciden, allí mismo, encontrarse en París para vivir una relación sexual desmesurada. En la cama no hay posición ni innovación que no prueben, ni deseo que no se satisfagan mutuamente, conscientes además de que en cada encuentro están alimentando un amor perdurable¹². Cuando no pueden tocarse, se escriben cartas tremendamente explícitas (ella) y tremendamente poéticas (él). Por un lado, eso va robusteciendo la relación. Por otro, el relato está tan saturado de referencias cinematográficas explícitas o tácitas que ameritaría un trabajo moroso y profundo no sólo para identificar cada uno de los intertextos y alusiones, sino para analizar pausadamente cómo estos actúan en el sentir y actuar de los personajes: *Volando a Río* (Thornton Freeland, 1933): “Día y noche, noche y día, y en los intervalos, pienso en ti. Veo tu rostro en la cara de Ginger bailando con Fred y en todos los sueños que olvido por la mañana” (2009, p. 78); *Algo para recordar* (Leo McCarey, 1957): “Hoy el día está lindo, pero algo, en algún lugar, está sangrando. No pude encontrar ningún te amo en tu carta, quizás sea eso. *An Affair to Remember*, ¿la viste?” (2009, p. 81); *Perdón, número equivocado* (Anatole Litvak, 1948): “Contrata a alguien. ¿Qué te parece aquel tipo que llamó y dijo sorry, wrong number? ¿Está enferma en cama? Jamás se queda en cama” (2009, p. 83); *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972): “Como la vida parece una película, ésta se asemeja a una de esas cintas de Buñuel, que pretenden mostrar que la burguesía es estúpida, narcisista, consumista y hedonista” (2009, p. 87); *Alicia en el país de las maravillas* (Walt Disney, 1951): “Hay que correr para quedarse en el mismo lugar” (2009, p. 94); *La pantera rosa* (Blake Edwards, 1963): “Tiene siempre un casco negro de

11 “Se quedan días enteros en el cuarto, rompiendo los límites de la imaginación y del cuerpo, como dice ella [...]. La verga de él queda desollada y la pancha de ella, hinchada” (FONSECA, 2009, p. 72).

12 Eso parece estarse conjurando cuando, en uno de los encuentros, Paula le dice a Roberto: “Me encanta ver que te vienes, la locomotora pasando encima de ti” (FONSECA, 2009, p. 100). Y él le contesta: “El orgasmo es un accidente del trayecto. No le des valor” (Ídem.). Este pasaje es leído por el crítico Rubén Darío Buitrón de este modo: “Está claro que el hombre, según expresa, intenta amurallarse para no sentir, para no responsabilizarse, para no tirar anclas y quedarse en ese puerto” (DARÍO, 2010, párr. 15). Nuestra lectura es diametralmente opuesta: dicha conciencia del deseo sexual como temporal y accidental se manifiesta abiertamente con el propósito, por parte de Roberto, de fortalecer su intimidad emocional con Paula para llevar la relación a otro nivel más íntimo y sofisticado.

motociclista en la cabeza. Tiene una motocicleta. Fue lo que me llamó la atención. Inspector Clouseau” (2009, p. 96), etcétera.

Hacia el final, el último eslabón después del sexo y las cartas, es decir, el del cine, opera de manera no sólo referencial, sino argumental. Los obstáculos obvios para que esta pareja viva su amor en plenitud son Alfredinho, el esposo de Paula, y la mujer de Roberto, a la que sólo identifican como *ella*, despersonalizándola y, por lo tanto, volviéndola un blanco más inmediato y sencillo. Porque el plan inicial es ése, como en toda película tradicional de Hollywood: perpetrar un asesinato que parezca un accidente y que le permita, a los amantes, por fin estar juntos. Pero también, como en toda cinta al uso, hay una subtrama que entorpece los planes: Alfredinho ha contratado a un hombre, asesino de poca monta, para que siga y embosque a Paula con el fin de poder cobrar los bienes mancomunados que le corresponden, al enterarse de que sus cuentas en Suiza se han volatilizado. Es el cine el que les permitirá, justamente, esta reflexión: “Hubo una película así, ¿no? Muchas. Hay más películas de maridos que quieren matar a la mujer que de mujeres que quieren matar al marido” (2009, p. 98).

Es tan intensa la performatividad del cine a estas alturas de “*Carpe Diem*” que ni los personajes ni el lector saben si esta pantalla fantasmática se adecua con las intenciones concretas o bien se está actuando, en la misma vida cotidiana, y con las armas de la ficción, un guion muy bien armado: “¿Qué película es ésta? Nuestra película, que aún no se hace [...]. Parece una película” (2009, p. 93), se dicen en un momento. Roberto intercepta al perseguidor de Paula. El hombre, curiosamente, se llama Gumercindo (como el supuesto asesino de niñas del cuento anterior, “El amor de Jesús en el corazón”). “Sabemos que Roberto nunca ha trabajado y su única habilidad es imitar a James Cagney, Jimmy Steward, Boris Karlof” (2009, p. 110), se revela en el cuento, y dicha habilidad es ocupada para disuadir al hombre de que no continúe acosando a Paula y para encarar a Alfredinho como si Roberto fuese realmente un abogado: “Tenemos en nuestro poder [...] a los señores Temístocles Silva, también conocido como el travesti Teté, y Gumercindo Ribeiro, natural de Juiz de Fora, Minas Gerais, que se dice asesino profesional de mujeres. ¿Puedo continuar? Los dos afirman, y están dispuestos a declarar ante la policía y en los tribunales, que usted los contrató para matar a su esposa, la señora Paula Freitas” (2009, p. 112).

Una vez disuelto el nudo dramático, Roberto le dice a Paula, en los párrafos finales: “Fue mi mejor interpretación. *Él* se quedó aterrorizado. Tengo aquí las instrucciones para el banco, firmadas por él, con las que se abren dos cuentas, una a tu nombre y otra a nombre de él, más de un millón de dólares en cada una [...]” (2009, p. 113). Se sobreentiende, entonces, la frase de que el mundo sería un lugar horrible sin el cine: dicho

discurso artístico no funciona en “*Carpe Diem*” solamente como un escape, sino como un modificador positivo de las circunstancias reales de existencia.

Dice Žižek que “es imposible asumir plenamente (en el sentido de una integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me acerco demasiado, ocurre lo que Lacan denomina *afanisis* (la autoobliteración) del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra” (2008, p. 63). A lo largo de este pormenorizado recorrido por los relatos que componen *Historias de amor* hemos visto que Rubem Fonseca prueba siete formas de identificar, primero, la angustia provocada por el vacío; luego la constitución de ese vacío; y posteriormente, el modo de reaccionar de cada uno de los protagonistas para dejarse hundir o salirse de allí. En algunos casos, hay fatalidad en los desenlaces porque el *fantasma* no puede contener la carga enorme de atracción que genera esa nada; en otros, en cambio, los personajes se redimen, al incorporar, a sus existencias inestables, elementos simbólicos (la compasión, la escatología, el cine) que les permitan llegar a esa “calma muy particular” que mencionaba Heidegger. Sería interesante ampliar este enfoque a los demás títulos de Fonseca, pues si se toman en cuenta obras como *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*, *El gran arte*, *El caso Morel* o *Secreciones, excreciones y desatinos* veríamos la confirmación de que el género policial o el thriller actúa apenas como fachada amable para hacer aparecer cuestiones que tienen que ver con, diríamos, la única constante al centro de la “constelación-Fonseca”: más que el carácter impredecible de todo prójimo, resulta aún más inquietante lo que, en cualquier momento e inesperadamente, podemos nosotros hacer con dicho prójimo. El otro, entonces (que está siempre en la otra orilla del amor, de la justicia, de los contextos nacionales o políticos), no parece ser el problema, sino quien, como el policía, la esposa, el juez o el administrador, siempre cree estar del lado correcto.

Referencias

ALMEYDA GÓMEZ, Carlos Andrés. “De la intriga cotidiana y otras psicopatías metafísicas”. *Revista Ómnibus*, nº 18, año IV, diciembre 2007. Disponible en: <<http://www.omnibus.com/n18/almeйда.html>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

BOLAÑO, Roberto, *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

DARÍO BUITRÓN, Rubén. “Rubem Fonseca, el ideólogo del amor despojado de romanticismo”. *El Comercio*, 14 de febrero de 2010. Disponible en <<https://www.elcomercio.com/actualidad/rubem-fonseca-ideologo-del-amor.html>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

ESCALANTE, Gustavo, Rubem Fonseca. “*Historias de amor (amor onfalocéntrico)*”. *Revista Luna Zeta*, nº30, 2010. Disponible en: <<http://www.lunazeta.com/rubem-fonseca-historias-de-amor-amor-onfalocentrico/>>. Recuperado el: 6 de junio de 2019.

FONSECA, Rubem. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participações, 1997.

_____. “Cine y Literatura”, en *Revista El Mal Pensante*, junio de 2006. Disponible en: <https://elmalpensante.com/articulo/490/cine_y_literatura>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

_____. *Historias de amor. Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*. México: Cal y Arena, 2ª reimp, 2009.

FRANKEN KURZEN, Clemens A. “Rubem Fonseca y su detective-abogado”. *Revista Taller de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, nº 44: 2009, pp. 115–127.

GARCÍA, Montse. “Produccións Excéntricas celebra o seu décimo quinto aniversario con “Carpe diem””. *La voz de Galicia*, 25 de febrero de 2009. Disponible en <<https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2019/02/25/span-langglproductions-excentricasinicia-seudecimoquinto-aniversario-carpe-diemspan/00031551096856180140733.htm>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza, 2009, 2ª reimp.

LACAN, Jacques. *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 2010, 9ª reimp.

..... *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 12^a reimp.

OVIEDO, José Miguel. ““El caso Morel”, treinta años después”. *Letras Libres*, 31 de octubre de 2003. Disponible en < <https://www.letraslibres.com/mexico/el-caso-morel-treinta-anos-despues>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

RAMOS LEMUS, Víctor Manuel. “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca”. *Revista Terceira Margem*, n° 21, vol. 13, agosto-diciembre de 2009, pp. 93-108.

VALLE, Amir. “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, 95-101.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Barcelona: Paidós, 2008.