

Premio de
Literatura
Latinoamericana
y del Caribe
Juan Rulfo

**Rubem
Fonseca**

2003





Premio de
Literatura
Latinoamericana
y del Caribe
Juan Rulfo

■ **Rubem Fonseca**
2003



José Trinidad Padilla López
RECTOR GENERAL

Raúl Vargas López
VICERRECTOR EJECUTIVO

Carlos Jorge Briseño Torres
SECRETARIO GENERAL

Dulce María Zúñiga
DIRECTORA DE LA ASOCIACIÓN CIVIL
DEL PREMIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE JUAN RULFO

José Alfredo Peña Ramos
DIRECTOR GENERAL DEL SISTEMA
DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR

Lourdes Elizabeth Parga Jiménez
SECRETARIA ACADÉMICA DEL SISTEMA
DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR

Elvia Velasco Covarrubias
COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN
DEL SISTEMA DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR

Gustavo A. Cárdenas Cutiño
COORDINADOR GENERAL ADMINISTRATIVO

José Antonio Ibarra Cervantes
DIRECTOR GENERAL DEL CORPORATIVO
DE EMPRESAS UNIVERSITARIAS

Raúl Padilla López
PRESIDENTE DE LA FERIA
INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA

Nubia Edith Macías Navarro
DIRECTORA DE LA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
DE GUADALAJARA

Sayri Karp Mitastein
DIRECTORA DE LA EDITORIAL UNIVERSITARIA

Cuidado editorial:
Beatriz García Cruz
Jorge Orendán

Diseño de portada e interiores:
Claire Castillo Montenegro

Formación y tipografía
Claire Castillo Montenegro

© La Cofradía de los Espadas, Palomitas,
La mirada; Rubem Fonseca

Segunda edición, 2005

D.R. © 2003, Universidad de Guadalajara

Editorial Universitaria
Francisco Rojas González 131
Colonia Ladrón de Guevara
44600, Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx

ISBN 970 27 0395 6
Universidad de Guadalajara

ALFAGUARA

D.R. © 2005, Santillana Ediciones Generales,
S.A. de C.V.

Av. Universidad 767
Colonia del Valle
03100, México, D.F.
www.alfaguara.com.mx

ISBN 970

Agosto de 2006



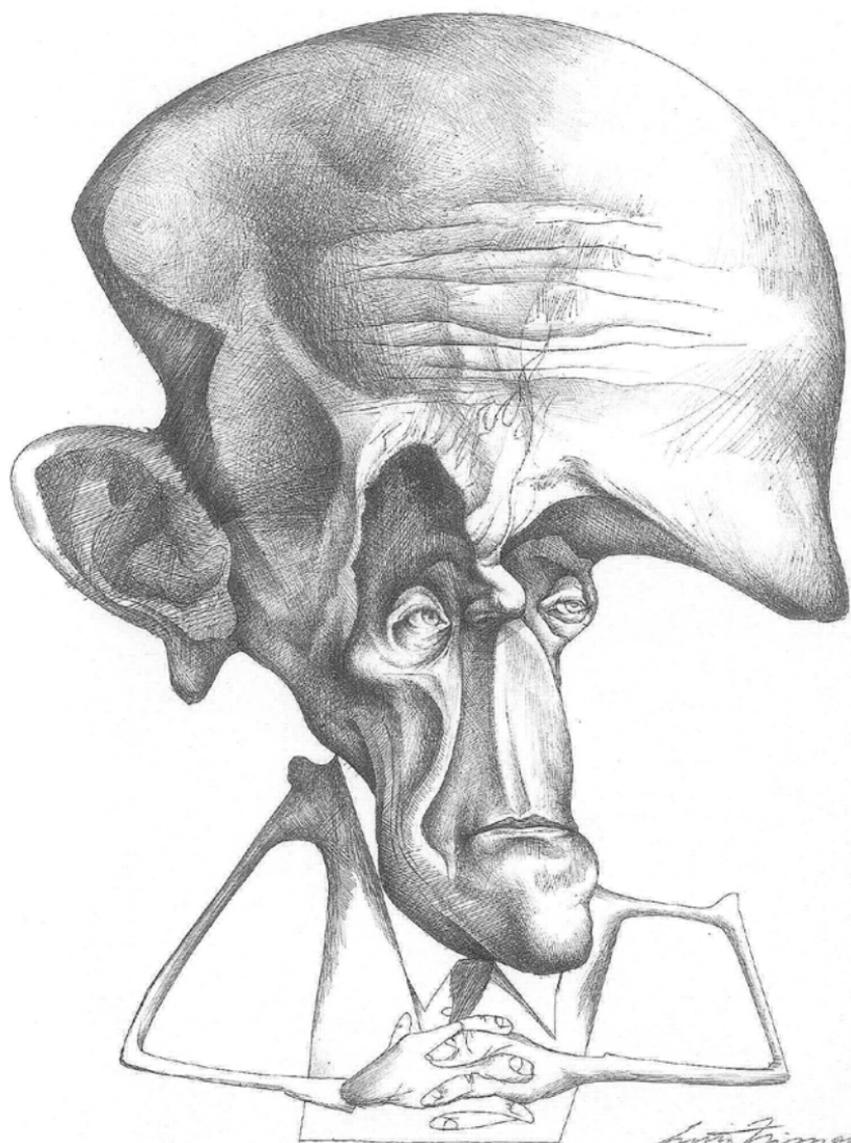
Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

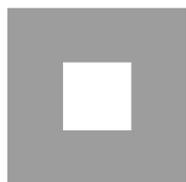
Premio de
Literatura
Latinoamericana
y del Caribe
Juan Rulfo

**Rubem
Fonseca**

2003

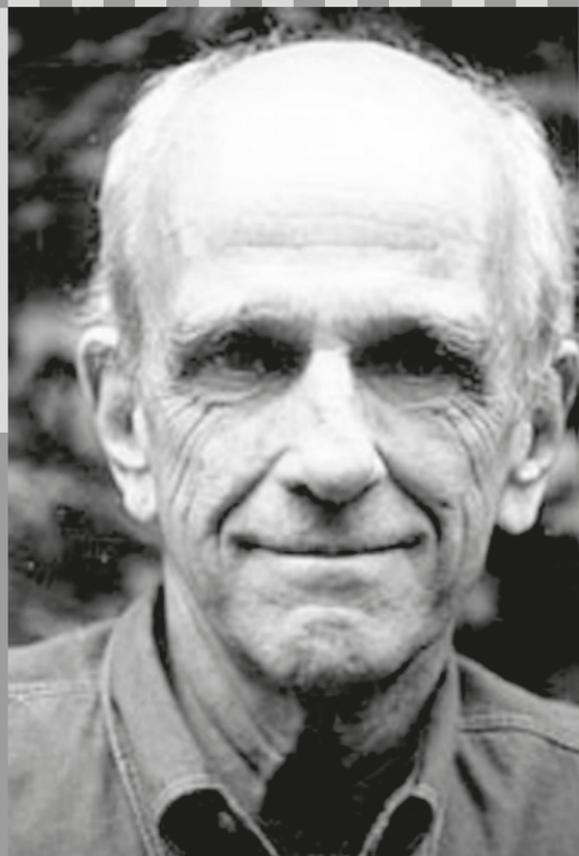


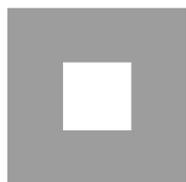




Índice

- 7** Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo
- 11** Rubem Fonseca
- 13** Rubem Fonseca y Juan Rulfo:
homenajes cruzados
Julio Ortega
- 17** Retrato imposible de un fescenino
Lourdes Hernández Fuentes
- 23** Lo negro en Rubem Fonseca
Atzimba Mondragón Galindo
- 30** La turbia existencia en la narrativa
de Rubem Fonseca
Graciela Bañuelos Varela
- 35** La Cofradía de los Espadas
Rubem Fonseca
- 40** Palomitas
Rubem Fonseca
- 45** La mirada
Rubem Fonseca





Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo



El Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo nació de la necesidad de contar en América Latina con un premio de primer nivel, equiparable a los grandes premios internacionales. Doce instituciones mexicanas, agrupadas bajo la forma jurídica de asociación civil no lucrativa, se propusieron otorgar anualmente un reconocimiento semejante en su calidad, monto y prestigio a los galardones más importantes del mundo literario.

El premio pretende brindar el mayor reconocimiento que otorga Latinoamérica a los escritores cuya lengua de expresión artística sea el español, así como aquellos que utilizan otras lenguas de la zona: portugués, francés o inglés. Sus objetivos son promover, estimular, reconocer y difundir la creación literaria de autores latinoamericanos, del Caribe y de la Península Ibérica, cualquiera que sea su idioma y filiación cultural.

El Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo consiste en cien mil dólares, y se otorga al conjunto de una obra de creación en cualquier género literario: poesía, novela, dramaturgia, cuento o ensayo.

Un jurado de siete destacados intelectuales de las letras, representando diversas nacionalidades, avala y garantiza la seriedad del premio, que ha elegido el nombre de Juan Rulfo, por tratarse de un escritor cuya maestría y fama rebasan los límites de la lengua española.

El Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo se entrega una vez al año la última semana del mes de noviembre, teniendo como marco la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a la que asisten editores, librerías, críticos y escritores.

La Asociación fue fundada por las siguientes instituciones:

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Universidad de Guadalajara
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Petróleos Mexicanos
- Productora e Importadora de Papel, S.A. de C. V.
- Banco Nacional de Comercio, S.N.C.
- Banco Nacional de Comercio Exterior, S. N. C.
- Banca Promex, S.N.C.
- Ayuntamiento de Guadalajara
- Lotería Nacional para la Asistencia Pública
- Fondo de Cultura Económica
- Banco Nacional de México, S.N.C.

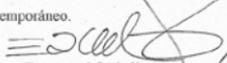


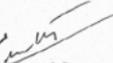
Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo

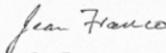
ACTA RESOLUTIVA DEL XIII PREMIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE "JUAN RULFO" 2003

El día 2 de agosto de 2003 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, se reunió el jurado calificador de la XIII Edición del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, correspondiente a 2003, integrado por Emmanuel Carballo, de México; Edmond Cros, de Francia; Jean Franco, de Estados Unidos; Luz Mary Giraldo, de Colombia; Bella Jozef, de Brasil; José Miguel Oviedo, de Perú y Vicente Quirarte, de México, bajo la presidencia del doctor Cros. Tras haber examinado y discutido cuidadosamente en varias sesiones de trabajo tanto las candidaturas presentadas al Premio, como aquellas propuestas por los propios integrantes del jurado, resolvieron de manera unánime, otorgar el premio único e indivisible al escritor brasileño **Rubem Fonseca**.

El jurado consideró que la obra de Fonseca ha contribuido decisivamente a la renovación de la prosa narrativa, pues introduce un modo de contar que aprovecha y reelabora formas provenientes de la literatura popular como la novela negra, pero también las de la novela política, la social, la existencial y la erótica. Su mundo está poblado por personajes extraídos de la realidad más sórdida, aunque tratados con compasión y humor. Sus cuentos y novelas permiten lecturas en diferentes registros que pueden ser disfrutados por lectores de múltiples tipos de experiencias. En su estilo, predominantemente directo, subyace una poética muy personal y rigurosa que permite expresar la condición del mundo contemporáneo.


Emmanuel Carballo


Edmond Cros

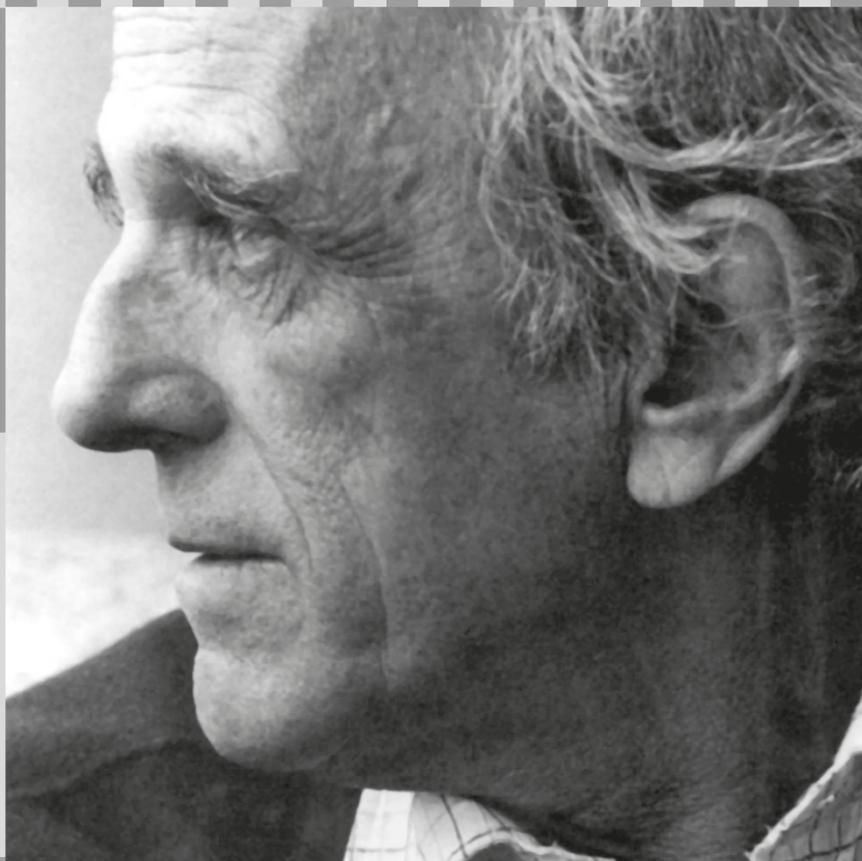

Jean Franco

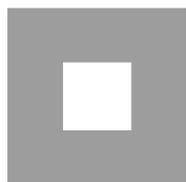

José Miguel Oviedo


Luz Mary Giraldo


Bella Jozef


Vicente Quirarte





Rubem Fonseca

Rubem Fonseca nació en 1925 en Juiz de Fora, estado de Minas Gerais. Desde los siete años reside en Río de Janeiro, ciudad que ha sido escenario de su obra literaria. Graduado en derecho en 1948, se especializó en derecho penal, y posteriormente estudió administración en la Fundación Getulio Vargas de Río de Janeiro, y en las universidades de Nueva York y Boston.

En 1963, a los treinta y ocho años, publicó su primer libro de cuentos: *Los prisioneros*. Dos años después obtuvo el premio Pen Club de Brasil por su libro de cuentos *El collar de perro*, y en 1970 su libro de relatos *El cobrador* fue premiado por la asociación de críticos de Sao Paulo, lo cual lo dio a conocer internacionalmente. En 1967 publicó otro libro de relatos: *Lucía McCartney*, sin embargo, la publicación de su primera novela, *El caso Morel*, en 1973, que convocaría los elogios de la crítica y que sería confiscada por la policía, le dio pleno reconocimiento mundial. En 1976 publicó un nuevo libro de cuentos: *Feliz Año Nuevo*, y en 1983 saldría publicada la que se considera su mejor novela: *El gran arte*.

Rubem Fonseca también ha sido profesor universitario, periodista, crítico de cine y guionista. Su novela *El gran arte* fue llevada al cine en 1991, con guión del mismo Fonseca. En 1986 publicó otra novela: *Bufo & Spallanzani*, y en 1988 publicó *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*, una novela donde rinde homenaje al gran cuentista ruso Isaac Babel.

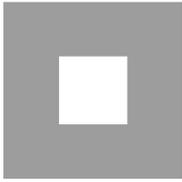
En 1990 publicó *Agosto*, donde retoma un personaje de su primera novela, y que transcurre durante los últimos días de la dictadura de Getulio Vargas, constituyéndose en una prueba más de su maestría narrativa.

PREMIOS LITERARIOS

- Jabutti (cuento) *O buraco na parede* (1996).
- Premio Machado de Assis (Biblioteca Nacional), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997).
- Premio Eca do Queiroz (cuentos) de la Unión Brasileña de Escritores, *A Cofraria dos Espadas* (2000).
- Premio del mejor romance del año, de la Asociación Paulista de Críticos de Arte (APCA), *O doente Moliere* (2000).
- Premio Camões (2003).

OBRAS PUBLICADAS

- Los prisioneros*, cuentos (1963).
El collar de perro, cuentos (1965).
Lucía McCartney, cuentos (1967).
El cobrador, cuentos (1970).
El caso Morel, novela (1973).
Feliz Año Nuevo, cuentos (1976).
El gran arte, novela (1983).
Bufo & Spallanzani, novela (1986).
Vastas emociones y pensamientos imperfectos, novela (1988).
Agosto, novela (1990).
Romance negro y otros relatos, cuentos (1995).
El salvaje de la ópera, romance (1994).
Cuentos reunidos, cuentos (1994).
El agujero en la pared, cuentos (1995).
Historias de amor, cuentos (1997).
Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro, novela (1997).
La Cofradía de los Espadas, cuentos (1998).
El doliente Molière, novela (2000).
Secreciones, excreciones y desatinos, cuentos (2001).
Pequeñas criaturas, cuentos (2002).
Diario de un obsceno (2003).



Rubem Fonseca y Juan Rulfo: homenajes cruzados

Julio Ortega

Compartí con Rubem Fonseca (1925) el homenaje a Juan Rulfo que organizó el INBA en el Palacio de Bellas Artes en mayo de 1993. Recuerdo que, en la mesa en que estuvimos José Luis Martínez, Antonio Alatorre, Jean Franco y yo, el escritor brasileño dio el discurso más corto que haya hecho alguien después de un viaje tan largo. Fonseca es un hombre alto y elegante, con una mirada alerta, y el humor amable de la gente inteligente. Esa noche, en Bellas Artes, fue el primero en reconocer que admiraba en Rulfo, sobre todo, la economía. Y añadió que había venido desde Río de Janeiro a la ciudad de México para que su homenaje fuese acorde: el mayor tributo a Rulfo, entendimos todos, es el más breve. No en vano era conocido como “el Rulfo brasileño”. Aunque ese epíteto parezca oximorónico, no lo es.

Como Rulfo, Fonseca tiene un talento único para retratar a sus personajes en el diálogo; y no sólo por lo que dicen sino también por lo que callan. Comparten, además, el regusto ligeramente amargo, antisentimental, por la intimidad popular. La diferencia está en que Fonseca ha procesado a la tragedia a través del humor, y ha visto el abismo de la violencia desde su breve margen de sobrevivencia.

Fonseca es de estirpe rulfiana por su carácter “aliterario”. No se trata de una postura antiintelectual o antiliteraria, porque ambos escritores, si bien muy poco académicos por su afincamiento en la vida cotidiana, en el lenguaje menos libresco y más popular, no dejan de ser notoriamente sabios en el arte del relato, incluso audaces exploradores de las formas narrativas. Han utilizado las herramientas más refinadas de la modernidad para representar a los seres más despojados por la promesa moderna. Se trata, más

bien, de una deliberada pero natural distancia frente al mundo de las letras, de la república literaria y la cultura institucional. Esa mirada "aliteraria" es más desnuda, a veces descarnada, sin ilusiones ni lirismo. En su última novela, *El diario de un obsceno*, Rufus, el narrador, se pronuncia contra el actual culto mediático del escritor: "Idealizan al idiota que escribe, se apasionan por un mito, esperan que él realice sus delirios alegóricos. Los escritores son malos amantes, malos amigos, mala compañía." Es característico de Fonseca: asumir otra voz, otra mirada, para decir menos y ver más.

Fonseca fue antes que escritor, abogado penalista. En 1952 fue comisario del Distrito Policial Número 16 en San Cristóbal, Río de Janeiro. Pasó más tiempo como policía de escritorio, a cargo de las relaciones públicas, y estudió psicología en la Escuela de Policía y administración de empresas en la Universidad de Nueva York. Recién cumplió los 38 años publicó su primer libro. Pero no se crea que su conocimiento de la calle, su sabiduría oral, su gusto por los géneros populares, el cine y la novela policial lo hacen un autor localista o regional. Mucho menos un criollista dedicado al color local de la violencia. Es cierto que su obra ha pasado de la denuncia social a la exploración formal, del gusto por el melodrama a la crónica de la violencia. Pero si bien cada texto suyo tiene un carácter definitivo, como si ésa fuese la página perfecta que buscaba escribir, el proceso de su obra está animado por juegos íntimos y alusiones literarias, alarma moral y humor negro, sabiduría mundana y denuncia sarcástica. Si el género policial lleva un tono paródico, el erotismo y la pasión llevan un diseño folletinesco. Los géneros, los modelos de la tradición literaria, se ceden lugar ante los cuerpos vehementes y la existencia urgida de sentido de sus personajes de la vida antiheroica, la más cotidiana. Sus historias giran en torno a pequeños seres en grandes dramas; o a grandes dilemas en héroes casuales. La tragedia, en las escenas de la pobreza y la violencia, termina en la página policial o en el correo del corazón. La literatura equivale a esos géneros menores, sólo que es una mirada de la conciencia irónica.

En el relato "Romance negro" (1992) hay un narrador que va a un congreso de *film noire*. Fonseca lo retrata desnudo:

—¿Puedo acariciar nuevamente tu clavícula?

—Sí.

Winner le quita la blusa a Clotilde (...)

—Muéstrame tu lengua.

Ella es como un lagarto, él le lame los huesos.

En cambio, en uno de los cuentos de *Lucía McCartney* (1967) viene este otro retrato: “¿A ti te gusta mi cuerpo?”, pregunta Joan, y el narrador le cuenta que visitando la Capilla Sixtina vio de pronto a una mujer bella y entendió, por fin, el sentido de los frescos. Era, le dice, “un cuerpo humano vivo camino a la galaxia”. Y añade:

Sí, mi querida Joan Stimson, respondo a tu pregunta diciendo que sí, que amo tu cuerpo, y nada más que tu cuerpo y solamente tu cuerpo. Ahora vamos a la cama que tengo que escribir después una carta.

Y en “Corazones solitarios”, en la redacción del diario *Mujer* los periodistas escriben con nombres femeninos manipulando el repertorio completo del “corazón”. El nuevo encargado del consultorio sentimental inventa la carta, la mujer, y su propio papel:

Tengo veinticinco años, soy dactilógrafa y virgen. Hay un chico que dice que me quiere mucho. Trabaja en el Ministerio de Transporte y quiere casarse conmigo, pero dice que primero quiere probar. ¿Qué hago? Virgen Loca, Parada de Lucas.

Respuesta: Mira, Virgen Loca, pregúntale qué hará si la experiencia no le gusta. Si dice que te dejaría, entrégate, porque es un hombre sincero... Hombres sinceros quedan pocos, vale la pena intentarlo. Ten fe, y estate firme.

Son sólo tres de los muchos retratos que el fresco humor de Fonseca nos ofrece en su vasta comedia humana y mundana, plena de sentido irónico y crítico. Pero tras la comedia hay siempre una respuesta, un autorretrato.

La otra vertiente de su narrativa pasa por el realismo escueto, que no elude la crudeza, cuyas versiones ejemplares son una ver-

dadera anatomía social. En "Relato de ocurrencia en el que cualquier semejanza no es mera coincidencia", leemos:

La madrugada del 3 de mayo una vaca marrón camina en el puente del río Colorado, en el kilómetro 53, en dirección a Río de Janeiro.

Un camión de pasajeros de la empresa Única Auto Omnibus, placa RF-80-07-83 y JR-81-12-27 transita el puente del río Colorado en dirección a San Pablo.

Cuando ve a la vaca, el conductor Plinio Sergio intenta desviarse. Pega la vaca, pega el muro del puente, y el camión se precipita en el río.

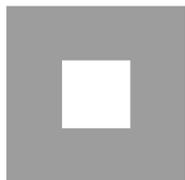
Sobre el puente está la vaca muerta. Bajo el puente están los muertos...

En resumen, en el cuento de Fonseca son seis muertos, pero Elías, que ha presenciado el accidente, le ordena a su mujer que vuelva a casa y traiga un cuchillo.

Se monta sobre la vaca y procede a filetearla. Alguien le pide prestado su cuchillo pero él se niega. Otros testigos corren por sus cuchillos. Llega una familia, todos con cuchillos. Un policía advierte que si alguien no le presta su cuchillo, van todos presos. Llega otro, con un ayudante y una sierra. La vaca está descarnada. No fue fácil cortar el rabo. La cabeza y las patas no las pudo cortar nadie. Nadie quiso las tripas. El de la sierra y su ayudante se llevan los huesos.

La crónica policial se transforma en crónica de costumbres, la que se convierte en fábula moral. Pero no hay condena, sólo el sobrio asombro ante la pobreza, y la lucidez de un realismo impecable. Es la doble mirada característica de este narrador inquietante: la del mundo tal cual, y la del mundo puesto en duda. El realismo es el retrato que nos confronta; la duda, el dilema que nos propone.

El Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo de la Universidad de Guadalajara, vuelve a reunir a Rubem Fonseca y Juan Rulfo en México. Son pocas palabras, pero lo dicen casi todo.



Retrato imposible de un fescenino

Lourdes Hernández Fuentes

Fescenino: que o quien tiene carácter obsceno, licencioso; difamador, libelo, corrompido.

Aterrizamos en Brasil un 6 de mayo cerca de las 4 de la mañana. La primera noticia que leí en los periódicos fue, que la semana anterior, en Brasilia, el artista plástico Sirón Franco depositó enfrente del Congreso Nacional una escultura de dos metros y medio: un objeto repleto de heces. No eran heces de verdad, sino rollos, bastones y formas de aserrín prensado, torneado y pintado de tal forma que no quedara duda alguna de lo que significaban. Sirón bautizó la obra con el título "Lo que vi por la TV", refiriéndose a declaraciones de dos viejos y conocidos senadores. El objeto se exhibió sólo unas horas. A pesar del realismo, la escultura omitió a los espectadores una característica permanente en el producto que la inspiró: el perfume.

Hubo quien gritara que no había que buscar metáforas en la protesta, que por lo menos en Brasil (y yo apenas desembarcaba), ya estábamos más que habituados a convivir con los excrementos en el día a día. Y como ejemplo, citaban el entonces más reciente libro de Rubem Fonseca, *Secreciones, excreciones y desatinos*, una colección de cuentos que hablan de intestinos, cacas, cánceres, pústulas, sudores, salivas, menstruaciones y eyaculaciones, además de los bien prosaicos pipí, moquito verde y flatulencias con o sin sonido.

Con ese libro en la mano y un poco de miedo, me di cita para encontrarme con el recluso escritor brasileño.

Desde esa tarde hasta hoy, Rubem Fonseca ya publicó dos libros más, el siguiente con treinta historias cortas de gente envuelta en problemas aparentemente menores: *Pequeñas criaturas* (2002), y el *Diario de un fescenino* (2003), primera novela en inaugurar para Companhia Das Letras, una sorpresiva colección bastante elástica, que plantea no tener reparos en ser medio cochirona (y

hasta anunció la traducción de algunos clásicos del género erótico) pero que por el momento en los corredores de la editorial llaman a falta de mejor título, la *safada*, que en buen español podríamos traducir desde desvergonzada hasta calenturienta.

Desde entonces, también sé que Fonseca no da entrevistas de ningún tipo. Vascaíno de corazón, cuando Brasil se coronó pentacampeón, y en el país entero multitudes fueron a las calles para conmemorar, cerrando las avenidas, él ayudó a cubrir un pedazo mínimo del asfalto de la Ataulfo de Paiva, cerquita de su casa.

También puedo decir que, aunque no entienda todo lo que me cuenta, pues él habla un portugués sucio según su propia descripción, no lo interrumpo nunca, seducida con ese acento lleno de dribles y pases largos que siempre me agarran fuera de lugar. (Imperdible la serie de tres cintas, *Fútbol*, en que su acento callejero narra la historia de esa pasión brasileña.)

Por otro lado, sobre advertencia no hay engaño, nunca tendré registros ni cartas largas y apasionadas, el muy fescenino sufre de *concisitis*, una enfermedad original de Lacônia, o Lacedemonia, cuya capital era Esparta, y los espartanos, me explicó una tarde saudosa, no eran muy articulados y, por eso, exponían sus ideas con pocas palabras, eran... lacónicos.

Con la publicación de *Secreciones...*, la prensa se volcó en ataques, hablando de una técnica repetitiva sumada al gran malestar que dejaba el hecho de que temas tan prosaicos pudieran ser elevados a material literario. Fue el crítico de literatura Boris Schnaiderman, uno de los primeros en salir en defensa del libro, afirmando que la obra se unía a toda su trayectoria y que era "una voz brasileña en la súbita arrancada de la literatura actual, en el sentido de una visión más clara y desinhibida del individuo como criatura material".

Hasta Ivan Lessa, columnista brasileño radicado en Londres, no sabiendo cómo atacar al toro por los cuernos, decidió hacer una crónica simpática dando cuenta de cómo recién recibido el libro, lo deja sobre una mesa, observándolo de reojo y tomando toda clase de precauciones, sin saber si tendrá valor para destapararlo. Aquí es interesante que describa que la edición brasileña (van en la tercera, con una primera edición de 15 mil ejemplares) venía lacrada dentro

de un forro del mismo cartón de la portada, todo en negro y una cinta roja que quebrar.

Y pensé que aquella frase de la censurada novela *El caso Morel* (que recién estrena una edición de 100 mil ejemplares, de venta en los puestos de periódicos) volvía arrogante y vigente, exhortándonos a abrir la novela negra: *A lo único que debemos temer es a las palabras*.

Rubem Fonseca se recibió en Derecho y ejerció varias profesiones antes de dedicarse por entero a la literatura. También cree, como Joseph Brodsky, que la verdadera biografía de un escritor está en sus libros. Vive en Río de Janeiro desde los ocho años de edad.

Su hijo menor, José Henrique Fonseca, que acaba de estrenar su primer largometraje *El hombre del año*, basado en la novela *El asesino de Patricia Melo* y con un guión de su padre, dijo en entrevista reciente después de recibir los premios al mejor actor, mejor director y mejor guión en el Festival de Cine de Miami, que trabajar con él había sido muy fácil, que era como hacerlo con un buen amigo. Y que si de chico, a Fonseca en vez de recibir una máquina de escribir le hubieran regalado una cámara de cine, hubiera sido cineasta, su gran pasión. Y quién soy yo para desmentir a José Henrique, pero me parece que la pasión absoluta de Rubem es la lectura: se sienta a la mesa si puede leer, está vivo si lee y la lectura lo salva del insomnio crónico que sufre desde siempre.

Como cumpliendo una manda, llevo dos años surtiendo su mesa de libros en español, esperando en vano cualquier comentario. Pero la que espera alcanza y quién iba a decirme que este hombre contrario a entrevistas y fotografías, caería preso de una franca curiosidad y un gusto innegable, por un libro que justamente habla sobre la vida de otros escritores. Bueno, sobre la vida literaria de otros autores.

El síndrome de Bartleby es calificado por el personaje fescenino de su *Diario*, como un síntoma mórbido de inspiración melvilliana que paraliza a los escritores, haciéndolos renunciar a la literatura. Incluso Fonseca, tan encantado con la lectura, llega al extremo de escribirme en una carta: *By the way*, el libro de Vila-Matas es muy bueno. (Sí, esa frase la escribió en español.) Es tal su entusiasmo por

Bartleby y compañía, que cuando días más tarde me pregunta a rajatabla (como si yo no tuviera una respuesta inventada para cualquier cosa), si de verdad existe Paranoico Pérez, que no ha conseguido escribir nunca un libro, porque cada vez que tiene una idea y se dispone a hacerlo, Saramago lo escribe antes que él, yo le respondo que sí, y él se queda pensando, y yo ruego que todo sea una broma y que no se reúna con Saramago y no conozca a Vila-Matas, o si estos deseos no se me cumplen que Pérez esté pensando la próxima novela que Saramago publicará.

Fonseca sabe cosas sorprendentes pero cuando yo quiero hablar de amor, él me recuerda que ese sentimiento no es otra cosa que un intercambio de secreciones.

En ese instante doy fin a mis devaneos y traigo a mi cabeza su sustanciosa pensata intitulada "Copromancia", primer cuento del citado *Secreciones...*: "¿Por qué Dios, el creador de todo lo que existe en el Universo, al darle existencia al ser humano, al sacarlo de la Nada, lo destinó a defecar?" Continuando con una minuciosa semiótica de las heces, a la luz de su volumen, forma, espesura, peso, color y olor, hasta desaguar en la fiesta propiamente dicha: la creación de una nueva ciencia, la copromancia, que nos permitiría ver el futuro a través de los excrementos. Pensamiento que me lleva a otra historia, que leí sobre la fijación que el poeta Vinicius de Moraes (quien en octubre cumpliría 90 años) tenía por ese asunto y podría haber inspirado al propio Rubem. Vinicius controlaba maravillado su producción diaria y, como él mismo solía contar, muchas veces lamentó haber tenido que jalarle al excusado. De hecho, en uno de sus más bonitos poemas infantiles cantaba: "Tú tomas el aguacate/ Bates bien con el batidor/ Y después del bate que bate/ ¿Qué aparece? Popó."

P.D. a la historietita, a Vinicius también le gustaba mucho el aguacate.

Pero también está el otro Fonseca, el consagrado por la unanimidad del jurado del décimo quinto Premio Luis de Camões, ese bromista imparable, capaz de armar un diario sobre un padecimiento, aún más destructivo que el de *Bartleby* pues ataca a los lectores: el mal de Zuckerman. El mismo Fonseca lo describe en las páginas del *Diario de un fescenino*:

Zuckerman es un personaje de Philip Roth que decide escribir un libro. Cuando el libro es publicado, el infierno de Zuckerman comienza. Los lectores, al encontrarse con él, le hacen las peores acusaciones: Zuckerman, cómo pudiste decir eso de tu santa madre; Zuckerman, eres un hombre malo, llamar ladrón a tu mejor amigo; Zuckerman, eres un asqueroso, nunca pensé que fueras capaz de hacer aquellas cosas... Los lectores creían que el personaje del libro era el alter ego del autor y que todo lo que él decía en su libro se aplicaba a él y a sus amigos y parientes, era su universo. (Roth describió la enfermedad pero, la verdad, siempre demostró que se estaba cagando en los que creían que era él el alter ego de sus personajes. Sin embargo, son pocos los escritores que piensan así.) Todo lector padece de ese mal, incluso aquél que tiene como profesión la crítica literaria. Algunos escritores fortalecen esa concepción, como Joseph Brodsky al afirmar que la biografía de un escritor está en sus propios libros, o Herman Hesse en su delirio onfalópico, o Goethe con su tesis de que los libros son los fragmentos de una gran confusión. Si mi biografía está sólo en mis libros, considerados, como dice un crítico, un repertorio inmundado de depravaciones, perversiones, degradaciones, inmoralidades repugnantes, seré muy mal interpretado. La biografía de un escritor puede estar en los libros, pero no de acuerdo a la versión simplista de los zuckermanianos. Fernando Pessoa dice: lo que yo soy es que hayan vendido la casa. Eso es parte importante de la biografía completa de Pessoa, que hayan vendido su casa. Él era poeta, los poetas, esos grandes filósofos, dicen verdades. Nosotros, los narradores de ficción, decimos verosimilitudes.

Escribo siempre en primera persona, lo que facilita la visión zuckermaniana que tienen de mí (...) El nombre de mi personaje es: yo. El otro día, encontré en un bar a un colega de profesión, que me dijo, bajo el efecto de vapores etílicos, que yo era muy imprudente. No discuto con colegas, mucho menos cuando están embriagados, pero él insistía preguntando si no tenía miedo de ser descubierto. Cuando le respondí diciendo que no sabía de qué me estaba hablando, mi cofrade agregó que se estaba refiriendo a Juana, una novia que murió en un accidente fortuito. En la mente enferma de mi colega, ella había sido asesinada, atropellada criminalmente, en las mismas cir-

cunstancias misteriosas que las de un personaje de mi libro *La huérfana*. Yo era muy temerario al escribir aquello, enfatizó mi cofrade, las personas iban a relacionar: ambas, mi novia Juana y el personaje, la huérfana, ‘eran iguales’, y el asesino ‘tenía mi propia cara’. Y terminó diciendo que no diría nada a nadie, pero que los otros podrían sumar, igual que él, dos más dos, y descubrir la verdad. Mi colega, bajo el efecto maléfico del síndrome de Zuckerman, estaba convencido de que yo había matado a mi novia. El muy bestia debía creer que Dostoievski asesinó a aquellas dos viejas, que Raskolnikov era Fiodor. Volví a casa preocupado.

Es imposible hacer un retrato de Fonseca, a él no le gustan los retratos. Si no recuerdo mal, era a Auden a quien citaba el otro día: la fama sólo da vanidad y soberbia, nunca orgullo.

Por eso, padeciendo el mal de Zuckerman, lo confieso, lo encontré tan delicadamente orgulloso, cuando al final de “El bordado” uno de los relatos de *Pequeñas criaturas*, escribió, por supuesto en primera persona: “Es una historia tonta, lo reconozco. La prosa es eso mismo, el mejor narrador no deja de ser un buen ventrílocuo. Mi poesía es diferente, pero por ahora no la enseño. Está débil.”





Lo negro en Rubem Fonseca

Atzimba Mondragón Galindo

No puede ser.

Esta ciudad es de mentira.

*No puede ser que nadie sienta rubor de mi pereza
y los suspiros me entusiasmen tanto como los hurras
y pueda escupir con inocencia y alegría
no ya en el retrato sino en un señor.*

*No puede ser que cada azotea con antenas
encuentre al fin su rayo justiciero y puntual
y los suicidas miren el abismo y se arrojen
como desde un recuerdo a una piscina.*

Mario Benedetti

*(“Esta ciudad es de mentira”, en *Inventario 1*).*

Seguramente estaba lloviendo cuando nació Rubem Fonseca, debió ser una gran tormenta con inmensas gotas que inundó el lugar; los hombres y las mujeres, sorprendidos en la calle, debieron correr para guarecerse, y sin embargo no lo lograron; aunque entraran en sus casas, los alcanzó el diluvio. Los ríos formados debieron arrastrar consigo a la humanidad y ahogarla en un juicio final que perdura.

La devastación de la sociedad, eso es lo que narra Rubem Fonseca, o mejor aún, el autoexterminio. Cuestiona el abuso del poder, a la sociedad injusta y corrupta en todos sus niveles donde el crimen es considerado una desviación de la sociedad, misma que es representada desde el enfoque de individuos violentos o corruptos.

La lectura

Es necesaria la lectura de varios relatos de Fonseca para entender su sentido social, ya que el conocimiento de sólo uno de sus textos podría generar prejuicios sobre la manera de presentar las acciones con

temas delicados como la pedofilia, la violación, el asesinato, la prostitución y el gobierno corrupto.

No es que incite a la ejecución de comportamientos violentos, como se le acusó con *Feliz Año Nuevo* —que incluso estuvo prohibido por un tiempo en Brasil— sino que se limita a mostrar la decadencia de los valores universales, el aumento desmedido del egocentrismo, el acaparamiento del poder y la riqueza, que han tenido sus graves consecuencias, no sólo para los pobres, desvalidos, enfermos, mujeres, niños, ancianos y negros, concebidos tradicionalmente como los sectores que siempre resultan afectados, sino también para los ricos, quienes son blanco de muchos rencores guardados hasta por generaciones, y así, conseguir la conciencia social necesaria en todos los niveles económicos. La muestra es el primer acercamiento con la realidad; el asombro es lo que sigue; la reflexión es quien decide el final. Sensibilizar es el fin que me parece más idóneo, tomando en cuenta todas las posibilidades que la palabra otorga, tal vez porque la manera académica, doctrinaria, moralista dirigida, de formar e informar al individuo ya no funcionan en la sociedad latinoamericana actual; o debería decir, en la sociedad latinoamericana de hace un buen rato.

Policiaco o negro

La línea que divide las narrativas policiaca y negra no está muy clara en la actualidad, ya que el policía, detective, investigador de un texto policiaco incursiona en los sucesos y las personalidades violentas de uno negro. Rubem Fonseca se aleja de los dos conceptos tradicionales, lo preciso es decir que su propuesta es mayor: un sentido propio de la narrativa negra. La influencia de las novelas de detectives se reconoce pero ha sido recreada con los cuadros humanos que presenta en cada relato: auténticos frescos de momentos cotidianos consecutivos, puestos a disposición del lector para completar la imagen pretendida.

En la plaza de General Osorio, se sentó en un banco. Un viejo jorobeta defecaba junto a un árbol. Guedes notó que desde la ventana de un

piso una mujer observaba al viejo con expresión de asco. Más tarde bajará ella su cocker spaniel para que cague en la plaza, pensó el policía, y no quiere que se mezclen las dos mierdas.

Desde la plaza, Guedes caminó por la calle del Vizconde de Pirajá hasta el jardín de Alá, otro reducto de mendigos. A la derecha se erguía el conjunto de edificios de su vieja conocida, la Cruzada de São Sebastião. El policía atravesó el canal, donde un pescador solitario intentaba capturar con una redecilla algún pez que entrase o saliera de la laguna Rodrigo de Freitas. En la Avenida Ataulfo de Paiva, las panaderías y los puestos de carne estaban abiertos ya, y también los escasos bares que quedaban. Empezaban a salir de las casas colegiados uniformados, cargando a cuestras con sus carteras descoloridas. (*Pasado negro*).

No son textos en donde sólo nos entretenemos con el seguimiento del asesino. Es denuncia social. Lo negro en Fonseca es la forma de denuncia. Todos los problemas que el mundo genera, también son proyectados porque se relacionan, se concatenan, no pueden considerarse conductas aisladas generadas por razones aisladas. El argumento es la vereda, la excusa para andar el paisaje social.

Las narraciones de Fonseca dicen más que la historia relatada, completan la toma fotográfica donde todo lo que aparece en el cuadro es puesto de manera intencional, hasta el más mínimo detalle, para que incluso la lectura más rápida deje complejos pensamientos:

... en todas las calles de la ciudad los automóviles golpean unos con otros en busca de espacio para moverse y pasan por encima de las personas más lentas o distraídas. Mareado, Raymundo se apoya por unos instantes en la base de la estatua de bronce de un hombrecillo gordo lleno de caca de palomas, de manto griego y sandalias griegas, que asegura una espada, frente al teatro; a un lado, un merolico que vende calzoncillos y cintas métricas finge que no ve su sufrimiento. ("El arte de caminar por las calles de Río de Janeiro".)

Comprueba que la narrativa negra no es conservadora pues no es el detective que se mueve por dinero, sus intereses se multiplican hasta la mera curiosidad; no es el asesino que no da a conocer sus

razones, las revela constantemente; tampoco los ladrones cometen un delito que resulte necesario castigar, es incluso rutinario, medio de subsistencia de familias, la labor de alguien; las mujeres no sólo son esposas infieles por aburrimiento, en varios relatos son independientes y deciden con convicción la vida que llevan, son protagonistas de la rebelión; en *El cobrador* una joven hija de padres adinerados no le encuentra sentido a su vida hasta que conoce al cobrador y se une a él para juntos, con bombas, cobrar en gran escala lo que la sociedad les debe. Todos representan un mundo violento y perverso donde las ideas sobre justicia e igualdad no son prioritarias.

Los personajes

El arrepentimiento no es característica de los personajes dispuestos por Fonseca, aunque existen algunos que por momentos se debaten entre el bien y el mal como respuesta natural de la conciencia, mas el sentimiento es efímero pues la intención básica es la que prevalece. Hacen lo que tienen que hacer, ni siquiera alegarían locura como justificación, tienen motivos para ser como se comportan en la sociedad, incluso muchos quieren ser algo distinto de lo que son; no importa su condición económica, son absorbidos por el sinsentido de la cotidianidad.

Algunos personajes aparecen en varias de sus obras, enlazando así los sucesos de ellas, aspecto heredado de la narrativa policiaca; Guedes, el policía detective de *Bufo & Spallanzani*, que en México se editó con el título *Pasado negro*, protagoniza "El amor de Jesús en el corazón", y es el policía encargado de la investigación del asesinato de una joven en "Mandrake"; un asesino a sueldo, que dice llamarse José, narra "El libro de panegíricos" y "El ángel de la guarda", y aparece en "Encuentro en el Amazonas" como uno de los asesinos que persiguen a una víctima, en este relato es llamado Carlos Alberto; el abogado que hace "trabajos especiales" es el principal en "Mandrake" y "El caso de F.A.", por ejemplo. Estos personajes, además de un escritor, son los ejes de sus historias, son los héroes que desarrollan, a su manera, la visión crítica del engranaje social.

Los delincuentes se alejan del formato tradicional, de la idea prevista de hipótesis racistas o de clase, pues denuncian la violación de las leyes y los derechos humanos en cualquier ámbito. Los detectives, policías, abogados, periodistas, que forman uno de los grupos de personajes abordados, no tienen como objetivo primordial el esclarecimiento de la verdad, o la aprehensión y castigo del culpable de asesinato; estos personajes no presumen, ni tienen entereza moral, no son honestos, respetuosos, ni practican buenas costumbres, no son el contrario irreconciliable del mal: son humanos, por ende tienen toda la gama de pensamientos y sentimientos, desde los más alabados hasta los más cuestionables; aunque también la línea divisoria sea subjetiva.

Cada relato abarca muchos personajes, Fonseca trata de que representen la gama enorme de formas de ser que conviven en una ciudad; aunque los principales sean los más caracterizados, hace aparecer seres que describen, enmarcan u ocupan los lugares por donde transitan los protagonistas: prostitutas, policías, desempleados, vividores, ladrones, hombres y mujeres grotescos por su fealdad física, mujeres independientes, hombres adinerados, mujeriegos, magos, adivinadores, expolicías, luchadores, proxenetas, estafadores, maricones, abogados corruptos, periodistas, políticos de decencia aparente, pederastas por perversión o por amor, asesinos a sueldo, ancianos jubilados.

Sus diálogos son reales, reflejan el habla sin exagerar, es decir, sus personajes no se encasillan o clasifican por el vocabulario que utilizan; Fonseca no experimenta para tratar de alejar o diferenciar a un personaje de otro, mucho menos por cuestiones racistas o clasistas.

Los temas

La narrativa negra permite cuestionar, Fonseca cuestiona todo. Así como presenta gran cantidad de personalidades en un mismo relato, también expone varios temas: pobreza, superstición, consumismo, enajenación, carencia de servicios urbanos, rencor; incluso en un cuento pueden cometerse varios delitos a la vez: invasión de

propiedad privada, privación ilegal de la libertad, robo, asesinato, violación, portación de armas ilegales, etcétera.

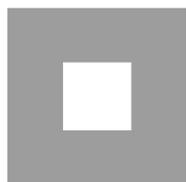
Su intención es presentar un mosaico completo de la sociedad, así que los temas rebasan los universales hasta particularizarse; algunos de sus recurrentes son: el poderoso afectado por el de abajo, el abuso contra los pobres, la repulsión que causa verlos; la corrupción, el lado oscuro de la vida íntima, la soledad, el desamparo, las supersticiones, el racismo, la prostitución, el hambre, el erotismo.

La vida y sus acontecimientos son vistos desde distintas perspectivas, desde la visión que el poderoso tiene sobre el carnaval tradicional hasta las formas de divertirse en él de las clases populares, los hombres que disfrazados salen a golpear personas que festejan. El capricho de un poderoso político adinerado de tener a una determinada prostituta a pesar de saber que ella forma parte de un grupo de extorsionadores, acepta la situación con tal de que le sea exclusiva; él gasta dinero, al que su puesto le permite acceder, y ella se beneficia dándose la vida que quiere. El mendigo que se convierte en la pesadilla de un ejecutivo, alegando que sólo él puede ayudarlo; el ejecutivo lo ve fuerte y se pregunta por qué no trabaja y lo deja en paz, cuando al fin lo mata para librarse de él, ante sus ojos se transforma en un niño delgado.

La ciudad es el espacio donde se desarrollan la mayoría de sus historias, su condición multicultural. Las favelas, el mundo suburbano de la zona sur, donde se mezclan la clase media y el proletariado. Estos lugares tienen atmósferas difíciles, asfixiantes, opresivas y a veces insoportables. Sus textos son territorios donde coexisten todas las crisis: social, política, económica, moral y cultural. Se convierte en testigo y cronista de la realidad, no de la historia oficial, no escribe situaciones nuevas, no las descubre, pero sí las denuncia. Su intención es retratar el mundo violento en el que se ha convertido Brasil, sin embargo, las situaciones presentadas en sus obras se extienden sobre sus fronteras y las hace universales. Cualquier lugar que tenga un sistema político corrupto puede ser el escenario. Es visceral y grotesco, tal vez un poco, lo suficiente para lograr agredirnos, y estimular las preguntas, hurgar las respuestas, provocar que el lector reconozca su propia

experiencia en los sucesos; critica, no juzga, la solución la deja fuera de sus líneas. Propone un realismo nuevo como opción para la creación actual. Toca al lector interesado la tarea de continuar el análisis para desenmarañar los rumores de que su narrativa ha decaído porque perdió gran parte de su sentido social. Lo que sí es seguro es que la lectura de Rubem Fonseca vale el tiempo que decidamos otorgarle.





La turbia existencia en la narrativa de Rubem Fonseca

Graciela Bañuelos Varela

*Yo seré tu ataúd, amable pestilencia,
y de tu virulencia y tu fuerza testigo,
oh querido veneno compuesto por un ángel,
¡oh licor que me roe, oh mi muerte y mi vida!*

Baudelaire

Entrar al universo literario de Rubem Fonseca es penetrar en el oscuro mundo de la violencia, la inequidad, el egoísmo, la corrupción; vicios y perversiones que la sociedad encubre tras una resquebrajada máscara, y que Fonseca muestra con toda su crudeza. Los impulsos y las pasiones más recónditas y oscuras de la existencia, que irritan y molestan, porque muestran lo que Wilde llamó las vergüenzas del mundo que la sociedad encubre bajo el nombre de moralidad.

Sus relatos aparecen poblados con una variada gama de violadores, traficantes de drogas, prostitutas, pederastas, impostores, misántropos, manipuladores, entre otros seres abyectos, que impregnan la obra de olores nauseabundos y putrefactos, emanados de un mundo en el que imperan la barbarie y el sinsentido.

La narrativa de Fonseca tiene como escenario el aire enrarecido que se respira en las urbes populosas, en las que impera la contradicción y el caos; así, explotadores y sometidos comparten el mismo espacio. Este mundo caótico, recrea uno poblado de antihéroes, seres pervertidos que revelan las fases más crudas de la existencia, expresado a través de la frase irónica, de la palabra despojada de artificios, del humor negro que surge como una catarsis ante lo irremediable.

Uno de los rasgos más interesantes de la narrativa de Fonseca es el ritmo vertiginoso con el que nos cuenta los sucesos de la historia y la lentitud con la que perfila el interior de los personajes; va entretejiendo con gran maestría un universo literario construido de

ambición, orgullo, violencia, miedo, odio, perversidad, desesperanza; pasiones que Faulkner considera materia y sustancia prima del arte literario.

La obra de Fonseca nos ofrece una rica veta de historias y personajes que recorren la amplia y variada geografía de sus relatos. "El enemigo", historia de un hombre solitario que, ante la constante amenaza de ladrones y asesinos, revisa obsesivamente cerrojos de puertas y ventanas. Los temores y la sombra del pasado lo atormentan, inicia una desesperada búsqueda de sus compañeros de secundaria, para corroborar si alguna vez fue feliz, si los sueños e ilusiones fueron ciertos o sólo son fantasmas que lo acosan.

La desesperada búsqueda y los frustrados encuentros con sus compañeros de colegio dejan al protagonista en una dramática soledad, sus pobres esperanzas se han esfumado, ya no le importa que entren ladrones o asesinos. La incapacidad para comunicarse que experimentan los viejos compañeros de colegio refleja la deshumanización del mundo moderno, en el que el hombre, cercado por su egoísmo, ha perdido el rumbo y lo busca en aventuras, emociones prometedoras, en el poder y riqueza, o en huecas doctrinas que den sentido a su dolorida existencia.

El protagonista de "Paseo nocturno. Parte I", un "ejemplar" jefe de familia, lleva una vida organizada; para calmar sus nervios y aliviar las tensiones del día, por las noches sale a atropellar indefensas mujeres, en su flamante Jaguar.

El control que la sociedad ejerce a través de quienes detentan el poder se manifiesta en las diversas esferas de la vida. El entrenador João, manipula y chantajea al protagonista de "Fuerza humana", echándole en cara el esfuerzo y la inversión que ha hecho por que él triunfe. Para más tarde desplazarlo por el negro, Waterloo, cuya fuerza y corpulencia le convierten en candidato para ganar la competencia, y para asegurar el prestigio del gimnasio.

El derrumbamiento que sufre el protagonista al ver esfumados sus sueños, todo se ha ido: riqueza, mujeres, fama. A partir de ese momento su vida pierde sentido, rompe con Leninha, ya no desea ir al cine, se siente vacío, desamparado.

Un mundo en el que el éxito es la llave que conduce al amor, a la felicidad y al bienestar; éste se convierte en impulso y motor de la existencia. Los personajes de Fonseca realizan esfuerzos sobrehumanos para conseguirlo, la lucha que el boxeador sostiene con su contrincante en "La ejecución", es atroz; sin embargo, el miedo a la derrota y el control que ejercen el entrenador y el juez, son más fuertes que el dolor y el miedo.

En "Relato de acontecimiento" encontramos el tono irónico característico de Fonseca y común al arte moderno. La historia relata el choque de un autobús con una vaca: los vecinos se muestran indiferentes frente a las cuatro personas muertas en el percance, los cadáveres pasan desapercibidos, nadie se ocupa de ellos; en cambio, la vaca muerta es el centro de la atención. La carne de la res despierta la avaricia y la rivalidad entre los vecinos del lugar, todos quieren llevarse el mejor bistec, la voracidad con la que descarnan al animal, parece ser una parodia de la realidad, la terrible lucha que se da por conseguir el poder, el afán desmedido por tener y dominar.

"El cobrador", uno de sus relatos más conocidos, nos muestra la problemática que se vive en las grandes ciudades como Río de Janeiro, en las que se respira un aire putrefacto. Cuchitriles hediondos que despiden olor a carne podrida, son sitios que nutren de odio y resentimiento a los marginados sociales. "El cobrador", harto de pagar, decide cobrar lo que la sociedad le debe.

"Feliz Año Nuevo", obra prohibida por la dictadura militar que gobernó de 1974 a 1985 en Brasil, cuyo título es ya una ironía, expresa cómo los marginados, hambrientos y deseosos de placer, comparten la celebración del Año Nuevo sin ser invitados al festín de los poderosos, saboreando los exquisitos manjares, deleitando su paladar con finos vinos.

Los medios de comunicación reflejan lo que el alemán Karl Krauss consideraba un síntoma claro de descomposición social, al señalar que es en el lenguaje donde primero se manifiesta la corrupción de la sociedad. Fonseca hace una crítica despiadada al control que ejercen los medios de comunicación en los individuos, a la forma como éstos utilizan su poder para manipular el espíritu

humano, empleando un doble discurso. Así, cuando el cobrador quiere nutrir su odio, se sienta frente al televisor.

El desencanto, el sinsentido que experimentan los personajes ante un mundo en el que la violencia se convierte en una forma de vida, en el que la voracidad lleva igual a devastar la selva del Amazonas y apresar animales para su exhibición, que deja al hombre inerme, sin sueños ni esperanzas.

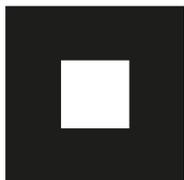
La historia "Once de mayo" describe la vida de ancianos enfermos, solitarios; seres desesperanzados que habitan el asilo, lugar que irónicamente tiene inscrito entre sus paredes: *La vida es bella* y *Llegó la hora de la cosecha*. Una vez más se pone en evidencia la contradicción que hay entre el discurso oficial y la realidad que impera en la "Casa hogar", las condiciones del lugar se asemejan a las de un campo de exterminio, "la alimentación" y los mensajes que reciben por la televisión día y noche, debilitan y minan la salud de sus huéspedes. La presencia constante de humo despierta entre los internos la sospecha que éste proviene de un horno crematorio, lo que lleva a un grupo de ancianos a organizar una rebelión y a linchar al "amable" director del asilo.

La maestría con la que Rubem Fonseca retrata en su narrativa el absurdo y contrahecho universo de la sociedad clasista en Brasil, en la que los marginados, cansados de que la justicia se pierda entre los laberintos kafkianos, y nunca sea alcanzada, empuñan la daga contra el explotador, como Roskólnikov en *Crimen y castigo*.

La obra de Rubem Fonseca lo coloca entre los grandes maestros de la literatura, como Joyce, Faulkner, Dostoievski, Baudelaire y Rulfo, escritores que han hecho arte con la miseria humana, y que han sabido extraer ricas esencias de la putrefacción y la carroña humana.







La Cofradía de los Espadas

Rubem Fonseca

Fui miembro de la Cofradía de los Espadas. Recuerdo la reunión destinada a elegir un nombre para nuestra Hermandad. En tal ocasión argumenté qué tan importante era para nuestra supervivencia que tuviéramos un nombre y objetivo respetables, citando como ejemplo lo ocurrido con la Cofradía de San Martín, esa sociedad de amantes del vino —dispuestos, como el personaje de Eça, a vender su alma al diablo por una botella de *Romanée-Conti* 1858— que sólo ganó fama como una fraternidad de borrachines y, desmoralizada, tuvo que disolverse; en tanto que la Cofradía del Santísimo, con el fin declarado de fomentar la adoración del Señor bajo la advocación del Santísimo Sacramento, continuó existiendo. Es decir, requeríamos apelativo y finalidad dignos. Mis colegas replicaron que nuestra sociedad era secreta; que, en cierta forma, surgía ya desmoralizada (dicho no sin ironía), y que, como no sería divulgado, su nombre carecería de importancia. Agregaron que, aunque al principio disponían de nombres atractivos y objetivos filantrópicos laudables, la masonería y los rosacruces acabaron siendo acusados, a diestra y siniestra, de manipulaciones políticas por medio del secuestro y el asesinato. Insistí, pidiendo que se sugirieran nombres para la Cofradía, lo que en efecto ocurrió. Consideramos enseguida las diferentes propuestas que estaban sobre la mesa. Tras acalorados debates, nos ceñimos a cuatro nombres: el de Cofradía de la Buena Cama fue desechado, pues insinuaba que se trataba de una sociedad de dormilones; el de Cofradía de Admiradores de la Belleza Femenina no sólo era demasiado largo, sino que fue considerado limitativo y esteticista, pues estábamos lejos de vernos a nosotros mismos como estetas, en sentido estricto; no dejaba de tener razón Picasso al despreciar lo que denominaba

juego estético de la mirada y la mente, al que se dedicaban los *connaisseurs* que “apreciaban” la belleza, pues, a fin de cuentas, ¿qué es “belleza”? La nuestra era una cofradía de cogelones y, como el poeta Whitman dijo en un poema adecuadamente titulado “A woman waits for me”, el sexo lo abarca todo: cuerpos, almas, significados, desafíos, purezas, delicadezas, resultados, declaraciones, canciones, órdenes, salud, orgullo, misterio maternal, líquido seminal; todas las esperanzas, beneficios, dones y concesiones; todas las pasiones, bellezas y delicias de la tierra. Sugerido por uno de los poetas de nuestro grupo (en el que, como es claro, habíamos muchos poetas), que ilustró su propuesta con un poema de John Donne, —“Seduction. License my roving hands, and let them go before, behind, between, above, below”—, el de Cofradía de las Manos Inquietas fue también descartado, a pesar de la ventaja de su sencillez al privilegiar el conocimiento a través del tacto, por considerarlo un símbolo primitivo de nuestros objetivos. Después de muchas discusiones, se terminó adoptando el nombre de Cofradía de los Espadas. Los Hermanos más ricos fueron quienes más lo defendieron, pues es conocida la atracción que sienten los aristócratas por las cosas del bajo mundo, su fascinación por los delincuentes, y el término Espada, como sinónimo de Cogelón, procedía del mundo marginal; la espada perfora y agrede, al igual que el pene, conforme consideran erróneamente bandidos e ignorantes en general. Había sugerido que, de inclinarnos por algún nombre simbólico, deberíamos buscar el de algún árbol de ornato, apreciado por sus flores, ya que el pene es conocido con los nombres vulgares de palo o garrote, y palo es el nombre genérico de cualquier árbol en muchos lugares de Brasil (aunque no, en rigor, de los arbustos, cuyo tronco es frágil), pero mi razonamiento no resultó sostenible cuando fui incapaz de responder a quien me preguntó qué nombre asumiría la Cofradía. ¿Cofradía de los Palos, de los Troncos? Espada, según mis contendientes, tenía fuerza vernácula; una vez más la plebe contribuía con honor al enriquecimiento de la lengua portuguesa.

Como miembro de la Cofradía de los Espadas consideraba, como aún considero, que lo único que importa al ser humano es la cópula. Coger es vivir, nada más —como bien saben los poetas—.

¿Se requería, realmente, de una Hermandad para defender ese axioma absoluto? Desde luego que no. Había, sin duda, prejuicios, pero no nos interesaban; represiones sociales y religiosas, pero no nos afectaban. ¿Cuál fue, entonces, el objetivo de la creación de la Cofradía? Muy simple: descubrir la manera de alcanzar el orgasmo, plenamente, prescindiendo de la eyaculación. Como cuenta Montaigne, la Reina de Aragón, mucho antes de que ese antiguo reino se uniera al de Castilla, en el siglo XV, tras puntuales deliberaciones de su Consejo Privado y tomando en cuenta la moderación que la modestia exige de los matrimonios, estableció como norma que seis era el límite legal, necesario y pertinente para el número diario de cópulas. Es decir, en aquel tiempo un hombre y una mujer se ayuntaban, de manera competente y modesta, seis veces al día. Flaubert, para quien *une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang* (me he referido a esto en uno de mis libros), consideraba seis cópulas por día más de lo humanamente posible, pero Flaubert no era, que sepamos, un Espada. Incluso en nuestros días, se cree que el goce sólo proviene de la eyaculación, a pesar de que, hace más de tres mil años, los chinos afirmaron que el varón es capaz de experimentar varios orgasmos sucesivos sin venirse, evitando así la pérdida de la onza de esperma que fatiga más que la de tres litros de sangre. (Los franceses llaman *petite morte* al cansancio que sigue a la cópula, por lo que uno de sus poetas afirmó que la carne era triste, pero los brasileños entienden que la carne es débil, en todos los sentidos, lo que me parece más angustiante: es peor ser débil que triste.) Se calcula que, a lo largo de su vida, un hombre se viene, en promedio, cinco mil veces, expulsando un total de un billón de espermatozoides. ¿Para qué y por qué tanta cosa? Porque, a decir verdad, somos aún una especie de mono y, aunque sería suficiente que sólo unos cuantos lo hicieran, todos actuamos como un depósito genético rudimentario. Nosotros, en la Cofradía de los Espadas, estábamos convencidos de que el hombre, al librarse de su atrofia simiesca y apoyado en las peculiares virtudes de su mente (ya que nuestro cerebro, repito, dista de ser el de un orangután), podría tener varios orgasmos seguidos sin venirse, momentos de clímax que le producirían mayor placer aún

que los de naturaleza seminal, que hacen del hombre un mero instrumento ciego del instinto de preservación de la especie. Ese resultado nos colmó de alegría y orgullo: mediante complicados y penosos ejercicios físicos y mentales, habíamos logrado alcanzar el Orgasmo Múltiple Sin Eyaculación, que pronto fue conocido por su acrónimo: OMSE. No estoy en condiciones de revelar cuáles fueron esos “ejercicios”, pues me lo impide el juramento de mantener el secreto. En rigor, no debería hablar siquiera del tema, incluso de esta manera tan vaga.

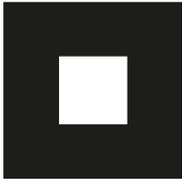
En los seis meses siguientes a nuestro descubrimiento, la Cofradía de los Espadas funcionó a las mil maravillas. Pero llegó el día en que uno de nuestros cofrades, poeta como yo mismo, demandó que se convocara a una Asamblea General de la Cofradía para dar a conocer un asunto al que atribuía la máxima importancia. Su mujer, advirtiendo la ausencia de *emissio seminis* durante el acto, había llegado a la conclusión que ello podía obedecer a diversas razones, que se resumirían en las siguientes: o bien él estaba almacenando el esperma para otra mujer, o bien fingía sentir placer cuando en realidad actuaba mecánicamente, como un robot desprovisto de alma. La mujer llegó incluso a sospechar que nuestro colega se había hecho un implante en el pene, para mantenerlo siempre erecto, alegato cuya falta de fundamento él pudo demostrar sin dificultad. Sin embargo, la mujer del poeta dejó de experimentar placer en la cópula, en realidad ella deseaba la viscosidad del esperma dentro de su vagina o sobre su piel, esa secreción blanca y pegajosa le parecía un símbolo poderoso de la vida. El sexo, como quería Whitman, también incluye el líquido seminal. La mujer no lo dijo, pero parece evidente que el desmedro de él, el macho, representaba el fortalecimiento de ella, la hembra. Sin tales ingredientes, ella no sentía placer y, aquí viene lo más grave, si ella no experimentaba placer, nuestro cofrade tampoco lo sentía, ya que nosotros, los de la Cofradía de los Espadas, necesitamos que nuestras mujeres disfruten también. Ese es nuestro lema (no lo cito en latín para no parecer presuntuoso, ya usé antes esa lengua): Gozar Haciendo Gozar.

La Asamblea quedó silenciosa tras la explicación de nuestro hermano. La mayor parte de los miembros de la Cofradía estaba

presente. Acabábamos de escuchar palabras inquietantes. Yo, por ejemplo, ya no me venía. Desde que había logrado dominar el Gran Secreto de la Cofradía, u OMSE, ya no producía ni una gota de semen, aunque todos mis orgasmos fueran mucho más placenteros. ¿Pero si mi mujer, a quien yo tanto amaba, me pidiera —y ella bien podía hacerlo en cualquier momento— que me viniera sobre sus delicados senos alabastrinos? Pregunté a uno de los médicos de la Cofradía —pues había varios entre nosotros— si podría recuperar la capacidad de eyacular. Es una verdad lamentable que la medicina nada sabe de sexo, y mi colega respondió que eso sería en extremo difícil, debido a que yo, como todos los demás, dependíamos sin remedio de aquel condicionamiento físico y espiritual; que él ya había intentado, echando mano de todos los recursos científicos a su disposición, anular ese reflejo sin conseguirlo. Al oír la terrible respuesta, todos quedamos consternados en extremo. Enseguida, otros Cofrades dijeron que hacían frente al mismo problema, que sus mujeres empezaban a encontrar artificial y, por tanto, espantable aquel ardor inagotable. Creo que me volví un monstruo, dijo el poeta que nos había convocado para el examen colectivo del problema.

Fue así como desapareció la Cofradía de los Espadas. Antes de desbandarnos, juramos con sangre que jamás reveleríamos el secreto del Orgasmo Múltiple Sin Eyaculación, llevándolo con nosotros a la tumba. Continuamos teniendo mujeres que nos esperaban, pero debían ser cambiadas constantemente, antes de que descubrieran que éramos diferentes, extraños, capaces de gozar con infinita energía sin derramamiento de semen. Nos está vedado enamorarnos, pues nuestras relaciones son efímeras. Yo también me volví un monstruo y mi único deseo en la vida es volver a ser un mono.





Palomitas

Rubem Fonseca

El maíz —aún no estoy hablando de la palomita— es originario de las Américas. El nombre científico de esa semilla, *zea mays*, viene de la lengua de los taianos, un pueblo indígena de las Antillas, ya extinto. Colón llevó esa planta para Europa, y los portugueses la esparcieron por el resto del universo. Hoy es el tercer cereal más producido en el mundo, después del trigo y del arroz. En nuestro vocabulario, *milho* (maíz) es, posiblemente, un derivado de *mil*, por la cantidad de semillas de la espiga femenina del mismo.

La palomita es un grano de una variedad de maíz, que al ser colocado sobre el fuego en algún tipo de grasa, revienta aumentando su volumen. El vocablo, en nuestra lengua, viene del tupi, *pipóka*, que significa “estallando la piel”. Sí, los indios comían palomitas. La verdad es que el ser humano comió maíz por primera vez en su historia en forma de palomita. Espigas encontradas en una caverna de Nuevo México tienen 5,600 años de edad. Los indios ponían la espiga en la arena caliente por el fuego, y las movían hasta que explotaban. La palomita fue el primer uso que se le dio al maíz como alimento.

Su consumo se fue difundiendo por el mundo. A partir del siglo XIX, se hizo extremadamente popular en los Estados Unidos. En 1885, Charlie Cretors inventó una manera de hacer palomitas en un utensilio que podía empujarse en pie, arrastrado por un caballo o vehículo motorizado y llevarlo hasta donde estaban los consumidores. La parafernalia de Cretors acabó cruzando la puerta al interior de los cines y hasta hoy su invención continúa usándose, con pequeñas modificaciones, tanto en casas de espectáculos como en carritos callejeros.

Los americanos comen más palomitas que todos los pueblos del planeta. Durante la Gran Depresión, como las palomitas eran

muy baratas, ese era el único “lujo” que las familias de los americanos pobres podían usufructuar. Con la creciente propagación del cine, el consumo de las palomitas aumentó todavía más. Cine y palomitas sellaron, en el mundo entero, un matrimonio perfecto.

En 1950, cuando la televisión se volvió algo común, causando una fuerte disminución en la asistencia a los cines, el consumo de las palomitas cayó de una manera acentuada. Pero no pasó mucho tiempo para que el público se habituara a comer palomitas en casa viendo la TV, y la semilla de nuevo volviera a ser popular. En los Estados Unidos son consumidos anualmente millones de metros cúbicos de palomitas.

Para los americanos, tiempo es dinero y el trabajo doméstico enloquece a las dueñas de casa. Por eso, no demoraron en inventar y difundir por el mundo el microondas, que originalmente fue creado para hacer palomitas. En 1945, un sujeto llamado Percy Spencer descubrió que el grano de ese maíz especial explotaba cuando era sometido a energía de ondas cortas. Eso lo llevó a experimentar con otros alimentos y al surgimiento del horno de microondas.

¿Cómo se debe hacer palomitas?

Debe evitarse el microondas. Este aparato pervierte el gusto de la semilla, convirtiéndola en una *festifude* (aún no existe en el diccionario) de grasa repleta de hidrógeno. Los infelices, perezosos o muy ocupados, que sólo han probado el *microwave popcorn*, pueden encontrarlas palatables. Pero cualquier otra forma es mejor que ésta, hasta las del carrito, preparadas con aceites de origen sospechoso. Que esos pobres diablos hagan en los microondas sus huevos estrellados de yemas perforadas, pero que no corrompan a las palomitas, que deben ser preparadas de manera artesanal, en estufa, utilizando recipientes fáciles de encontrar entre las cazuelas de cualquier cocina. Existen admiradores intransigentes que afirman que las mejores palomitas son aquéllas hechas en horno de leña, pero no necesitamos llegar a tanto.

Existen cientos de palomitas de sabores diferentes, así como existen pizzas de plátano y salchichas de carne de gallina. No acep-

ten invencioncitas, las palomitas tienen que ser puras y pueden prepararse en casa, artísticamente, usando en cantidad suficiente la sustancia correcta para ayudarlas a explotar, de preferencia mantequilla. Las palomitas, tan pronto terminan de hacerse, no deben salir grasosas del recipiente, sino secas, crujientes, claras, permitiendo vislumbrar ese ligero colorido amarillo en su interior. La sal debe ponerse después, al gusto del consumidor, pero no es imprescindible. Quien no quiera usar cloruro de sodio, por motivos medicinales u otros, fácilmente puede habituarse a degustar las palomitas sin ese sazón. Enseguida, deberá saborearlas asistiendo a una película (en la TV, en VHS, antes de que desaparezcan, o en DVD) en buena compañía o sin ella —las palomitas alivian la soledad. Comer palomitas leyendo un libro también es agradable, pero debe evitarse, pues puede ensuciar los dedos y las páginas del volumen, un pecado sin perdón. Y no se llene la boca de palomitas, tome una o dos y mastique despacito, la palomita no mata el hambre, debe apreciarse con un refinamiento epicúreo.

La verdad, lo mejor es comer palomitas viendo una película en pantalla grande. A los indios probablemente les gustaba comer sus *pipókas* contemplando el vuelo de los pájaros que cantaban durante la puesta de sol, un espectáculo con sonido, colores y movimiento —el cine es eso.

El cine es palomitas: no existe una unión más perfecta. Vaya y coma palomitas en el cine, es un procedimiento universal. Pero no haga ruido, cuidado con las bolsas de papel, pueden hacer un ruido desagradable si se manipulan mal. El cine es para verse en silencio.

Conforme recuerdo, los cines de la ciudad donde vivo hace muchos años —estoy hablando de Río de Janeiro y cercanías, pero tal vez ahí en su ciudad la historia sea la misma— siempre tuvieron palomitas para ofrecer a su público.

Los buenos cines metropolitanos antiguos, locales enormes e imponentes, con anchas recepciones, butacas y palcos, ofrecían palomitas en bolsas de papel. Se necesitaba usar saco y corbata para entrar al Sao Luiz, por ejemplo, incluso en las matinés. Hoy ni el Teatro Municipal, no importa si el espectáculo es ópera, música

sinfónica o ballet, exige esa formalidad. Los grandes cines como el Sao Luiz original, desaparecieron; otros, como el Roxy, en Copacabana, el Palacio, en el Centro, o Leblon, en el barrio del mismo nombre, se transformaron en varias salas pequeñas. Aún así, la sala 1 del Palacio es la más grande de Río, con 974 lugares.

Muchas salas pequeñas surgieron en Río, varias localizadas en centros comerciales o culturales. La sala más pequeña es la de la Casa Francia-Brasil, en el Centro, con 53 lugares, y funciona sólo de martes a domingo. Otras salas con pocos lugares, como la del Instituto Moreira Salles en la Gávea, y la del Centro Cultural Banco do Brasil, en el Centro, funcionan, como la Francia-Brasil, en centros culturales, que ofrecen innumerables atracciones a sus visitantes, *pero no palomitas*.

Esa falta también puede notarse en algunas salas nuevas, pero felizmente en otras, como las de Estación Ipanema, que antes vendían sólo cafecito, caramelos y golosinas, comenzaron también a ofrecer palomitas, seguramente sabiendo que a los cinéfilos sofisticados que las frecuentan les gustan las palomitas de la misma manera que al simple espectador. Mas la mayoría de los cines aún tiene palomitas. A veces preparadas en una máquina automática, como en las salas del Nilópolis Square, o en las de la Estación Botafogo. Colocas una ficha, aprietas un botón y las palomitas ya salen en su bolsita sellada, pero ese producto tiene un gusto mediocre.

Las palomitas no pueden hacerse sin un mínimo de intervención directa de la voluntad y la inteligencia humanas, inexistentes en los procesos estrictamente mecánicos.

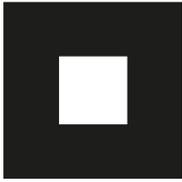
Los nuevos complejos de exhibición cinematográfica, en Barra de Tijuca, en Botafogo y en otros barrios, con sus decenas de salas, venden palomitas en recipientes de varios tamaños, pero son amarillas y asquerosonas, nada compatibles con la excelencia del sonido y la imagen de las películas que exhiben. De las cuatro salas del Fashion Mall, en San Conrado, sólo una de ellas, creo que la sala 3, la más grande, tiene buenas palomitas; todas exhiben buenos lanzamientos pero necesitan refinar un poco la proyección y el sonido.

Actualmente, las mejores palomitas de los cines de Río me parece que son las del cine Leblon, hoy dividido en dos salas. Ya las

probé varias veces, y han mantenido la calidad inalterable hace bastante tiempo ya.

Tengo miedo de que un día el Leblón, que tiene una proyección y un sonido de aceptable calidad, abandone las palomitas y en su lugar ofrezca café expresso a su público, para que lo consuma en la sala de espera —intente asistir a una película bebiendo cafecito— y que otros cines sigan ese mal ejemplo de exclusión. El café expresso es una delicia que puede probarse en innumerables lugares de la ciudad, hasta en carnicerías, como el Talho Capixaba. Pero palomitas buenas, fuera de casa, ya que los carritos decayeron mucho, sólo existen en los cines, el lugar ideal para disfrutarlas. Es necesario conservar esa tradición.





La mirada

Rubem Fonseca

A mí no me gustaba comer, hasta que ocurrieron los episodios que relataré dentro de poco. Tenía dinero para alimentarme con los más finos manjares, pero los placeres de la mesa no me atraían. Por varias razones, nunca había entrado en un restaurante. Era vegetariano y me gustaba decir que sólo necesitaba los alimentos del espíritu —música, libros, teatro—. Lo que era una estupidez, como el Dr. Goldblum me demostró después.

Mi profesión es escribir, como todos saben. No necesito decir el tipo de literatura que hago. Soy un escritor al que los profesores de letras, en una de esas convenciones arbitrarias que imponen a los alumnos, llaman clásico. Y eso nunca me molestó. Una obra es considerada clásica, a través de los tiempos, por haber captado la atención ininterrumpida de los lectores. ¿Qué más puede querer un autor? Que me llamen pues, clásico, o incluso académico. Ya antes de comenzar a escribir, yo prefería a los clásicos. Felizmente, el acceso a los clásicos de la literatura y de la música no presenta las dificultades que existen, por ejemplo, en relación con el teatro. Las tiendas de música y las librerías, por más populacheras que sean, siempre ofrecen, junto con la basura abominable que suelen poner en venta, las obras de alguno que otro gran maestro. No hace mucho tiempo descubrí, en una librería donde pululaban Sheldons y Robins, una hermosa edición de *Orlando furioso* de Ariosto, en italiano, una perla en medio de la pocilga. En cuanto al teatro, la situación es desalentadora. Raramente se puede asistir a una representación de Sófocles, Shakespeare, Racine, Ibsen, Strindberg. Lo que se ofrece comúnmente al espectador son las mierdas del provinciano teatro norteamericano o las mediocridades del decadente teatro europeo, por no hablar del teatro brasileño, aprisio-

nado en el suburbio sórdido de Néilson Rodrigues. El cine es un arte menor, si es que se puede calificar de arte a una manifestación cultural incapaz de producir una obra verdaderamente clásica. En cuanto a la ópera, la juzgo un entretenimiento de burgueses en ascenso que suponen refinada esa mezcla primaria de drama y canto, cuando en verdad, aún en un pasado reciente, satisfacía sólo los anhelos culturales de la chusma.

Era así como yo pensaba en los tiempos en que gastaba los días en casa escribiendo y, cuando no estaba escribiendo, oyendo a Mozart y releendo a Petrarca, o a Bach y Dante, o a Brahms y Santo Tomás de Aquino, o a Chopin y Camões: la vida era corta para leer y oír todo lo que se encontraba a disposición del espíritu y de la mente de un hombre como yo. Hay una interesante sinergia entre música y literatura, que me propiciaba una fruición que no vacilo en llamar sublime.

Debo también reconocer que, antes del episodio que voy a relatar, era casi un misántropo. Me gustaba quedarme solo y hasta la presencia de la criada, Talita, me ponía incómodo. Por eso le había dado instrucciones de trabajar a lo sumo dos horas por día, y después retirarse. Yo la despedía transcurrido ese plazo, aun cuando el *soufflé* de espinacas, que hacía diariamente, no hubiese quedado listo, para, de esta forma, poder escribir y leer, y oír mi música, sin que nadie me molestara.

Un paréntesis: cuando voy a escribir preparo primero la mesa. Y una cosa muy sencilla —una pila de hojas de papel artesanal de lino puro especial fabricado “en los talleres de Segundo Santos en Cuenca”, que recibo regularmente de España (sólo sé escribir en esos papeles, “que contienen mezclas de lanas teñidas a mano, esparto, hierbas, helechos y otros elementos naturales”), y una pluma antigua, de aquellas que tienen un depósito transparente de tinta. Nada más. Me hace gracia cuando oigo hablar a idiotas que escriben en microordenadores.

Pero volvamos a la historia. Una tarde, cuando estaba oyendo a Mahler mientras leía a Propertio, me sentí mal y me desvanecí. Cuando me repuse, me di cuenta de que había anochecido. Un repulsivo sudor frío cubría mi cuerpo, que temblaba con espasmódi-

cas convulsiones cortadas por escalofríos que me hacían entrechocar los dientes como si fuesen castañuelas. Enseguida comencé a tener visiones, a oír voces.

Tambaleante, fui hasta la mesa del escritorio, empuñé la pluma y escribí un poema. Después me desvanecí nuevamente.

El médico, el Dr. Goldblum, a quien consulté al día siguiente, dijo que mi problema era inanición.

—Eso explica por qué las visiones se dieron después de tomar un vaso de leche tibia con azúcar —dije.

—Los santos tenían visiones porque ayunaban, y ayunaban porque tenían visiones, un interesante círculo vicioso. Voy a confesarle una cosa: incluso a mí me gustaría tener ese tipo de visión, por lo menos una vez —dijo Goldblum—. Ahora voy a leer su poema.

Yo le había entregado el poema al médico, suponiendo que se trataba de una abyecta evidencia que ayudaría a diagnosticar el brote de morbilidad que había sufrido. Ahora que sabía que todo era una sencilla y pasajera crisis de inanición, ya no quería que el Dr. Goldblum leyera lo que había escrito en mi delirio. Había en él palabras groseras que los clásicos, con algunas excepciones (pense en Gil Vicente, en Rabelais), jamás usarían. Intenté quitarle al galeno el papel que tenía en la mano, pero él fue más rápido y, protegiéndose detrás de la mesa, leyó el poema:

Los trabajadores de la muerte

(Para Mègnin y H. Gomes)

Joyce, James se emocionaba con la marca marrón
de caca en la pantaletita
(no tan pantaletita, en aquel tiempo)
de la mujer amada.

Ahora la mujer ha muerto
(la de él, la suya y la mía)
y aquella mancha marrón de bacterias
comienza a ocupar el cuerpo entero.

Atacan por turnos:
 musca, muscina y califora, bellos nombres,
 dan inicio al trabajo de destrucción;
 lucilia, sarcófaga y onesia
 fabrican los olores de la putrefacción;
 dermestes (al fin un nombre masculino)
 crea la acidez de la prefermentación;
 fiofila, antomia y necrobia hacen
 la transformación caseica de los albuminoides;
 tireófora, lonchea, ofira, necróforus y saprinus
 son la quinta invasión, dedicada a la fermentación;
 uropoda, tiroglifos, glicífagos, tracinus y serratos
 se consagran a la desecación;
 anglosa, tineola, tirea, atágeno, antreno
 roen el ligamento y el tendón,
 al fin tenebrio y tino acaban con lo que quedó
 del hombre, de gato y de ratón.
 No hay quién resista a ese ejército
 contenido en un mojón.

—Muy interesante, se trata de una visión poética delirante de un ayunador —dijo Goldblum, que confesó haber compuesto, en las horas libres, ripios de domingo—. Parece algo de Augusto dos Anjos —recitó, solemnemente—: “Verme es su nombre oscuro de bautismo, jamás emplea el acérrimo exorcismo en su diaria ocupación funeraria, y vive en contubernio con la bacteria, libre de las ropas del antropomorfismo”. ¿Lo recuerda?

Avergonzado por haber compuesto una pieza literaria tan mediocre y poco fiable, no supe qué decir. Goldblum quiso saber cómo había llegado al conocimiento del nombre de todas esas bacterias, pero yo no sabía cómo había ocurrido. Nosotros, los escritores, tenemos muchas cosas dentro de la cabeza, algunas olvidadas y abandonadas como trastos en el sótano de una casa. Cuando se las recupera, uno se pregunta: ¿cómo ha venido a parar esto aquí? ¿Es mío?

Médico y paciente, en el consultorio helado, nos quedamos conversando en calma sobre música, literatura, pintura, hasta que la enfermera, preocupada con el número creciente de pacientes que esperaban atención, entreabrió la puerta, asomó la cabeza y dijo:

—Ya ha llegado el Sr. JJ. Monteiro Filho.

—Dígale que espere.

—Y también doña Evangelina Abiabade.

—Y el ingeniero Bertoldo Pingler.

—Que esperen, que esperen —dijo Goldblum irritado.

La enfermera desapareció, cerrando la puerta.

—A usted le hace falta comer —dijo Goldblum—. Lo más creativo que el hombre puede hacer es comer. Tengo un gran respeto por la gula. Comer es vital, una necesidad a veces olvidada. Arte es hambre.

Arte es hambre. En aquel instante no comprendí la profundidad de la frase de Goldblum.

—Vamos a cenar juntos —dijo. Goldblum acababa de separarse de su mujer y cenaba todas las noches fuera de casa, siempre en un restaurante distinto. —Paso por su casa a las ocho.

No supe decir no. Al fin y al cabo, Goldblum había sido muy amable y atento conmigo; era una falta de delicadeza no aceptar la invitación.

Ya en casa, aquella noche, estaba oyendo a Schumann cuando Goldblum llegó. Goldblum —he olvidado decirlo—, era un hombre gordo, con una panza grande, calvo, de ojos redondos y húmedos.

—Voy a llevarlo al restaurante que tiene el mejor pescado de la ciudad —dijo.

El restaurante poseía un enorme acuario lleno de truchas azuladas. Goldblum me llevó hasta el acuario.

—Elija la trucha que usted quiera comer —dijo, mientras mirábamos los peces nadando de un lado a otro. —La carne de trucha es ligera, no le hará mal.

No tenía ganas de comer trucha ni ninguna otra cosa.

—¿Qué criterio debo adoptar en mi elección? —pregunté, por ser amable.

—El criterio es siempre el del sabor —respondió Goldblum.

—¿Cuál es la más sabrosa?

—A unos les gustan las grandes. A otros, las pequeñas.

Ante esta respuesta, que consideré idiota y evasiva, decidí que no comería trucha. Seguramente sabrían hacer allí un *soufflé* de espinacas.

De repente percibí que una de las truchas me miraba. Ella nadaba de manera más elegante que las otras y poseía una mirada afable e inteligente. La mirada de la trucha me dejó encantado.

—Bonita mirada la de esa trucha —dije señalando al pez.

Un camarero se acercó, atendiendo al chasquido de dedos de Goldblum.

—Esta y esta otra— dijo Goldblum. El camarero metió una red en el acuario.

—¡No, no! —grité, pero ya era tarde. Los dos peces habían sido pescados y el camarero se retiraba con ellos a la cocina.

—No tengo hambre.

—El comer, el rascar y el hablar... usted conoce el dicho... —respondió Goldblum.

Las truchas fueron servidas *aux amandes*, junto con un *trocken* alemán (Goldblum me permitió sólo una copa). Yo no quería comer. Fue preciso que Goldblum insistiese repetidamente.

—Usted necesita los nutrientes de este hermoso salmonídeo — me convenció por fin.

Me coloqué, pues, el primer trozo en la boca. Enseguida otro bocado, y otro, y la trucha fue enteramente devorada.

Comer aquella trucha —debo admitirlo—, fue una experiencia más que agradable. Yo no esperaba sentir un placer y una alegría tan grandes, sólo por ingerir un mísero trozo de carne de pescado. Sin embargo, cuando Goldblum quiso quedar para otra cena al día siguiente me disculpé con un falso pretexto.

—Lo llamaré un día de estos —dije, íntimamente decidido a no telefonar nunca más al médico.

Durante algunos días comí —en verdad, dejé de comer— el *soufflé* de Talita. Entonces comencé a pensar en la trucha, de una manera sumamente compleja: pensaba en el gusto de la carne; en los elegantes movimientos del pez nadando en el acuario; en la extraña sensación que había tenido al abrir la trucha con el cuchillo, como un cirujano, siguiendo las instrucciones de Goldblum; y pensaba, principalmente, en la mirada de la trucha respondiendo a la mía.

Mientras así pensaba, me sumergía en elucubraciones etológicas y literarias. Me acordaba del cuento de Cortázar en que el narrador se transforma en un axólotl, y en el cuento de Guimarães Rosa, en el que se convierte en un jaguar. Pero yo no quería convertirme en trucha: yo quería COMER una trucha de mirada inteligente.

Decidí volver a un restaurante. Yo no conocía restaurantes y no me acordaba del nombre de aquél en que había comido la trucha con Goldblum. Entré en un restaurante, que se decía especializado en pescado, me senté y cuando el camarero se acercó, le pregunté por el acuario, pues quería elegir mi trucha. El camarero llamó al *maître*, quien explicó que ellos no tenían acuario, pero que las truchas estaban frescas, habían llegado de la sierra de Bocaina ese día. Contrariado, pedí trucha *aux amandes*, como antes.

Mi decepción fue inmensa. El pescado, frente a mí, no era igual al otro. No tenía cabeza ni ojos. Le dediqué la misma atención meticulosa, separando la carne de las espinas y de la piel, pero, a la

hora de comer, el sabor no era parecido al de la carne que había degustado anteriormente. Era una carne insípida, sin carácter ni espíritu, insulsa, sin frescura, enfadosa, sin gracia, con un sabor de cosa diluida —un escalofrío crispó mi cuerpo—, de cosa muerta.

Al día siguiente, con la guía telefónica enfrente de mí, llamé a todos los restaurantes de la ciudad, para saber en cuál de ellos había acuarios para que los clientes pudiesen elegir los peces que comerían. Anoté los nombres de todos y, ese mismo día, fui a cenar a uno de ellos.

Elegí, entre las que nadaban nerviosamente en el acuario, una trucha parecida a la primera: en el color, en la elegancia de los movimientos y, sobre todo, en el brillo significativo de la mirada. Al comerla, después, tuve la alegría de poder confirmar que su gusto era deliciosamente igual al de la primera.

Ese episodio cambió mi vida. Eximí a Talita de hacer el *soufflé*. Salía todas las noches a cenar en uno de los restaurantes con acuarios.

Algunos tenían también langostas y langostinos, que me dispuse a comer con gran placer, aunque esos animales tuviesen ojos menudos y opacos. Pero la fuerza vital que se desprendía de su carne sólida compensaba la falta de una mirada sensible e inteligente. Me sentía atraído por las robustas formas arcaicas, por la monstruosa estructura prehistórica de esos crustáceos.

A partir de entonces, mientras oía música, durante el día, mi mente ya no vagaba en nebulosas divagaciones poéticas: pensaba en lo que comería por la noche.

Los camareros ya me conocían. Sabían que yo sólo comía truchas, langostas y langostinos sacados vivos del acuario. Pero un día, un camarero nuevo me preguntó qué quería comer.

—¿Existe alguna otra cosa? —pregunté.

—Tenemos conejo a la cazadora, cabrito, carnero.

—¿Dónde están? —pregunté, mirando el acuario.

—¿Dónde están? —preguntó a su vez, perplejo, el camarero.

—Sí —dije yo—, quiero verlos.

—Están en la cocina —dijo el camarero—. Un momento.

El camarero volvió con el *maître*, que me reconoció.

—¿No quiere usted hoy comer una trucha? ¿Una langosta?

—El camarero ha sugerido un conejo —dije—. Nunca he comido conejo. ¿Está bueno?

—Nuestro conejo es excelente —dijo el *maître*.

—Yo quería verlos.

—¿Verlos?

—Sí. Para elegir.

—Para elegir —repitió el *maître*.

—Sí. Como hago con las truchas y las langostas.

—Ah, sí, sí, entiendo. Pero ocurre que los conejos ya están —iba a decir muertos, sentí que él iba a decir muertos, pero se dio cuenta de que eso tal vez chocase a un cliente tan delicado como yo, y prefirió decir—: adobados.

—¿Adobados?

—Sí, adobados —el *maître* sonrió, satisfecho por haber conseguido inventar una metáfora tan eficiente—. Los conejos, al contrario de las truchas, tienen que ser adobados un tiempo antes de ser comidos.

—Entonces muéstreme los cabritos —le dije. Tal vez influido por el camarero, yo había decidido comer ese día un animal diferente, de la tierra y no del agua.

—Con los cabritos pasa lo mismo. También están ya... adobados.

—¿Dónde se encuentran?

—¿Dónde? —el *maître* sintió que sudaba; discretamente, con mucha rapidez, se limpió la frente con un pañuelo que sacó del bolsillo—. ¿Dónde? En las bandejas.

—¿Puedo verlos?

—Sí, pero... no están enteros. Los cabritos son animales grandes, no sé si usted los ha visto alguna vez.

—No, nunca he visto ninguno. ¿Tienen cuernos?

—Sí, tienen cuernos. Pero son pequeños, los cuernos. Los puede comer sin miedo. Asados, con brócoli, son una delicia. (No me lo dijo, pero supe después que los cabritos se comen descuartizados.)

—¿Y los conejos? Tampoco he visto nunca un conejo.

—Esos no tienen cuernos.

—Ya lo sé. Los animales que tienen cuernos son el buey, el cabrito, el rinoceronte.

—La jirafa...

—¿Tienen ustedes jirafa?

—No, no, no tenemos. Lo que quería decir es que ellas también tienen cuernos. Un cuernito pequeño.

—¿Mayor o menor que el del cabrito?

—Digo pequeño en comparación con su tamaño, las jirafas son altas —dijo el *maître* sonriendo nerviosamente. (La definición del *Bluteau* es que la jirafa "es un animal mayor que el elefante".) —Puede comer el conejo sin miedo. Abilio —dijo el *maître* al camarero que seguía el diálogo—, traiga un conejo a la cazadora para el caballero.

Entonces comí esa comida extraña. Era un sabor inesperado, diferente de todo lo que había conocido hasta entonces.

Comí consciente, todo el tiempo, de la peculiaridad de ese sabor, una dulzura que no era la de la miel, mucho menos la del azúcar, un paladar que me daba una sensación de gozo singular e inesperado.

Cuando llegué a casa, puse a Satie en el equipo de música y me quedé imaginando cómo sería aquel manjar si yo pudiese elegirlo inmediatamente antes de ser preparado, como hacía con las truchas y langostas; si yo pudiese verle los ojos. Me acordé de las diferencias de sabor entre la trucha que habían puesto en mi plato, sin que la hubiese visto antes (y ella me hubiese visto a mí), y aquellas que elegía, después de una demorada contemplación mutua. Truchas que yo seleccionaba después de mirar y percibir todo lo que significaban, objetiva y subjetivamente: color, movimiento y, sobre todo, la furtiva y sutil mirada de respuesta. Sí, la trucha miraba de vuelta, subrepticamente, una cosa tímida y al mismo tiempo ladina, astuta, que procuraba establecer conmigo una comunión disimulada, secreta, seductora.

Al día siguiente, volví al restaurante y dije que quería ver el conejo "adobado".

El *maître*, recalcitrante, me llevó a la cocina y me mostró el conejo puesto en una bandeja de aluminio, que sacó de la nevera. El

conejo estaba entero, sin cabeza y con un agujero donde debían haber estado las vísceras. Yo sabía que, antes de comerlos, los animales se destripaban. Las truchas también tenían tripas, tal como ocurría con las langostas.

El conejo decapitado me pareció una cosa fea, algo indefinido entre gato y perro, ya que la cabeza es lo que distingue a esos animales uno de otro, cuando están muertos y desollados. A un bicho sin cabeza le falta todo, principalmente los ojos. Comí el conejo que me habían exhibido, habiendo pedido antes al cocinero que me explicase cómo debía prepararse —conejo a la cazadora— ese plato. El cocinero me enseñó más cosas.

Al día siguiente, fui a una casa en la ciudad que vendía animales de caza. Quería ver un conejo vivo. Había varios en la tienda, grises y blancos, y su mirada evasiva, dentro de órbitas pequeñas, era difícil de captar.

“Ah, qué animal mañoso”, pensé. Uno de ellos era tan bonito que lo compré, aún siendo más caro que los otros. Era un hermoso conejo angora, de largos y sedosos pelos blancos.

En el camino a casa, cargando el conejo dentro de una caja de cartón, paré en un mercado para comprar zanahorias y papas.

El conejo no se interesó por las papas, pero, instalado en la alfombra persa de la sala, comió las zanahorias con gran avidez. Mientras oía a Berg, me quedé contemplando la masticación silenciosa del conejo.

“De qué manera tan delicada se alimentan los animales...”, pensé. (Evidentemente nunca he visto comiendo a un cerdo, pero supongo que ellos también, al comer, aunque puedan parecer más voraces que los otros animales, según consta en la literatura, demostrarán en ese acto, como todos nosotros, la debilidad y belleza esenciales de nuestra condición. Arte es hambre.)

La mirada esquiva del conejo me molestó un poco, le faltaba el candor, la franqueza de la mirada de la trucha. Pero tal vez fuese una cuestión de sensibilidad y perspicacia, aunque ¿quién, cuál sería más sensible y/o inteligente que el otro? Sabía que en el agua habitaban algunos de los animales más inteligentes de la naturaleza, pero la trucha no solía ser incluida entre éstos, era conocida

más por su energía física, por su vigor peripatético.

Yo no sabía nada sobre conejos. Eran un misterio para mí. Pero ahora sabía matarlos y cocinarlos, según el cocinero del restaurante me había enseñado.

Sujeté al conejo por las orejas con la mano izquierda. Las piernas del animal se aflojaron, pero enseguida las encogió y me lanzó una mirada. ¡Una mirada significativa y directa, por fin!

—Gracias, gracias por esa mirada franca y cándida —dije siempre sujetando el conejo por las orejas. Coloqué las caras, la mía y la del animal, frente a frente, muy próximas. Leí la mirada que tenía delante: era una mirada de oscura curiosidad, de leve interés, como si lo que fuese a ocurrir no le importase a él, al conejo. No era, pues, una mirada inquisitiva, de reconocimiento. “Están sujetándome por las orejas”, es todo lo que debe de estar pensando, pensé.

Con el canto de la mano derecha, extendidos y juntos los dedos, di un golpe a la nuca del conejo. El cocinero me había asegurado que sólo un golpe sería suficiente para matar al animal.

Pero todos aquellos años que pasé comiendo irregularmente *soufflés* de espinacas, y sentado escribiendo y acostado, oyendo y leyendo a los grandes clásicos, habían contribuido muy poco al desarrollo de mi fuerza muscular. El conejo, al recibir el golpe, tembló y continuó con los ojos abiertos, ahora expresando un vago miedo. No era, sin embargo, un sentimiento irracional, el conejo sabía lo que estaba ocurriendo, que estaba a merced de un ente poderoso, que no podría huir y que sólo le quedaba resignarse.

Los dos nos miramos: el conejo temblando sin ningún pudor, con sus estoicos ojos desorbitados.

Fueron precisos tres o cuatro golpes. Finalmente, el conejo dejó de debatirse.

Yo estaba exhausto. “Debe de ser eso lo que siente alguien que gana un maratón”, pensé al notar que, junto con la fatiga, sentía una encendida euforia.

Puse la “Novena sinfonía” de Beethoven en el aparato y, enteramente desnudo, fui hacia la bañera con el conejo, un cuchillo y dos calderas. Aquel primer día, aún inexperto, tenía miedo de en-

suciar la cocina de sangre al destripar y desollar el conejo, de acuerdo con las instrucciones del cocinero.

El cuchillo estaba afilado y no tuve muchas dificultades. Acabado el trabajo, coloqué las sobras —tripas asquerosas, pieles, ganglios— en una caldera, y el conejo, listo para ser adobado, en otra.

Enseguida, me di un largo baño tibio.

Del cuarto de baño, que había quedado inmaculadamente limpio, fui a la cocina, donde preparé el conejo, guisado con zanahorias y papas, mientras sonaban los “Nocturnos” de Chopin. Al fin el conejo estaba listo, frente a mí.

Comencé a degustarlo delicadamente, en pequeñas porciones. ¡Ah, qué placer excelso! Fue un pausado almuerzo que duró la “Júpiter”, de Mozart, entera.

Después fui a cepillarme los dientes. Contemplé, a través del espejo, pensativo, la bañera. ¿Quién era el que había dicho que los cabritos tenían una mirada al mismo tiempo afable y perversa, una mezcla de pureza y depravación? Hum... Aquella bañera era pequeña. Me hacía falta comprar una mayor. Tal vez un jacuzzi, de los grandes, con chorros estimulantes.

Me quedé viendo mi cara en el espejo. Miré mis ojos. Mirando y siendo mirado: una cosa al fin irreflexiva, un eje de acero, lava de un volcán que es arrojada, nube inacabable.

La mirada. La mirada.



▣ **Julio Ortega**

Crítico literario y catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Joseph Carter Brown.

▣ **Lourdes Hernández Fuentes**

Vive en Sao Paulo, Brasil. Trabajó en diferentes diarios mexicanos publicando el "Diario público de una cocinera atrevida", durante casi 10 años. Le enorgullece haber reseñado para el diario *La Afición* los juegos de Brasil durante la Copa del mundo 2002. Es una mujer guisandera y desempleada.

▣ **Atzimba Mondragón Galindo**

Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1970. Licenciada en Letras por la Universidad de Guadalajara. Profesora de la Escuela Preparatoria 12 de la UdeG. Responsable de los programas de fomento a la lectura de la misma preparatoria. Miembro del Comité Literario de FIL-Joven del SEMS.

▣ **Graciela Bañuelos Varela**

Es catedrática de la Escuela Preparatoria de Jalisco, en el área de lengua y literatura. Realizó estudios de Normal Básica, es licenciada en Letras y cursó la maestría en Literaturas del Siglo XX en la Universidad de Guadalajara. Actualmente forma parte del Comité Literario del SEMS, apoyando proyectos de promoción a la lecto-escritura, y forma parte del Comité de FIL-Joven.

Otros títulos de esta colección



Premio de
Literatura
Latinoamericana
y del Caribe
Juan Rulfo



Nicanor Parra **1991**



Juan José Arreola **1992**



Juan Marsé **1997**



Olga Orozco **1998**



Sergio Pitol **1999**



Juan Gelman **2000**



Juan García Ponce **2001**



Cintio Vitier **2002**



Juan Goytisolo **2004**



Tomás Segovia **2005**