

En uno de sus ensayos más ingeniosos, Jorge Luis Borges mostró la alianza que existe entre el acto de referir hechos y el deseo de hallar en ellos un sentido más allá de la evidencia. Mientras algunos consideraban de una laboriosidad inútil cifrar dos tipos de contenido en una forma artística, otros lo reivindicaban como un procedimiento especialmente dotado para abordar los símbolos con que, a diario, nos desconcierta el universo. Borges parecía entender, a pesar de todo, que el desprestigio de la forma alegórica es cuestión exclusiva de los modernos y está lejos de ser aplicable a todas las expresiones artísticas de la historia, pese a que el arte narrati-

vo no pueda librarse de formular planteamientos abstractos por medio de situaciones particulares. Tal relación no alcanza a explicar por qué en toda fábula se busca representar las convicciones más profundas de la humanidad y por qué, a la hora de informar, argumentar o persuadir, las ideas no pueden resistirse a la seducción que ejerce el molde ofrecido por historias, parábolas y retratos. Tal vez la explicación tiene raíces herméticas. Sin embargo, esto explica por qué una literatura que prescinde de interpretar los hechos y se erige en simple descripción de realidades puede aspirar también a la condición de “literatura de ideas”.

En tal sentido, la narrativa policial estaría especialmente facultada para desarrollar con

finés expresivos el combate entre generalización y particularización a que lleva una literatura llena de símbolos y, a la vez, anclada en la realidad inmediata. La tensión emanada de esta situación —narraciones entregadas a la vocación de entretener pero a la vez poseedoras de un trasfondo conceptual— da cuenta de la recepción contradictoria de textos que, para unos, revelan la decadencia de las formas narrativas, y, para otros, afirman lo contrario: la inagotable capacidad de interrogación de las ficciones.

Sin embargo, resulta evidente que el carácter alegórico de la narrativa policial parece deudor del relato de enigma, ese tipo de aventura criminal vinculado con la tradición británica y

más lejos de la novela negra norteamericana, subgénero este último que, por su realismo, su interés en situaciones concretas y las acciones descarnadas de sus páginas, no parece apropiado para que el lector practique una lectura filosófica. Todo en estos relatos comienza y termina en los meros hechos, sin que al parecer haya una carga intelectual por descubrir. Si asociamos fácilmente a Sherlock Holmes con la capacidad de la razón y a Watson con lo chato del sentido común, ¿qué podríamos decir de detectives como Pepe Carvalho, Sam Spade o Philip Marlowe? Si los elegantes asesinatos de las novelas detectivescas clásicas suponen una estetización de la vida cotidiana, ¿qué opinar del salvajismo y la

# Rubem Fonseca

novela negra, alegoría nihilista

Efrén Giraldo

brutalidad en los cuentos de Cornell Woolrich o de Rubem Fonseca? ¿Cómo entender el crimen absurdo, inmotivado, ese ingrediente infaltable de la vida contemporánea, puesto en evidencia en sus dimensiones delirantes por el *American Psycho* de Bret Easton Ellis? ¿Qué pretende una literatura acostumbrada a revelarnos la insondable precariedad humana? Si el enigma de la habitación cerrada es símbolo del desafío lanzado a la razón por la vida moderna ¿qué significan los fracasos del antihéroe en Vásquez Montalbán o en un autor cuyas novelas pueden tener por título *Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano*?

## 2

Pese a lo anterior, referirse a la condición alegórica de este último tipo de textos supone tener claro por qué interpretamos simbólicamente los relatos criminales clásicos, la literatura fantástica y aun la ciencia ficción, pero evadimos la dimensión metafórica de las ficciones negras. Al resolver un crimen cualquiera, Dupin, Holmes o Poirot encarnan la lucha de la razón contra la iniquidad y la barbarie. De igual modo, el asesino puede ser *alter ego*, lado oscuro de investigador y lector, contraparte de esa buena conciencia que todos creemos poseer. En la novela negra la dimensión alegórica proviene de la fuerte relación de la trama con el contexto social. Hasta aquí la pregunta por el sentido alegórico de la novela de enigma. Quedaría, entonces, preguntarse por el relato negro y la posibilidad que ofrece a la interpretación social y cultural. Para ello, tal vez lo mejor sea empezar por el hecho de que, en este tipo de relatos, el lector ve historias de ciudades más que historias de personajes.

En uno de sus textos sobre Balzac, Italo Calvino explicó con lucidez que la ciudad es el verdadero protagonista de la novela contemporánea y que son más relevantes los papeles cumplidos por Dublín en el *Ulises*, por París en la epopeya interior de Proust o por Alejandría en el *Cuarteto* de Durrell. De hecho, esta última novela revela que las modulaciones del carácter son sólo arpegios arrancados por la ciudad a hombres y mujeres que, como instrumentos destemplados, se aman y se odian en sus calles. “La ciudad es la que debe ser juzgada”, en lugar de los que pecaron dentro de ella. Es lo abrupto de un recodo, es

la intensidad de la luz en algún suburbio lo que decide cómo actúan las personas, no sus propias decisiones. Son los vientos benignos o deletéreos los que dictan que la gente socorra o asesine. Una ciudad cercada por montañas cerrará el horizonte vital a sus habitantes. Una ciudad costera hará que la mirada vague y se acostumbre a vientos venidos de otra parte. Por ello cada hecho, cada situación y cada conflicto pueden entenderse como declaración social implícita, como un matiz del condicionamiento ciudadano.

En la novela negra, esta primacía simbólica de la ciudad y de las acciones de trasgresión y recomposición del orden se convierte en instrumento de disección, en mirada escrutadora que revela intrigas y corrupciones, alianzas perniciosas y enfermedades estructurales de la base social. Por eso vemos en Hammett una excursión detectivesca que ha renunciado a encontrar la verdad convencional y no se contenta con el hallazgo de criminales, pues lo que hay en sus páginas es el enjuiciamiento del mismo poder. Así, en el Vásquez Montalbán de *Cuarteto*, no hay una pregunta por la capacidad que tiene la razón para separar el caos del orden o la sordidez de la luz, sino una reclusión de personajes y lectores en la irreductible ambigüedad de los motivos engastados en las más paradójicas formas de la respuesta sexual. Por eso, también en el Fonseca de *El gran arte*, *Agosto*, *El caso Morel* y *Diario de un libertino*, encontramos una excursión impávida por las más aberrantes alianzas entre política, corrupción y vida cotidiana en la ciudad latinoamericana. Río de Janeiro es, en ese sentido, el emblema de cualquier ámbito del tercer mundo, sitiado por las plagas del crecimiento demográfico incontrolable. Río es toda ciudad crecida atropelladamente, con el macabro carnaval de vicios y aberraciones por fondo. El teatro donde los hechos brutalmente presentados pueden enseñar la pregunta final que hay en el fondo de la abyección.

Así, en el relato negro, la profusión de crímenes en esa ciudad es la excusa para penetrar en los más profundos resortes de la sociedad. No aquella encarnada por personajes poderosos e influyentes, sino por las fuerzas de la marginalidad, revelada en diálogos de asesinos a sueldo, mendigos y prostitutas que no ocultan el nombre de los políticos y potentados para quienes hacen “trabajos”. El género negro, en Fonseca, logra,

así, una presentación aparentemente acrítica de lo que ocurre en la ciudad, pero a la vez se erige en la única radiografía posible. Los asesinos en la obra del escritor brasileño tienen una especial clarividencia para entender el vórtice mortal en el que está involucrada la sociedad y saben que la suerte los ha puesto en la condición ventajosa de decidir si alguien vive o muere, detestan a los autores intelectuales de los crímenes y, en ocasiones, optan por aleccionarlos cuando descubren que les están pagando por agredir a un inocente. Sólo que, a veces, Fonseca abandona tal forma de la misericordia criminal y se inclina por mostrar, desde fuera, la manera en que error y estupidez pueden ser agentes de la crueldad y motivación de las más respetadas formas de la institucionalización social.

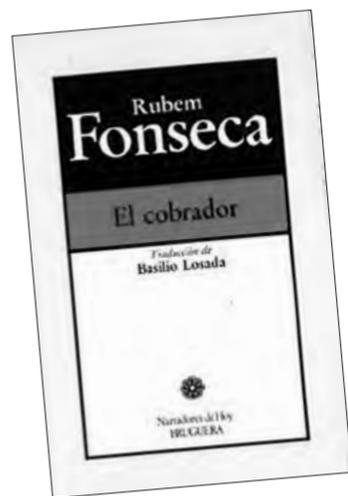
Sin embargo, esta lucidez del asesino a sueldo está lejos de constituir una exploración de índole picaresca que retrate arquetipos y modelos. Los asesinos de Fonseca no son aquellos advenedizos que practican el ascenso por la escala social y “viven aventuras” que contarán a sus nietos en la vejez. Son funcionarios del vacío, no artífices de la memoria. Son seres fríos, distanciados, que nunca revelan lo que piensan, que, igual, pueden disparar por la espalda o alimentar palomas o dar regalos a los huérfanos. Son, como dijo Hakim Bey hablando de las zonas de autonomía de la marginalidad, actores de una “insurrección que ocurre desde un ángulo imposible del universo”. En ocasiones, los asesinos de Fonseca tienen incluso aspiraciones literarias y ven en la lectura o la escritura la única variante plausible para su aburrimiento en medio de la impunidad, probando que arte y literatura no necesariamente sirven a las aspiraciones redentoras pregonadas por gestores y mercaderes de cultura. Al criminal-artista de la novela clásica, al argumento estético del enigma policial admirado por Borges, lo sustituyen el escritor maldito que coquetea con el crimen y el episodio sórdido regido por la suerte. Con la lectura de los clásicos, con el gusto por la música o el teatro, hombres y mujeres no mejoran la realidad social, sólo ejercitan su sensibilidad para llenarse de argumentos que confirman la oscuridad de este mundo. Es cierto que la redacción de un diario, la lectura de los clásicos o el contacto con la música y el arte dan a los personajes de Fonseca una posibilidad de interpretarse. Pero ello no supone una

salida ni una manera de obtener dignidad. Significa sólo un modo de asumir con refinamiento la derrota inevitable.

## 3

Rubem Fonseca nació en el estado de Minas Gerais en 1925 y estudió derecho antes de decidirse por una carrera policial que adelantó como oficinista y funcionario de relaciones públicas hasta 1958, fecha en que decidió entregarse a la literatura. Ya en 1954 se le había enviado, junto con nueve colegas suyos, a especializarse en Estados Unidos, país donde estudió administración de empresas y conoció la tradición literaria negra. Desde 1963, ha publicado libros de relatos, novelas, críticas de cine y adaptaciones para la pantalla que le han encumbrado como una figura de culto entre miles de lectores de América y Europa. Vale la pena anotar que, pese a tales virtudes, su reconocimiento es relativamente reciente y que, en el ámbito continental, donde hasta hace poco era un desconocido, se produjo en parte por la declarada admiración que manifestó hacia su obra el escritor norteamericano Thomas Pynchon. Además de obtener el Premio Juan Rulfo en 2003, Fonseca consiguió ese mismo año el más alto galardón de las letras en lengua portuguesa, el Premio Camoens, lo que habla de su tardía recepción crítica en el medio continental y de la manera en que las instituciones están dispuestas a canonizar y neutralizar las más osadas disidencias con tal de que tengan un reconocimiento mediático que se traduzca en rentabilidad para la industria editorial. Sus novelas, ampliamente divulgadas y traducidas, siguen apareciendo con regularidad y han ampliado un mundo que los lectores ya reconocen como suyo. Este mundo, pese a su desconcertante literalidad y al discutible aprovechamiento comercial de este aspecto de la obra del autor brasileño, lleva al lector hacia una de las lecturas más iluminadoras de la condición social latinoamericana.

El género negro está lejos de ser, en Fonseca, un sometimiento a la ortodoxia de la escuela norteamericana, tan vinculada con los hechos y con la evasión de cualquier psicologismo, de cualquier interpretación emocional de lo visto por el ojo aséptico del detective. Un instrumento revelado en todo su poder para entender un desastre económico (el norteamericano del año 29) aparece, en el caso del escritor brasileño, como



una atalaya privilegiada para atisbar la complejidad del tercer mundo, para ver el avance de las hordas de desposeídos que son, en muchas zonas, la única forma de vida colectiva. Es sabido que, de Chandler a Woolrich y de Hammett a Macdonald, el detective se limita a mirar, a ser esa voz impávida que testimonia el imperio de la criminalidad. Y el escritor, en tal ecuación, es el amanuense de los hechos. De su subordinación a la realidad empírica extrae todo su credo comunicativo. Y es en esta participación en la reconstrucción de los intersticios de la historia donde el lector practica las lecturas simbólicas que correspondan. La narración transmite con impavidez sólo el proceder instrumental (perseguir, esposar, encarcelar), la lidia distanciada con el crimen, y es más bien el lector quien va a la caza de rasgos de carácter, de muestras emocionales, de conclusiones analíticas. El carácter distanciado del detective de los clásicos de la novela negra aparece aquí contradicho por un investigador que, como el doctor Mandrake de Fonseca, ha unido la lujuriente marginalidad de la ciudad latinoamericana y el disfrute de la misma condición periférica a la política del cinismo. Su credo, que contiene el mandamiento de tener sexo cada vez que sea posible, se compone de dos imperdibles: amar a todas las mujeres y cultivar con acuciosidad todos los vicios contemporáneos. Vivir la vida sin reprochar ninguno de sus entresijos: ésa es toda la filosofía. Aun en medio del carnaval vocinglero hay tiempo para cultivar la sordidez, como una planta exótica que se riega para después destilar en secreto sus venenos. Para que el laberinto de la existencia acabe por oprimirnos no se necesita que lo compongan acontecimientos especiales. La vida vale por toda cárcel. No se requiere, entonces, de ningún heroísmo para evitarlo o de mucha imaginación para escapar de sus grilletes. Los meros acontecimientos prosaicos, el descubrir cada mañana que seguimos vivos, bastan para cerrar el cerco o para abrirnos a la comprensión de nuestra posición en el mundo. Entregarnos a la fiesta será, entonces, no la afirmación de la vida, sino la confirmación de sus límites estrechos, de la interminable trasgresión que nos queda por consuelo. La alegoría está aquí, no reside en que los hechos de la novela trasciendan hacia un plano intelectual, como quería Borges, o que puedan interpretarse como escritura de una inteligencia superior. Reside, más bien, en la inanidad de las situaciones presentadas, en la desnudez de motivos que noche y anonimato pueden convocar con un golpe de manos.

Un policía católico que, por creerse elegido de la providencia, abalea a un simple sospechoso. Un asesino a sueldo que se arrepiente de matar a una mujer y acaba con sus enemigos sin que ella lo sepa y luego, abnegadamente, se dedica a protegerla de sus fantasmas. Argumentos llamativos que mantienen al lector adosado al desarrollo de la trama, sin que sea la exclusiva tiranía de los hechos la que garantice las calidades literarias de estas narraciones, diseccionadoras de la ciudad, del mundo del trabajo, del uso del tiempo libre. Los hechos nos llevan más allá

de su contundente literalidad y demandan una posición para enfrentarlos, obligando a una distancia moral. Hombres que, buscando combatir la fatalidad que significa ser rico e ignorante, contratan *negros* literarios para que escriban por ellos algún libro y, de súbito, se vuelven famosos por las ventas. Violadores que se enamoran de la mujer de la que acaban de abusar y se dedican el resto de sus días a extrañarla y a mirarla desde una distancia idealista. La impresión de que se habla en términos de una realidad inmediata y pedestre mantiene con el lector un vínculo trepidante. Sin embargo, éste es un efecto y no el fin de la escritura. Una lectura atenta revela que Fonseca es un escritor meticuloso, pues ha elegido tipos y acciones que no pierden su capacidad para provocar indignación. Más allá de todo uso prosaico del lenguaje, de toda forma desconcertante de plegarse a las hablas populares, se esconde un estilista que capta el palpito del lugar en la palabra dicha en medio de la calle, en la refriega de cárcel o en la pelea de burdel. Los significados secundarios que podemos extraer de los hechos (sociales, psicológicos, culturales, visiones de realidad) son sólo atribuciones impotentes que se hacen ante la terrible absurdidad de las acciones humanas. En una de las novelas, un escritor mediocre padece el síndrome de Suckermann; extraña enfermedad de lectores compulsivos, según la cual todos juzgan al autor por las ideas de los personajes de su ficción, ideas que incluyen el asesinato, la misoginia y la pederastia. Este argumento habla, en efecto, de cómo literatura y cultura popular conviven en el único espacio que les es común: la de la lectura desprevenida y verdaderamente activa, donde personajes, autores y lectores comparten un mismo horizonte de derrota y medianía.

Pero si los argumentos de Fonseca sorprenden por el hecho de que todas las acciones que mueven la máquina social tengan ese componente azaroso que nos hace desconfiar de toda posibilidad de justicia y orden, la manera en que campea la crueldad por sus páginas lacónicas y extremistas no resulta menos inquietante: una mujer pide a su marido matar al hijo de siete años de una exrival amorosa; un hombre se hace atropellar de mujeres ricas para seducirlas y acceder a su fortuna, pero luego se enamora de una y acaba envenenando a su propia novia; un

joven tiene por tarea ayudar clandestinamente a ancianos millonarios e inválidos a pasar a mejor vida; la conjura de un grupo de jubilados que descubre cómo el asilo en el que viven es un centro estatal de eliminación clandestina donde los envenenan lentamente; seres que salen de noche a asesinar indigentes por deporte, antes de entregarse al disfrute de la música de cámara y el ballet. Toda esta galería, que encontraríamos desconcertante en un puro proyecto enunciativo, o en los periódicos amarillistas que documentan la precariedad de los países tercermundistas, sirve aquí a la estrategia por excelencia de la modernidad alternativa: la inversión de valores, el ataque al tema noble, poniendo en el centro de la heroicidad a marginales y transgresores.

Un cuento de Fonseca describe cómo un prestigioso ejecutivo, que sucumbe día a día a la presión laboral, sale todas las noches para relajarse atropellando, con su coche reluciente a transeúntes anónimos. Luego de cada lance, retorna a casa, limpia las llantas del automóvil, da el beso de buenas noches a los niños y prepara los informes para la junta directiva del día siguiente. Historias como ésta resultan sorprendentes, no por lo aberrante de la acción, ni por el hecho de que la vida de Rio pueda albergar temperamentos semejantes, extremos comportamentales que se agazapan en la sombra y parasitan el sistema social, sino porque se trata de un enjuiciamiento histórico. El escalpelo penetrando la piel del respetable.

En todos estos casos, sangre e inmotivación hacen su alianza, formando un fresco que, en lugar de revelar "el alma del pueblo brasileiro o latinoamericano" o decorar con escenas pintorescas una realidad mágica o maravillosa, sólo da cuenta de un entorno pernicioso, cuya única forma de lujuria está unida a la destrucción y a la exaltación de la obscenidad. Así, por ejemplo, una correría detectivesca para evitar en Brasil el lanzamiento del más grande globo de la historia, planeado por una pandilla delirante que busca consignar el nombre de su *favela* en el libro Guinness. El móvil aparente es impedir los incendios forestales producidos por esta costumbre, pero a la vez hacer que el jefe de policía conserve el vínculo sexual que tiene con una ecologista que le ofrece sus encantos, luego de las reuniones con que planean impedir la destrucción de los

bosques brasileiros provocada por esa extraña tradición.

Pero las pasiones sexuales no sólo mueven a políticos y empresarios, a policías y a religiosos. Desquiciados, psicópatas y fanáticos tienen una presencia igualmente decisiva. En Fonseca, el sexo y los temperamentos descarriados pueblan juntos un bestiario que revela al lector la existencia de especies impensadas en la hirviente fauna de la ciudad: la de los degradados del sistema, que sólo tienen como sedante el ritual ensombrecido y furioso de los cuerpos. Ello nos muestra cuán cerca estuvo Henry Miller de nuestra sensibilidad contemporánea cuando, en los años treinta, expresó que, alguna vez, el sexo desplazaría a la religión como camino espiritual, como remedio de la alienación. Sólo que en Fonseca el sexo, pese a ser divertido y pintoresco, tiene el sabor de la ceniza.

Filipichines y gigolós que viven de vender su sangre en los bancos de donaciones y ofrecer su cuerpo a magnates de pasiones inenabarrables. Hombres que descuartizan a su mujer apenas ésta muere y viajan sin saber adónde, con ella en la maleta. Escritores que se obsesionan con la recomendación de un brujo, según la cual comer un feto de raza negra puede remediar la paranoia y la impotencia. Un tipo que sólo puede ingerir carne cuando ha mirado a los ojos al animal que va a comer y luego se abisma mirándose a sí mismo en el espejo. Un hombre que recluta prostitutas para enseñarles a leer, mientras escribe un libro llamado *El arte de caminar en Rio de Janeiro*, con el que pretende una insurrección nacional de limosneros. El lector pensará que se trata sólo de temperamentos, de formas posibles de la libertad. Adscripciones de la voz narrativa a los intersticios de una realidad adivinada tras escaparates y supermercados, inquilinatos y casas de prostitución. Pero la lectura alegórica de la que no podemos escapar nos lleva a considerarlos también como fríos análisis caracterológicos, muestras de insania y soledad que no nos dejan sumidos únicamente en la fábula, en el episodio desconcertante. Nos hacen más bien preguntarnos por el sentido de la vida en un mundo que, además de haber convertido todo en mercancía, asiste a la venta final de saldos de la cultura.

La enajenación, que se sume y vuelve anónima en el carnaval, en el tropel exacerbado de las escuelas de samba, en los rituales estudiantiles de

sexo en la playa, en las celebraciones ruidosas por un triunfo futbolístico, da lugar también a acciones sorprendentes que brillan como gemas escarnecidas en el cieno. Un hombre infiel que mata a su esposa por un malentendido y deja a sus dos amantes la penosa tarea de deshacerse del cadáver. Una mujer que cree que su madre es su hermana mayor. Un detective que juega desnudo al ajedrez con su esposa y, entre apertura y medio juego, discute con ella de asesinatos y crímenes, extrañamente parecidos a un gambito de dama. Un presidente que se suicida en pleno palacio presidencial para evitar la vergüenza del escándalo. Una prostituta que ha leído a Pessoa y a Platón y que combina su oficio con reflexiones transmitidas a sus clientes en medio de difíciles orgasmos. Lo sorprendente en Fonseca es que todas estas trasgresiones ocurran sin aspaviento. No hay gestos complementarios que anuncien, con grandes voces, que personajes y narrador están trasponiendo los límites permitidos por la decencia o la moral, o que están tal vez bordeando las fronteras donde despunta la abyección. Todo ocurre de repente, sin razón alguna, sólo porque el dedo oprimió el gatillo y se reaccionó de improviso, porque se quiso jugar al asesino y dieron ganas. Caso, por ejemplo, de “Feliz año nuevo”, uno de los más brutales cuentos de Fonseca, donde unos asaltantes violan a sus víctimas, las asesinan y defecan sobre los cadáveres sólo para probar que un disparo puede dejar adherido un cuerpo a la pared.

Algunos textos de Fonseca sufrieron la censura. ¿Podemos pensar, entonces, que sólo los hechos pueden provocar respuesta semejante? ¿No es acaso la elocuencia de la lacra social la que habla de la posibilidad de encontrar símbolos y mensajes cifrados en nuestra propia decadencia?

#### 4

Toda alegoría y toda apuesta por el símbolo son una declaración esperanzada, una afirmación sobre la inteligibilidad del mundo, una prueba del sentido moral de la historia y de la cultura contra el que han luchado en vano las últimas teorías del relativismo. Constituyen una afirmación sobre la posibilidad de habitar el mundo y vivir de nuevo juntos, pues el hecho de persistir en la realidad inmediata, como lo hacen las ficciones de Fonseca, es una manera de librarse de su inquietante brutalidad. Parafraseando a Nicolas Bourriaud, cada obra de arte es una muestra del mundo viable o inviable, una utopía de proximidad o de dis-

tancia. El mismo efecto que tienen en el lector los actos criminales, sanguinariamente presentados, y que parecen exceder cualquier posibilidad de interpretación o de sentido ético y constructivo, es realmente *un efecto* poético, no la constatación de que, más allá del crimen y del imperio de la injusticia, no hay nada. A los que sostienen que la novela negra no puede ser un instrumento de exploración de la realidad social latinoamericana habría que mostrarles los personajes, las acciones y los ámbitos nítidamente dibujados por el lápiz de hielo de escritores como Fonseca, o acudir a la respuesta de censores y lectores devotos. Los cronistas de nuestro tiempo, como el creador del doctor Mandrake, no van a espaldas del encargo evangelizador, no escriben en tintes que suponen imborrables, no glorifican un propósito único de la historia. Sirven para mostrar el nihilismo que se ha apoderado de la vida. Se someten al carácter efímero y prescindible de su prédica. Nos hablan de los caminos ciegos, de las rutas equívocas de la identidad comunitaria, falsamente atribuida a signos de un folklore ya inexpressivo.

Es una apuesta por mostrar lo que analistas políticos, historiadores y periodistas no han podido: que sí es posible hallar un sentido en la orgía de sangre y muerte y en los laberintos de corrupción política que carcomen nuestras ciudades. Como decía Madame De Staël hace más de doscientos años, “estudiar el arte de conmover a los hombres es profundizar el secreto de la virtud”. Tal vez una literatura como la de Fonseca sea más incierta y más indirecta, más reacia a valerse de símbolos y de afirmaciones cifradas en claves iniciáticas. Sin embargo, estos símbolos existen en los personajes, en sus tragedias y esperanzas miserables, en sus abyecciones y desastres, así aparezcan encubiertos por la maraña de insignificancias que parecen el único ingrediente de la existencia. Tal vez, todas las vidas sean símbolo de algo y hasta las más insignificantes y anodinas actividades, quepan dentro de un proyecto que sirve a algún diseño incognoscible, a alguna *escritura*.

Al contrario de lo que podría creerse, esta pregunta por el sentido que tienen los hechos criminales no es sólo literaria. Evidentemente, vamos a las novelas buscando una interpretación de la realidad, sin importar que ella parezca insistir en el sinsentido y en el absurdo, en poner ante los ojos sólo enajenación y desesperanza. Es en el enfrentamiento con los hechos presentados

por los medios, en el acontecer político y en la vida cotidiana donde cabe aún más la pregunta. Desde luego, interrogarse por el sentido moral de la historia parece asunto concluido y reaccionario, una vez se dice que todas las formas proyectivas y normativas de interpretación cultural han fracasado. Sin embargo, aquella vieja idea de la historia y la narración como maestras de la vida, de la escritura como una forma de entender los hechos y ubicarlos en una constelación comprensible, parece cada vez más necesaria.

¿Es posible la alegoría nihilista? ¿Cómo hacer de la nada un símbolo, y del fracaso social de la ciudad latinoamericana un destino estéticamente viable? Más aun, ¿cómo atribuir a la obra de Fonseca algún predicado, alguna forma de aleccionamiento, alguna superación de esa tiranía de las circunstancias que, igual, parece el único signo de vida en Ciudad de México, Buenos Aires o Medellín? Si el enigma llamó a la conciencia del lector a solucionar los acertijos, ¿a qué nos llama la brutalidad?

Al respecto, valdría la pena recordar a Georg Lukács, quien señaló que la capacidad simbolizadora de los hechos es cuestión estética asegurada, y que la condición mítica de una historia no depende exclusivamente de los asuntos en ella desarrollados. En el fondo de toda narración palpita una condición ancestral, estatuida por la inevitable triangulación entre el que narra protegido por la bruma, el que oye tras el fuego crepitante, y la remota verdad de lo que dicen las palabras. El carácter de mito está dado, entonces, por las diferentes formas de recepción de los relatos y no por su condición intrínseca, o por la manera de exponer los hechos.

La estetización de la derrota y la ironización del fracaso social parecen ser la respuesta de una literatura que, bajo la apariencia del cinismo, acostumbra al lector a descartar todas las respuestas, mientras le dice que en esa nada, en esa negación de toda moraleja y utopía, subyace la única posibilidad de elevación que nos queda: el conocimiento sin maquillajes de nosotros mismos. ■

*Efrén Giraldo* (Colombia)

Ensayista y crítico, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.