

Pierrots de las cavernas.

Razón poética y destrucción en Edgar Allan Poe y Rubem Fonseca

Ángela Elena Palacios, Universitat Pompeu Fabra

Resumen:

He estructurado mi ensayo en tres partes. En la primera, indago el significado de lo que he llamado la razón poética, partiendo de que el punto de vista del detective literario ejemplifica esta razón. En la segunda parte, me acerco a la definición de lo humano que comparten Rubem Fonseca y Edgar Allan Poe, en la que prima la esencia efímera y tendente a la destrucción. Ante esta constatación y frente a la tentación del sinsentido, de la negación de la posibilidad de una racionalización de la muerte y de la destrucción, ambos autores conciben la posibilidad de cartografiarlas, de intelectualizarlas, aunque sea a través de la imaginación. Finalmente esa comprensión poética permite un grado de evasión. Opera como el código amoroso o el de la pornografía, como esos sistemas íntimos que elaboramos para explicar y superar, aunque sea a través de una máscara, la atracción –llena siempre de claroscuros– hacia lo desconocido. De este sentido evasivo pero a la vez confrontador, me ocuparé en la última parte.

Palabras clave: Razón, destrucción, Edgar Allan Poe, Rubem Fonseca

Abstract:

I have organized my essay in three parts. In the first one, I investigate the meaning of what I have called the “poetic reason”, that exemplifies the literary detective point of view. In the second one, I try to deal with the definition of “the human” shared by Rubem Fonseca and Edgar Allan Poe, in which the ephemeral essence and the destruction tendency are fundamental. Faced with this ascertainment and with the temptation of nonsense, of the impossible death’s and destruction rationalization, both authors think on the possibility of intellectualizing them, although doing it by means of the imagination. Finally, I have seen how this poetic understanding allows certain evasion that operates like the lover code or the pornographic code, like those intimate systems that we develop in order to explain and overcome, even if it is through a mask, the attraction towards the unknown.

Keywords: Reason, destruction, Edgar Allan Poe, Rubem Fonseca

Tenía que sugerir un tema para mi intervención en las *Jornadas de Literatura Comparada* de la Universidad de Valencia. Sin saber muy bien en qué terrenos me metía y con unas pocas intuiciones como equipaje, me aventuré con éste: razón poética y destrucción en la literatura. ¿Por qué se me habían ocurrido aquellas palabras tan complejas y nebulosas unidas a los nombres de Edgar Allan Poe y Rubem Fonseca? Sí, ya sé. Dirán que fui una inconsciente, que debería haber hecho caso al mismísimo Poe y no proponer un tema sin haber engarzado a la perfección todos sus motivos en mi pensamiento y sobre todo sin saber a ciencia cierta cuál sería la conclusión de mi argumentación. Obedecí a un presentimiento y he acabado por

descubrir que había motivos para él. O yo me los he inventado. El caso es que he encontrado ciertas claves para descifrar mi título-criptograma que explicaré en las siguientes páginas.

He estructurado este escrito en tres partes. En la primera, indago el significado de lo que he llamado la razón poética, partiendo de que el punto de vista del detective literario ejemplifica esta razón. En la segunda parte, me acerco a la definición de lo humano que comparten los dos autores, en la que prima la esencia efímera y tendente a la destrucción. Ante esta constatación y frente a la tentación del sinsentido, de la negación de la posibilidad de una racionalización de la muerte y de la destrucción, Fonseca y Poe conciben la posibilidad de cartografiarlas, de intelectualizarlas, aunque sea a través de la imaginación. Finalmente esa comprensión poética permite un grado de evasión. Opera como el código amoroso o el de la pornografía, como esos sistemas íntimos que elaboramos para explicar y superar, aunque sea a través de una máscara, la atracción –llena siempre de claroscuros– hacia lo desconocido. De este sentido evasivo pero a la vez confrontador, me ocuparé en la última parte.

La razón poética o la mirada del detective

¿Qué canción las sirenas cantaron, o qué nombre tomó Aquiles cuando se escondió entre las mujeres? Aunque sean estos problemas arduos, no se hallan fuera del alcance de toda conjetura.

SIR THOMAS BROWNE, *El entierro en la urna*
(Epígrafe de POE a *Los crímenes de la calle Morgue*)

Edgar Allan Poe, su angustiosa vida, su difícil relación con el alcohol, con el materialismo de su nación, con el periodismo que le proporcionaba el sustento. La muerte prematura de las mujeres que amó y que le amaron –su madre, su madrastra, su esposa–. Estos son algunos detalles, pasados por el tamiz del mito, que conocemos del autor norteamericano, junto a otros con los que los lectores estarán familiarizados. Como lo estarán con su obra, ya sean lectores accidentales –tan accidentales que fortuitamente abrieron esta revista precisamente por esta página– o reincidentes, con un itinerario de lecturas más premeditado. Con sus cuentos, poemas o ensayos es difícil no tener felices tropiezos alguna vez en la vida. Puede que, si no lo han leído, hayan escuchado alguna musicalización de sus obras –de Lou Reed o de Radio Futura, por ejemplo–. O que les haya entrado, sin querer queriendo, por los ojos. El cine, especialmente el de terror y el que desarrolla tramas detectivescas, está lleno de referencias a sus hallazgos. No en vano es el maestro del terror psicológico, del terror que tiene más que ver con la psique humana y sus extraños mecanismos, con lo que Freud llamara “siniestro”, que con ciertos seres sobrenaturales de costumbres exhibicionistas. Poe fue también pionero de la novela policial y delineó las características más significativas del personaje del detective. Me interesa aquí

destacar uno de esos rasgos. Inventó su forma de ver y ordenar la realidad, lo que podríamos llamar su *mirada*, que estaría presente no sólo en los relatos protagonizados por Dupin. Muchos de sus protagonistas son investigadores de realidades ocultas –aunque no todos ejerzan la investigación como *hobby* o como profesión– que se esfuerzan por encontrar un orden a aquello que se esconde tras las evidencias y que parece o bien inexplicable o bien prodigioso a ojos de los demás.

Rubem Fonseca requiere unas palabras más de introducción. Es un clásico contemporáneo de las letras brasileñas. Su maestría como narrador ya era un secreto a voces –especialmente en Latinoamérica– cuando el año pasado recibió los premios Camões y Juan Rulfo. Entre nosotros, algunas editoriales audaces lo habían traducido, sin que alcanzara la resonancia de otros escritores latinoamericanos. Sus apariciones públicas, entrevistas o fotografías son contadas. Prefiere que sus obras hablen por él, lo cual contrasta con el prototipo de escritor famoso acostumbrado a desenvolverse por los mecanismos publicitarios de su obra. Su abordaje inteligentísimo de la violencia, la pornografía o la escatología –como en *Secreciones, excreciones y desatinos* (2003), el último libro de cuentos que nos ha llegado– pueden causar cierta desazón a quienes no acaban de digerir que asuntos como éstos tengan cabida en una propuesta literaria de gran calidad. Sus historias suelen ser como José Andrés Rojo describe (2003: 35):

(...) hay una muerte anunciada, y en seguida cuatro trazos dibujan una existencia solitaria y miserable; luego viene la tentación erótica, y, más adelante, la extraña fuerza que gobierna el destino se desencadena y va empujando a las criaturas hacia lo peor, sin salida posible.

Nacido en 1925, en el estado de Minas Gerais, reside en Río de Janeiro, telón de fondo de la mayoría de sus historias. Desde 1963 ha publicado libros de cuentos –una colección titulada *Los mejores relatos* (1998) podía encontrarse hasta hace poco en las librerías– *El caso Morel* (1973), *El gran arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1985) *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* (1988), *Agosto* (1990)¹. Ha incursionado también en el guión cinematográfico –*O homem do ano* (2003), *Bufo & Spallanzani* (2001).

Antes de dedicarse con exclusividad a la escritura, fue comisario de policía y abogado de clientes de escasos recursos y dientes malogrados –los desdentados son toda una especie conmovedora en sus obras. Sus protagonistas ejercen a menudo estas profesiones. Son policías, abogados o artistas que guardan una idéntica actitud frente al crimen. Todos ellos buscan un lenguaje para pensar la violencia. Las fórmulas de los códigos legislativos o penales les resultan frustrantes y eligen el código de la escritura o de la lectura. En sus obras, los criminales suelen verbalizar la agresión, suelen tratar de encerrarla en un sistema artístico. Las escriben en forma

¹ Menciono sólo las obras traducidas en el contexto español.

de narraciones –en las novelas *El gran arte*, *El caso Morel*–, de poesías –“El Cobrador”– o las graban en un magnetófono –“Pierrot de la caverna”. Los detectives leen esos relatos. Al hacerlo, confrontan sus propios fantasmas y esa confrontación mediada los dispersa, sustrae al detective del delito. Salvo esa delgada línea que separa el pensamiento de la acción, ambos se confunden, tienen una relación especular.

Muchos de los textos de Rubem Fonseca contienen elementos del relato policial, aunque, como ha matizado Romeo Tello Garrido en la introducción a *Los mejores relatos* (1998: 15):

(...) sin ceñirse a los códigos tradicionales de este tipo de literatura; sólo echa mano de algunos elementos estructurales del género (el crimen, la intriga, la investigación judicial), todos ellos manejados con maestría. Sin embargo no aspira a hacer una novela de detectives tradicional (...) el fin de la narración no es devolver el orden moral y jurídico, no; cuando Fonseca acude a los recursos de la literatura policial, siempre le da más importancia a lo específicamente literario que a la intriga policial. Ésta es sólo un pretexto, el mejor molde narrativo para presentar la compleja y ambigua contienda entre el bien y el mal, porque “criminales somos todos”, como afirma uno de sus personajes.

Sigue los cauces de la novela negra norteamericana, en la que los protagonistas, desde una narración habitualmente en primera persona, pretenden ir más allá del discernimiento de la mecánica del delito. Hacen una anatomía de la violencia a través de una visión desprejuiciada y sutil de lo que excede a la epidermis de los hechos. Su obra pone al desnudo las paradojas de la naturaleza humana y de los valores sociales dominantes a través de esa mirada deudora de Poe.

Desde el autor norteamericano, la mirada del detective es la de un nuevo hombre en una nueva época, el siglo XIX, momento de crecimiento extraordinario de las ciudades y de la industria, del afianzamiento del positivismo y del humanismo, entendido como confianza en la capacidad del ser humano para explicarse a sí mismo y lo que le rodea a partir de su propia razón. Ésta es la de un nuevo intérprete, que ya no es el teólogo –que acude a la autoridad ajena, la palabra de Dios– ni la del enciclopedista. Con el teólogo, el nuevo intérprete comparte el lenguaje –los demonios no dejan de nombrarse pero como alegorías de realidades propiamente humanas. Con el enciclopedismo comparte la búsqueda de sistemas de interpretación fundados en la razón. Pero la razón en Poe tiene otro sentido y sus límites con la facultad imaginativa son imprecisos. Entre otras cosas, porque las cuestiones sometidas a esa razón son otras y también lo es el lugar desde el que se construye su lógica. Edgar Allan Poe es un buscador tenaz de sistemas para ordenar y desentrañar aquello, a primera vista, incomprensible. Persigue en sus obras desde las claves de un mensaje críptico –*El escarabajo de oro*– hasta los movimientos del cosmos –*Eureka*–, pero sobre todo el sentido de la condición humana, vista como caos. En su relato “El hombre de la multitud” un ocioso persigue a un hombre indefinible, de itinerario aparentemente errático, que se camufla en la marea humana de una gran ciudad. Necesita

entender la lógica de los pasos del perseguido. Como expresa Félix de Azúa (1999: 41) el investigador es el “curioso que observa sin ser visto y que aplica una mente ordenada por la matemática a urdir un sentido para lo que se presenta como azaroso y caótico”. Azúa también caracteriza al detective como un “perseguidor lógico-poético”. Este personaje es el antecedente directo del *flâneur* baudelaireano, paradigma de la visión del artista moderno convertido en un alquimista, en un jugador que inventa reglas para ver.

Fonseca es, igualmente, un inventor de sistemas para interpretar y ordenar lo que en apariencia no tiene sentido. Se acerca, como Poe, a la esencia caótica que empujaba a los protagonistas de la tragedia griega a la perdición. Asimismo, expresa la corrupción que anida en los poderes económicos, políticos o religiosos. Pero este segundo aspecto nos aleja de la obra de Poe, más preocupado en sus ficciones por el caos humano que por el social.

En cuanto a ese intento de racionalizar el caos individual, me referiré primero al cuento “Copromancia” que abre el libro *Secreciones, excreciones y desatinos*. El texto comienza con la preocupación del escritor protagonista por la tosquedad del hombre, por su imperfección y por el hecho de estar destinado a la defecación. Piensa que ha de haber algún significado en ello. Sus heces se convierten en el enigma. Para desvelarlo, primero opta por acercarse a ellas científicamente, las fotografía, las clasifica según sus cualidades, sin que este esfuerzo le proporcione comprensión alguna. Entonces se encuentra con un viejo artículo suyo sobre las artes adivinatorias. Recuerda, en el marco de su elaboración, la visita a un adivinador que leía, a la usanza de los antiguos arúspices y con una eficacia sorprendente, el destino en las entrañas de los animales. Decide abandonar sus enraizados prejuicios contra el esoterismo y se convierte él mismo en adivino. Crea un sistema para leer el futuro en sus heces (Fonseca, 2003: 14):

Tardé algún tiempo, exactamente setecientos cincuenta y cinco días, más de dos años, en desarrollar mis poderes espirituales y liberarme de los condicionamientos que me hacían percibir sólo la realidad palpable, y al fin pude interpretar aquellas señales que las heces me proporcionaban. Para enfrascarse uno en símbolos y metáforas son precisas mucha atención y paciencia. Las heces, puedo afirmar, son un criptograma, y yo había descubierto sus códigos y podía descifrarlo.

Su lógica copromántica da resultados y los augurios comienzan a cumplirse. Hasta que descifra el secreto último, la proximidad de su propia muerte. Se produce finalmente una identificación entre el sujeto y el objeto, parecida a la que Baudelaire sentía con el humo de su pipa. Personaje y objeto están unidos por un destino escatológico, en una de las acepciones de este término que el narrador explica en el relato. Además del sentido excrementicio, la palabra tiene que ver con el término griego *éschatos*, final.

Otro ejemplo del intento sistemático de aprehender el caos individual, en este caso la agresión, se encuentra en la novela *El gran arte*. Fonseca se acerca a las técnicas del *Percor* – abreviación de “perforar y cortar” con el cuchillo. Los asesinos de la novela y el detective –en este caso el abogado Mandrake, personaje que Fonseca retoma en otros relatos– quedan fascinados por la práctica de esta disciplina. El maestro de esta técnica y de todos los personajes que se interesan por su aprendizaje, incluido el abogado, es Hermes, un sujeto de pocas palabras, ex-militar con una personalidad inidentificable –como la del hombre de la multitud– al que se describe como “máscara de ojos grises” (Fonseca, 1984: 95). Los códigos de las armas blancas que él domina también enjaulan arbitrariamente una esencia que se escapa, la de la agresión. Es curiosa la forma en que Fonseca describe su modo de empuñar el arma (1984: 94):

Hermes extendió la mano y cogió el cuchillo. Yo conocía a un tipo que criaba pájaros. Un día le vi meter la mano en una jaula, coger a un pájaro y cambiarlo a otra. Fue así como Hermes cogió el Randall como si fuera un ser vivo que quisiera escaparse de su mano.

Lo que hay detrás de las armas de los criminales o los detectives, confundidos en sus relaciones especulares, es lo mismo que se esconde tras el lenguaje. Esencias que quieren escaparse simbolizadas por los pájaros. En *El cas Morel*, detective y criminal tienen una misma relación, ya no con las armas, sino con las palabras. Es una relación referida por otro de los personajes – y cito la traducción al catalán (Fonseca, 2004: 194): “Els dos teniu la mateixa manera de parlar, estrenyent l’aire entre les mans, com si les paraules foren un ocell que vol escapar-se”². De nuevo aparecen los pájaros, esta vez relacionados con las palabras.

Además de las armas, los asesinos/escritores y los detectives/lectores utilizan las palabras para acceder y sistematizar pasiones veladas. Se establece por tanto una relación inquietante entre los objetivos de las armas y los de las letras. Mandrake, sin embargo, es incapaz de hacer uso de las armas, del arte de la herida, y prefiere el arte del amor. Afirma que “Mucho antes de Cristo había en Grecia un poeta que decía: tengo un gran arte: hiero duramente a aquellos que me hieren. Mi arte es más grande aún: quiero a aquellos que me quieren” (Fonseca, 1984: 132). Mandrake es un solitario, sexualmente promiscuo, que acaba perdiendo el amor de las mujeres, pero que a pesar de ello ama –y también lee– con intensidad, lo cual le salva de la criminalidad.

El detective de Fonseca –como prácticamente todos los detectives– razona como lo hace la filosofía o el arte moderno. Propone formas de conocer lo que está más allá de la demostración científica. Por ello los investigadores siempre son adictos a todo tipo de racionalizaciones de lo misterioso como el cine, la música, la gimnasia, al ajedrez o a la hípica. El detective es, como le dice un personaje a Mandrake, un “gran cagador de reglas” (Fonseca, 1984: 109). Es un hermeneuta, un inventor de pautas para descifrar lo que hay detrás del crimen y de las palabras.

² Las cursivas son mías.

Que es lo mismo, pero no. Los separa la delgada línea que se encuentra entre la herida y el amor.

La muerte y la destrucción como esencias de lo humano

Además de las ostras hay una infinidad de conchas de variados colores, texturas y formas –redondas, piramidales, en espiral, algunas disformes, unas llenas de estrías, otras lisas como un espejo, todas escondiendo cautelosos individuos vivos. Hay todavía gigantescos cangrejos negros de garras amenazadoras, cercados de langostas aberrantes. Habitantes de las aguas, recordando la afirmación de Bachelard de que ésta es la materia de Poe, un agua especial más profunda y muerta que todos los líquidos abisales que existen.

Estos seres de las aguas, con su aparente concreción impenetrable, le causan, en principio, una sensación de asombro y de impotencia. Pero luego percibe que los indicios que aquellos organismos extraños le proporcionan no son tan indescifrables. El canto que entonan las sirenas y el nombre que Aquiles adoptó cuando se escondió entre las mujeres son más misteriosos. Más, finalmente, todo es conjeturable. La vida tiene un valor, que él, ahora, percibe cuál es; es la muerte, una densidad absoluta, ahora presumible.

RUBEM FONSECA, “Novela negra”³

En *Eureka*, su particular “poema cosmogónico”, Poe pretende haber encontrado una explicación al origen del cosmos y a sus movimientos. Propone que el principio es la nada y que hacia ella hay un movimiento de retorno. Esta cosmología de la destrucción se corresponde con una ontología que encierra sus ficciones: al igual que el universo, el hombre tiende hacia la muerte. Gaston Bachelard (1996: 74-110) vio muy perspicazmente que “lo humano es la muerte” en Poe e interpretó en la materia del agua el elemento que estructura la imaginación del escritor norteamericano. El agua, en una concepción que expresa en detalle la teoría heraclítica de la transformación de los elementos, es la vida que tiende a corromperse, a estancarse y morir. No hay más que recordar el final de *Las aventuras de Gordon Pym* o *La caída de la casa Usher*.

Esta definición de lo humano por la muerte también está presente en las obras de Rubem Fonseca. Sus personajes, criminales, investigadores o artistas –ya se ha visto que no hay gran diferencia– tienen presente la destrucción como parte de su naturaleza. En la novela *El gran arte*, se repite, como una letanía, el verso: “Nacimiento, Copulación y Muerte”. Aunque Fonseca no continúe la cita de T.S. Eliot en *Sweeney Agonistes*, ésta dice así: “Son todos los hechos cuando se llega a lo esencial: Nacimiento, Copulación y Muerte”.

³ Traducción propia del original, “Romance negro” (Fonseca, 1996: 110).

Además de la conciencia de la destrucción inevitable de la vida, el hombre puede considerar la agresión, ejercer la destrucción –el caso más extremo de la cual es el suicidio o el crimen– como posibilidad de su libertad. La agresión es una de las formas de esa pasión por la muerte más desafiantes para el pensamiento del arte, una vez que las explicaciones de las teodiceas o de la ciencia parecen incapaces de dar cuenta de ella. La agresión es un ámbito imposible de ser esclarecido por el razonamiento científico, aunque el psicoanálisis, la política o la jurisprudencia lo hayan intentado.

En el comienzo de *El demonio de la perversidad* el protagonista trata de razonar su propia tendencia a la muerte –especialmente en su acepción suicida. Habla de un demonio instigador, pero esta imagen la utiliza como símbolo. La interpretación religiosa ya no parece satisfacerle. Tampoco las explicaciones que provienen de la frenología, pseudo-ciencia en boga en el contexto histórico de Poe que suponía una correspondencia exacta entre las características del cráneo y el temperamento de los hombres. Busca otra forma de interpretar esa extraña atracción por la muerte.

La Ilustración comenzó a pensar la agresión más allá de lo religioso, aunque es sin duda el pensamiento marginal del marqués de Sade –que podemos confrontar al de Rousseau y su visión luminosa de la naturaleza del hombre– el más extremo. Más allá de un ser cuyo fin es la muerte, sin soluciones redentoras que el ateísmo de parte de la Ilustración asume, Sade plantea la esencia destructora del hombre y propone la literatura como un modo de acercarse a ella.

Aunque las agresiones por venganza, generadas por la violencia ciega de la locura, por venganza, supervivencia u ambición, están presentes en las obras de Poe y Fonseca, en este escrito me interesan sus acercamientos a la perversidad, que ocupan un espacio especial en sus poéticas⁴. La perversidad es una de las formas de agresión más inaccesibles al entendimiento y por ello resulta una de las más sugestivas para la literatura. Se podría definir como una agresión gratuita –sin motivos externos– y consciente. Es la violencia que surge de la libertad de ejercerla, de optar por lo que la razón desaconseja. Es lo que Poe llamó en el cuento ya mencionado el “demonio de la perversidad”. En este relato, un condenado a muerte explica, desde la cárcel, el motivo que le llevó a confesar su crimen, sin que recayera previamente sobre él ninguna sospecha. Habla de una fuerza cuya causa primera es insondable, que actúa, por ejemplo, sobre un hombre detenido al borde de un abismo (Poe, 1996: 236):

En la Naturaleza no hay pasión más demoníacamente impaciente que la del hombre que, temblando al borde de un abismo, idea arrojarse a él. Permitírselo, intentar pensarlo un solo

⁴ La agresión por venganza la encontramos, por ejemplo, en los relatos de “La barrica de amontillado” de Poe y “El cobrador” de Fonseca. El escritor brasileño, dentro de las pautas del género negro, se ocupa especialmente de las agresiones cuyos resortes son el poder o la supervivencia en las urbes modernas. En *El gran arte*, Fonseca desarrolla una reflexión amplia sobre la violencia, se acerca a la psicología de los sicarios, observa la violencia del mundo animal, de la política, del mundo de los negocios o del sexo.

momento, es inevitablemente perderse, ya que la reflexión nos impone que nos abstengamos de ello, *y por esto mismo*, repito, *no nos es posible*.

Si no hallamos un brazo amigo que nos pare, o si somos incapaces de un repentino esfuerzo para apartarnos lejos del abismo, nos echaremos a él, pereciendo.

Rubem Fonseca aborda la perversidad como tema central en, *El caso Morel* y *El gran arte*. En las dos novelas, hay argumentos análogos. Asesinos de mujeres que matan por una tendencia sádica e investigadores atrapados en la lectura de los textos autobiográficos de los criminales, que no pueden soslayar una identificación con la perversidad del asesino, inherente a su propia psique.

La literatura, como entienden autores como los mencionados en este escrito, puede y debe acercarse a los terrenos de la extrema incertidumbre, y entre ellos está el de la muerte y la destrucción, como aspectos esenciales de lo humano. No se trata de utilizar la literatura para descripciones vanas. El acercamiento que propone Poe y Fonseca –y que asumirán desde Baudelaire, los simbolistas, Joseph Conrad o la novela negra– es comprensivo, contiene una reflexión sobre la destrucción. Estos escritores no hacen satanismo gratuito o apología de la violencia, su punto de partida no es irracionalista. Son unos hermeneutas pertinaces. Proponen una razón otra, la del arte, para tratar de comprender la destrucción y superarla. Es, por ello, un pensamiento profundamente humanista, conector del horror, del sufrimiento y de la muerte que los hechos de la historia, especialmente la del siglo XX, ponen en escandalosa evidencia. Estos autores son conscientes de que no puede obviarse la indagación de estos terrenos oscuros de la realidad, de que no pueden tratarse como desviaciones o excepciones, sino que deben verse como parte constituyente de la naturaleza humana.

La literatura, como la ciencia, pretende poner un orden al caos. Como la ciencia, trabaja con un sistema que es el lenguaje. Pero las palabras van más allá de lo meramente comunicativo y son capaces de penetrar en ámbitos imposibles de recluir en explicaciones verificables y regulares, que llamamos poesía. La literatura, como todo arte, es la solución catártica, alquímica, que permite convertir la destrucción en belleza –como bien sabía Poe– el barro en oro, como veremos en el trecho final de este escrito, que ahora comienza.

Pierrots de las cavernas

(...) toda literatura, vista de una determinada perspectiva, puede ser considerada “de evasión”. Diferente, sin embargo, a la evasión sedativa o alienante de la música. Escritores y lectores, por saber que no son eternos, se evaden, nietzscheanamente, de la muerte. Cuando se lee ficción o poesía se está huyendo de los estrechos límites de la

realidad de los sentidos hacia otra, la que ya dijeran que era la única realidad existente, la realidad de la imaginación.

RUBEM FONSECA, *Novela negra*⁵

En el “Descenso dentro del Maelstrom”, el pescador protagonista del relato de Edgar Allan Poe se salvaba de un remolino de las aguas noruegas encontrando una lógica en su mismo interior. De pronto, el abismo cobraba una geometría descifrable para el entendimiento del personaje, que daba con la clave para salir de la vorágine. En *El gran arte*, de Fonseca, sólo escapan de las garras de una poderosa organización criminal dos sujetos: el abogado Mandrake, que se oculta tras la máscara de los asesinos a los que investiga, y un personaje grotesco, el enano Nariz de Hierro, pequeño delincuente surgido de las alcantarillas que trabaja paralelamente como payaso de circo y oculta su verdadera personalidad a través de la invención de historias fantásticas sobre sí mismo. La redención de la muerte o de la agresión, la *evasión*, siempre está del lado de los personajes que son capaces de acercarse, a través de la razón poética a la realidad. Aquellos que son incapaces de distanciarse mediante la imaginación, que se enfrentan al abismo sin intelectualizarlo, acaban tragados por él. Así sucede con el hermano del pescador dentro del remolino del Maelstrom, incapaz de reaccionar ante el miedo. O con Thales Lima Prado, el estrangulador de *El gran arte*, que se cree un nuevo Ajax y que, incapaz de establecer una diferencia entre el personaje mitológico y su propia persona, acaba suicidándose como el héroe: clavándose un cuchillo en la axila.

Rubem Fonseca y Edgar Allan Poe están próximos a la concepción de Diderot en *La paradoja del comediante*. Es decir, a la idea de que la verdad del arte teatral –extrapolable a cualquier arte– no depende de una traducción directa de la vida y de los sentimientos del actor – en nuestro caso artista o detective– sino de una construcción arbitraria, imaginaria. La verdad última para Poe y Fonseca, como se vio a lo largo de este escrito, es la muerte y la esencia destructora del hombre. Sus convencimientos humanistas hacen, sin embargo, que vean en la razón poética del arte una forma de salvación, de sublimación, si se quiere –aunque evidentemente este término psicoanalítico abarca sentidos más profundos que los expresados aquí.

Unas páginas más atrás me refería al maestro de *Percor* de *El gran arte*. Se llamaba Hermes, como el heraldo de los dioses, mediador entre lo divino y lo humano. Hermes⁶ da nombre y simboliza modernamente el espíritu de la hermenéutica, de la construcción de sistemas que permiten articular los hilos dispersos de la realidad. La literatura es para Poe y Fonseca precisamente una hermenéutica de los rincones más oscuros del alma humana. En tanto que

⁵ Traducción propia de “Romance negro” (Fonseca, 1996: 109).

⁶ Gilbert Durand (1993) se ocupa de la importancia de la figura de Hermes en la cultura moderna en “El siglo XX y el regreso de Hermes”. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona/ México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa: 271-340.

interpretación arbitraria, también es un disfraz. Edgar Allan Poe y Rubem Fonseca son – parafraseando el título de uno de los relatos del escritor brasileño–, “Pierrots de las cavernas”, que se proveen de antifaces para descender a las profundidades del hombre.

Bibliografía

Azúa, F. de (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.

Bachelard, G. (1996). *El agua y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Fonseca, R. (2003). *El cas morel*. Alzira: Bromera.

- (1984). *El gran arte*. Barcelona: Seix Barral.

- (1998). *Los mejores relatos*. México: Alfaguara.

- (1996). *Romance negro, Feliz Ano novo e outros contos*. Río de Janeiro: Ediouro.

- (2003). *Secreciones, excreciones y desatinos*. Barcelona: Seix Barral.

- (1995). *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*. Barcelona: Thassàlia.

Poe, E. A. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.

- (2000). *Eureka*. Madrid: Alianza.

- (1996). *Narraciones extraordinarias*. Barcelona: Óptima.

Rojo, J.A. (2003). “La Feria de Guadalajara se rinde ante la literatura transgresora de Rubem Fonseca”, *El País*, 1 de diciembre: 35.