

# Elemental, mi querido Watson. Notas sobre la representación artística del Golpe de 64 en *El gran arte*, de Rubem Fonseca\*

Luis Alberto Alves

Faculdade de Letras, Universidade Federal do Río de Janeiro

laalves@uol.com.br

## Resumen

Este artículo analiza las correspondencias estructurales que se observan entre la novela *El gran arte*, de Rubem Fonseca, y el golpe cívico-militar de 1964 en Brasil. A diferencia de las lecturas frecuentes que vinculan esta novela al postmodernismo, aquí se muestra el carácter conservador del modelo de formalización est tica de la historia brasileña contemporánea, elaborado por este escritor. Se intenta, además, destacar el papel que Mandrake, el narrador, desempeña en el engranaje narrativo.

## Palabras clave

Rubem Fonseca; golpe cívico-militar de 1964; literatura brasileña; dial ctica literatura sociedad

## Abstract

This article analyzes the structural correlation observed between the Rubem Fonseca's novel *El gran arte* and the 1964 civic-military coup in Brazil. Unlike the frequent readings linking this novel to the postmodernism, here it is shown the conservative character of the model of aesthetic formalization of the Brazilian contemporary history prepared by this writer. The paper tries to emphasize, in addition, the paper that Mandrake, the narrator, recovers in the narrative gear.

## Keywords

Rubem Fonseca; 1964 civic-military coup; Brazilian literature; dialectics between literature and society

---

\* Trad. de Víctor Manuel Ramos Lemus (Faculdade de Letras, Universidade Federal do Río de Janeiro).

“[...] la clase dominante hace la historia haciendo negocios”

Walter Benjamin

“Todo lo que tengo a decir está en mis libros”

Rubem Fonseca

“[...] lo social está en la forma”

Roberto Schwarz

En 1989, justo en el momento en que se venía abajo el Muro de Berlín, un reportero de la extinta emisora *Rede Manchete* registró una escena inusitada: un brasileño discreto, enfundado en una visera, observaba atentamente la conmemoración de los alemanes. Indagado sobre ese evento, ese señor, que se identificó como José Fonseca, se limitó a decir: “Estamos presenciando un evento histórico. Ahora mismo no tenemos ni idea de cómo va a cambiar el futuro del mundo, pero será una mutación severa. Tenemos que enfrentar con gran alegría esta transformación histórica”.<sup>1</sup> El carácter económico de la respuesta, aparentemente desapasionado, no despertó de inmediato la curiosidad del reportero, que concluyó su nota sin conocer la verdadera identidad del compatriota inhibido ante las cámaras. Solamente después se dio cuenta de que José Fonseca era, en realidad, el escritor Rubem Fonseca, o “Zé” Rubém para los amigos íntimos. Claro que lamentó haber perdido la oportunidad, también histórica, de explotar a fondo la primera aparición pública de este veterano escritor, reacio a las entrevistas. En la edición que salió al aire el domingo por la noche, la identidad del artista fue destacada y sirvió de atractivo para los telespectadores que conocían la mitología creada alrededor del autor.<sup>2</sup> Volviendo a la opinión de Rubem Fonseca, es necesario destacar que la frase, cuidadosamente pronunciada palabra por palabra, no era improvisada, como a primera vista podría pensarse: era, antes que nada, la expresión de un juicio ideológicamente calculado, que venía siendo elaborado desde hacía tiempo. Pero más adelante retomaré este punto.

Es por todos sabido que la caída del Muro de Berlín desencadenó debates y polémicas, estimulando inclusive la formulación de tesis extravagantes sobre el “fin de la Historia”. La más famosa de todas fue la de Francis Fukuyama, un intelectual niponorteamericano que ocupaba un alto puesto en el Departamento de Estado norteamericano durante el gobierno de Ronald Reagan. Reconocidamente conservadoras, las tesis de Fukuyama ganaron excesiva notoriedad, sobresaliendo como la principal referencia del pensamiento de derecha en los debates internacionales. Con el derrocamiento del socialismo real, ganó fuerza la idea de que más allá del capitalismo no había alternativa. Sin embargo, la Historia no solamente continuó viva, sino que además el capitalismo amplió su número de víctimas, causando estragos inclusive en países que integran el

1. La escena fue transmitida por la extinta TV Manchete a finales de la década de 1980. Esta anécdota fue descrita también por Ute Hermanns (2009).

2. En aquella época, Rubem Fonseca estaba en Alemania como becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico.

núcleo duro del sistema.

Quizá no sea mera coincidencia el hecho de que, por esta misma época, empezó a circular el enmarañado de ideas postmodernas que valorizan el pastiche, la parodia y la metaficción. Aprovechando el vacío dejado por la derrota de la izquierda post 68, el nuevo programa se impuso como único modelo en los departamentos de Teoría y Literaturas Comparadas, definiendo nuevos criterios de juicio y valor. Estos permanecen en pauta, aunque ya no con la misma fuerza que un día tuvieron. La historia contemporánea viene encargándose de mostrar que la convivencia alegre con el mercado (piedra de toque del discreto encanto postmoderno) no es tan inofensiva como sus teóricos imaginaban. La tesis de la integración de las minorías, con la que en principio nadie está en desacuerdo, no coincide con la realidad concreta del capitalismo, que dispensa cada vez más de la fuerza de trabajo (Kurz, 1997) o la inutiliza en la precarización o el desempleo (Schwarz, 1999: 162). Resulta ocioso decir que los postulados postmodernos jamás previeron ese inventario de perversidades. A estas alturas, sus ilusiones de progreso son ya parte de la Historia.

He recordado todo lo anterior porque Rubem Fonseca suele ser exhibido como trofeo por el *mainstream* académico. Contribuye a eso el hecho de que su novela *El gran arte* haya sido publicada durante la boga postmoderna. Por aquel entonces, todo hacía creer que se trataba del maridaje perfecto entre la obra oportuna y la teoría de prestigio. Además, la manía de citar interminablemente autores y textos y de siempre traer a cuento pequeñas tesis sobre todo lo que encontraba a su paso (habanos, vinos, anatomía, fisiología humana) parecía confirmar la tesis recién salida del horno de que el texto es un juego. En este punto, es preciso recordar que dichas estrategias nunca fueron ajenas a las obras anteriores de este autor. Como si no bastase, la plasmación de tipos extraños parecía funcionar, por partida doble, como entretenimiento y efecto de juego de intertextualidades, alimentando un humor de gusto dudoso que, no obstante, ya contaba con un público familiarizado con la nueva doctrina. Ese mismo público, a su vez, se encargaba de afirmar que *El gran arte* era un libro ejemplar de la era postmoderna. El personaje de nombre Zakkai ilustra muy bien eso: enano y negro, lidera a un grupo de mafiosos, aunque en sus ratos libres no renuncia a actuar como payaso en un circo en el centro de la ciudad de Río de Janeiro. Su pasado de penurias suele ser visto por él mismo con escarnio. Así, pasar de la pobreza a la riqueza se explica, antes que nada, gracias a la astucia (en este caso, de Zakkai) y, por consiguiente, a la movilidad interna propia del sistema. Como frecuentemente ocurre en este y otros libros de Rubem Fonseca, no se piensa ni remotamente en la hipótesis de “conciencia de clase”, ni mucho menos que el ascenso derive, o pueda ser consecuencia, de un empeño colectivo. En este sentido, el recado del escritor está dado: ¡olvídense de eso! Es por eso que aquí se presenta un tema que debe ser estudiado con mayor detenimiento, a saber: cuál es el tratamiento estético que las capas bajas de la sociedad reciben en los cuentos de este escritor. No basta con decir que en ellos hay pobres, prostitutas, etcétera. Es necesario pensar más detenidamente sobre el proceso de plasmación de tipos sociales en la narrativa y ver cómo se sitúan con relación a la dinámica social. Con su habitual agudeza, Antônio Cândido percibió que parte del éxito de Rubem Fonseca se debe a la incorporación de “temas, situaciones y modo de hablar del excluido, de la prostituta o del inculato de las ciudades, lo que para el lector de clase media tiene el atractivo de cualquier otra forma pintoresca” (Cândido, 1987: 213). Nunca está de más recordar que

Erich Auerbach (1996) se ocupó de este asunto y reflexionó sobre el profundo cambio que promovieron escritores como Balzac y Stendhal, quienes tomaron “a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica”, deshaciendo así prejuicios arraigados desde hacía mucho tiempo en la doctrina clásica, para la cual “lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante” (Auerbach, 1996: 522). Pienso que los testimonios de Cándido y de Auerbach ofrecen la ventaja de mostrar que la posición de Rubem Fonseca, en este terreno, no es tan avanzada como se supone.

Desde mi punto de vista, Rubem Fonseca desarrolló, a lo largo de su trayectoria, un modo peculiar de reflexionar sobre la historia contemporánea del país, y alusivamente sobre el golpe cívico-militar de 1964. Puede parecer extraño que un escritor aparentemente tan directo, tan reacto a ejercicios retóricos y florituras verbales pueda ser presentado como alguien particularmente sutil. Y aquí cabe una explicación. Al contrario de otros escritores brasileños que trataron el tema de manera clara y explícita, Rubem Fonseca se especializó en elaborar una representación artística de la realidad social de una forma oblicua. Sin embargo, por más que haya tenido éxito en su objetivo, no se preocupó demasiado por borrar los rastros que dejó en el camino. Es necesario, por lo tanto, seguir esas pistas con lupa y sentido de las mediaciones.

En una reseña consagratoria que le dedicó a Rubem Fonseca, Mario Vargas Llosa (1986) fue uno de los primeros en destacar la dimensión política de su obra. Con el espaldarazo del escritor peruano, la novela que aquí venimos estudiando obtuvo rápidamente la gloria, y el nombre de su autor comenzó a circular con facilidad en el continente. Según Vargas Llosa, este artista brasileño hace una literatura de calidad mediante la asimilación “de materiales y recetas robadas a los géneros de gran consumo popular” (1986: 60-62). A primera vista, el argumento parece endosar la oleada postmoderna de valorización del pastiche y la parodia de las que hablamos anteriormente, y que desde entonces viene sirviendo de disculpa para no discutir el agotamiento del ciclo histórico de las vanguardias, o para rechazar el modelo realista de representación artística, acusado, desde ese momento, de servir como mero vehículo de transmisión de ideología. Vargas Llosa, sin embargo, es mucho más astuto. Al escribir su reseña tres años después de la publicación de *El gran arte*, o sea, en 1986, y ya completamente sintonizado con el catecismo neoliberal, percibió que las artimañas del narrador (Mandrake) podrían ser explicadas a la luz de la historia contemporánea brasileña; y eso a pesar de que el propio Vargas Llosa (por no disponer de tales informaciones) no llevó hasta sus últimas consecuencias las pistas que muy bien intuyó. Comoquiera que sea, acertó ante “el caleidoscopio de alusiones y paráfrasis históricas, mitológicas y literarias” diseminado a lo largo de la novela. Sólo le faltó añadir que el desfile de ideas, en *El gran arte*, se extiende también al derecho, la economía, las finanzas, la geopolítica, así como al funcionamiento del aparato policial y jurídico. Mientras tanto, los lectores propensos o ya convertidos a la cultura filosófica postmoderna sólo tenían ojos para la intertextualidad, además de una obsesión por las técnicas para manipular objetos punzocortantes y armas de fuego, que Rubem Fonseca describía a la manera de Google. A ese respecto, no fueron pocos los que vieron en tal

“gesto” un deseo desmesurado, por parte del escritor, de ostentar una cultura enciclopédica que no haría ninguna falta si fuese eliminada de la narrativa.

Por su parte, el crítico João Luiz Lafetá fue más lejos al percibir la contradicción entre las constantes alusiones al arte, la literatura, el cine, las artes plásticas y la filosofía, y el desprecio por el mundo de la cultura (2004: 374). Su ingenuidad política, sin embargo, le impidió relacionar esas tensiones a los conflictos internos y externos al arte, contradicciones esas en las que la lucha de clases, potencializada en el país durante las décadas del 60 y 70, constituye el motor propulsor.<sup>3</sup>

A contramano de la hipótesis del “Fin de la Historia”, *El gran arte* está repleta de historias que corren paralelas y después se entrecruzan, formando una especie de mosaico en el que no faltan acción, misterio, sorpresas, revelaciones escabrosas, personajes poco edificantes que encarnan la política de aquellos años, robos espectaculares, y claro, escenas tórridas de sexo, ya que el lector se encuentra ante un texto de Rubem Fonseca. El ajuste de cuentas con el pasado reciente del país es, por lo tanto, la materia narrativa del libro. En suma, la historia continuaba viva y en abierto.

### Una comparación posible<sup>4</sup>

No fueron pocos los lectores que percibieron las semejanzas entre *El gran arte* y *El halcón maltés*. Al menos en parte, la comparación era plausible, comenzando por los protagonistas: Mandrake, tanto como Sam Spade, es un inveterado seductor que vive intensamente sus aventuras amorosas. Ambos viven mal de las actividades que ejercen, y se encuentran permanentemente expuestos al peligro. A diferencia de Sam Spade, Mandrake es un abogado en criminalística que, no obstante, se comporta como si fuera un detective, lo que justifica la comparación entre los dos personajes. A medida que los asesinatos y chantajes van sucediéndose en ambos libros, algunas figuras directamente involucradas en la trama contratan los servicios de Mandrake y Sam Spade. Sin embargo, mientras que el socio de Spade no tarda mucho en morir, Rubem Fonseca no hace lo mismo con Wexler, socio de Mandrake, por razones que más adelante serán esclarecidas. Las semejanzas se extienden también a la forma en que concluyen las

---

3. Para los interesados, remito la discusión a dos ensayos de mi autoría (Alves, Maia y Lemus, 2014; Alves, 2014).

4. Publicaré, en breve, un artículo donde reflexiono más detalladamente sobre el modo peculiar en el que Rubem Fonseca, con el propósito estratégico de discutir la historia contemporánea de Brasil, asimila las técnicas, el modo de narrar y los temas típicos de la tradición del género policial. Pretendo, así, demostrar que tal procedimiento tiene por objetivo discutir, de forma cifrada, a través de alusiones, el Golpe cívico-militar de 1964. Con ese trabajo intento, asimismo, mostrar que Rubem Fonseca fue eficiente en su proyecto, ya que a partir de entonces pasó a ocupar una posición destacada dentro del campo literario brasileño, ya que consiguió redefinir los parámetros de valoración estética, consolidándose así como un escritor “innovador” de los materiales artísticos. Hay que destacar que al adoptar ese camino, Rubem Fonseca se distanció de las líneas hasta entonces dominantes de la literatura del país. Nunca está demás insistir que cuando empezaba a desarrollar su producción literaria, en calidad de “exitoso hombre de negocios”, este escritor participó activamente en la desestabilización del gobierno constitucional de João Goulart, lo que marcó el comienzo de la dictadura cívico-militar que prevaleció de 1964 a 1985. Desde el punto de vista metodológico, se trata de discutir las correspondencias estructurales entre la forma artística desarrollada por Rubem Fonseca y su relación dialéctica con el proceso social.

historias: mientras que la estatua del halcón, objeto de codicia y móvil principal de los asesinatos, era falsa, la cinta que comprometía a los poderosos señores de *El gran arte* estaba vacía y no contenía nada.

A ejemplo de la novela norteamericana, el final anticlimático de *El gran arte* obliga al lector a volver atrás y reconsiderar el encadenamiento de la acción y su andamio lógico. La comparación hará evidentes las diferencias entre ambos libros. Por otra parte, es necesario considerar la distancia temporal que los separa. Lanzado en 1930, *El halcón maltés* presenta una acción que transcurre en el contexto de la crisis de 1929 y la imposición de la Ley Seca; es decir, en una época de cierta retracción del mercado formal. La sabiduría norteamericana para los negocios inmediatamente encontró formas eficientes para incorporar el comercio ilícito al ritmo jurídicamente “normal” de la rentabilidad. Como en cierta ocasión dijo Ernest Mandel, el crimen organizado (presente en ambas novelas) “es el capitalismo, liberado de las amarras de la ley penal, aunque obedeciendo a la mayor parte del código civil y, obviamente, del código comercial” (Mandel, 1988: 164).

Publicada más de cincuenta años después, la trama de *El gran arte* transcurre en otro contexto histórico y estético. Para ser más precisos, la narración coincide con el agotamiento del ciclo histórico del Estado interventor en la economía, que comenzaba cuando Dashiell Hammet escribió su ya clásica novela. Ese detalle marca toda la diferencia. Además, la novela de Rubem Fonseca fue elaborada y transcurre en el contexto de la dictadura cívico-militar que empezó en 1964, célebre por abrir paso y limpiar del camino todas las trabas que había para la expansión del capital, mercantilizando todo lo que fuera posible en la sociedad brasileña. Para cumplir con dicha “misión histórica”, las élites locales tuvieron que liquidar con la experiencia democrática duramente construida tras la Segunda Guerra Mundial.

En suma, si la primera parte de *El gran arte* parece cumplir con todos los postulados del género policial, la segunda, “Retrato de familia”, se encarga de deshacer o al menos relativizar la impresión inicial, imprimiendo otro ritmo y sentido a la narrativa. Aquí, el narrador se esmera en contar la saga de la familia Prado: su formación y el auge de su prestigio en la década de veinte (es decir, en los tiempos del movimiento modernista brasileño), su decadencia y, finalmente, su resurgimiento en la figura del financista Thales Lima Prado, pieza clave en la novela. Veamos eso con más detenimiento.

Desde muy joven, Thales nunca estuvo seguro de quién fue su padre. Hijo de una relación incestuosa y nostálgico de la fortuna de sus antepasados, Lima Prado criticó con dureza a su abuelo, José Priscilio Prado, a quien responsabilizó de haber dilapidado el dinero de la familia, dejando a sus descendientes en la penuria. Su imprudencia obligó al joven Thales a entrar en la academia militar (“un reducto de la clase media baja”), impidiéndole seguir su “verdadera vocación de pensador, de hombre de letras”. A los diecinueve años, descubrió que no era hijo de Fernando Lima Prado (ya que “además de estéril, era impotente y había tenido la mala suerte de casarse con una adúltera”), sino del estafador francés Bernardo Mitry, que abandonó a la familia así que supo que el “dinero se había acabado”. La Revolución Constitucionalista de São Paulo y el primer gobierno de Getulio Vargas (1930-45) incidieron negativamente en el destino del clan Lima Prado. Curiosamente, el narrador, Mandrake, no explica el proceso que condujo a Thales Lima Prado a transformarse en un poderoso financista con libre tránsito, en el auge de la dictadura brasileña, por los altos circuitos del poder. Esa

laguna, sin embargo, no constituye exactamente una falla en la construcción ficcional: en realidad, el silencio del narrador traslada a las entrelíneas de la novela el secreto de la ascensión del financista. A partir de entonces, la trama gira en torno a los negocios y éstos condicionan la praxis de los personajes. Los asesinatos que se desencadenan desde las primeras páginas cobran sentido si son examinados a la luz de la acumulación de capital. A propósito: hay un capítulo revelador en el que Mandrake elabora una lista de las empresas que integran el conglomerado Aquiles, liderado por Thales Lima Prado. Vale la pena transcribir el pasaje integralmente:

Como era su costumbre, Thales Lima Prado llegó a las nueve de la mañana al edificio de la Plaza Pío X, en el centro de la ciudad, ocupado por la Aquiles Financiera. El Sistema Financiero Aquiles estaba compuesto por las siguientes empresas: Banco Aquiles S. A., Banco Aquiles de Inversiones S. A., Aquiles – Crédito, Financiamiento e Inversiones, Aquiles Crédito Inmobiliario S. A., Aquiles Casa de Cambio y Valores Mobiliarios S. A., Aquiles Compañía de Seguros S. A., Aquiles Participaciones y Administración S. A., Aquiles Administración de Inmuebles S. A., Aquiles Agro Florestal S. A., Aquiles Turismo S. A., Aquiles Hoteles S. A., Aquiles Procesamiento de Datos S. A., Aquiles Minería S. A. Además de eso, varias empresas del grupo tenían participación minoritaria en el capital de decenas de compañías comerciales e industriales (Fonseca, 1983: 179).

¿Cuál sería el motivo de colocar tan extensa y aparentemente innecesaria enumeración, a no ser el de llamar la atención sobre la forma que adquirió la acumulación de capital durante el período aludido? La formación de grandes conglomerados marcó el modelo de modernización conservadora que se impuso en el país a partir de la dictadura cívico-militar. En ese sentido, la genealogía de la familia Prado y su evolución patrimonial a lo largo de las décadas, con el consiguiente auge durante la dictadura de 64, no deja de ser, también, una forma oblicua de *strep-tease* de las élites brasileñas. De ahí se deduce, también, la “razón de Estado” que llevó a la deposición del presidente constitucional João Goulart, cuyas “Reformas de Base”, de carácter izquierdista de acuerdo con las élites conservadoras, ponían en peligro el círculo virtuoso del capital. El Golpe de 1964 no fue sino la tentativa de desobstruir por la fuerza, aun a costa de liquidar con la democracia, los límites que aquellas reformas imponían al capital. La victoria de la derecha (y de Lima Prado) significó la derrota de los trabajadores, del mundo del trabajo y de la izquierda. El resultado histórico de ese proceso constituye la base social de la que brotan los tipos plasmados en *El gran arte*. Tal mecanismo desvela, también, una sociedad mercantilizada de uno a otro extremo.

Es preciso notar además que ni siquiera el casamiento consigue escapar de esa “lógica” infernal. A modo de ejemplo, vale recordar la trayectoria de uno de los personajes: Rosa. Ella es una jovencita pobre de los márgenes de la ciudad, forzada por las circunstancias a vender caramelos junto con su madre para asegurarse el sustento. Con el correr del tiempo, va desarrollando una cierta habilidad para hacer negocios. Más adelante, percibirá que el casamiento es una escalera, una especie de mapa del tesoro que le facilitará la ascensión a “dama de sociedad”, como de hecho ocurrirá. La estrategia era simple: emplear su belleza para atraer, uno a uno, a los hombres. En orden de acontecimientos: se casó con Ari, el *Bolinha*, propietario de un pequeño restaurante

en Rocha, barrio de clase media baja del suburbio de Río de Janeiro. Después, conoció a Nildo, dueño de una pequeña tienda de confección y habitante de Copacabana. Finalmente, se casó con Gonzaga Leitão y se mudó a Leblon, barrio elegante de la zona sur carioca. Rosa usó siempre la misma estrategia para conseguir sus objetivos. “A fin de cuentas, los hombres eran todos iguales”. Y concluye el narrador: “Una historia de arribismo que no tenía nada de singular. En realidad, cambiando un detalle aquí y otro allá, era bastante parecida a la de otras grandes damas de la sociedad” (1983: 273).

El caso de Rosa Gonzaga Leitão guarda semejanzas con la de Zakkai, el enano circense que describimos anteriormente. En realidad, la novela está repleta de ese tipo de historias que, por su parte, se encuentran subordinadas a los engranajes sociales de los que los personajes no pueden desvincularse.

Escenas como esa son comunes en la obra de Rubem Fonseca; es decir, que los personajes nunca son movidos por una idea, por más vaga que sea, de conciencia de clase. Por el contrario: ahora, el dinero es quien manda.<sup>5</sup>

Me parece que ya estamos en condiciones de esbozar un juicio a respecto del narrador de *El gran arte*. Para eso, nada mejor que tomar, como punto de partida, las declaraciones del propio autor, emitidas en un evento realizado en Perú, en las que expone de manera abierta cómo concibió a Mandrake. Con la palabra, Rubem Fonseca:

Siempre imaginé un personaje (Mandrake) que fuese cínico, mujeriego [...] Al mismo tiempo, una persona muy ética, incapaz de cometer algún acto deshonesto. Él sabe que el mundo es muy perverso y que en él abunda la gente deshonesto. Él ve el mundo como lo hace un abogado criminalista, es decir, como alguien para quien sólo ocurren cosas así, como [...] crímenes, estafas, fraudes [...] Pero él es capaz de vivir y transitar por ese tipo de vida sin corromperse. O sea, cada uno de nosotros puede vivir en un mundo corrupto sin corromperse. Ese es el mensaje de Mandrake. Eso es lo que Mandrake quiere decir.<sup>6</sup>

De hecho, el narrador es cínico y malicioso al exponer la parte sombría de los personajes. Sin embargo, cuando tiene que hablar de sí mismo, es bastante cauteloso. Si el lector quiere obtener más datos sobre el pasado de este personaje, necesariamente deberá retomar sus aventuras en narrativas anteriores. La novela *El gran arte* marca su cuarta aparición.<sup>7</sup> Del Mandrake “violento” de las primeras aventuras restó poco en el abogado cínico que aparece aquí. Esa transformación expresa la disposición del escritor para acompañar los nuevos tiempos de redemocratización del país durante el paso de la década de 1970 a la de 1980, que ya mostraba el agotamiento de la dictadura.

Al contrario de lo que dice su creador, Mandrake es capaz, sí, de circular con desenvoltura por los entresijos del poder. Y en caso de que no tenga acceso a sus entrañas más sórdidas, nunca le faltará un amigo providencial que le ayude a abrir todas las puertas. Uno de ellos es el agente Raúl, que de manera oportuna le revela

---

5. Pretendo publicar, en breve, un artículo en el que exploro y profundizo la comparación entre Rubem Fonseca y Glauber Rocha.

6. Declaración dada por el escritor en la ceremonia de premiación, realizada en Lima, Perú. La opinión sobre Mandrake comienza a partir del minuto 28 de la grabación.

7. Antes, él había protagonizado las siguientes historias: “O caso de F. A.” (*Lúcia McCartney*, 1967), “O dia dos namorados” (*Feliz ano novo*, 1975) y “Mandrake” (*O cobrador*, 1979).



informaciones y datos que deberían ser confidenciales entre las autoridades policiales y judiciales. El tráfico de influencias es un recurso permanentemente empleado por Mandrake (cuya apariencia en nada difiere de la índole del brasileño “atildado”), práctica que la sociología pasó a conocer como “ingenio a la brasileña”, expresión que dista mucho de ser un elogio. En síntesis, “la parte alta” de la sociedad no le resulta tan ajena al narrador como la opinión de Rubem Fonseca quiere hacernos creer. En realidad, Mandrake está muy lejos de ser un ejemplo de virtud republicana.

## Un escritor de la lucha de clases

Desde siempre, Rubem Fonseca fue un estratega de la lucha de clases. Pocos artistas brasileños se encuadran en ese perfil. No me refiero apenas a que se trata de un escritor inteligente, capaz de formular problemas, de explicar su obra y las fórmulas artísticas que utiliza, de configurar conscientemente sus personajes, etc. No es a esto a lo que me refiero. Entiendo por estrategia a alguien capaz de reflexionar minuciosamente sobre el campo literario en el que se inserta, de discernir las fuerzas presentes y actuantes en su interior, y de elaborar un modo eficiente de intervención, de tal suerte que pueda alterar los códigos y reglas a favor de sus posiciones políticas y estéticas. En Brasil, un caso ejemplar fue el de Machado de Assis, quien intervino, como tan bien lo han demostrado Antônio Cândido (1997: 104) y Roberto Schwarz (1990), con un propósito crítico con relación al *status quo* vigente en aquel entonces. Ese compromiso no se encuentra de manera alguna en Rubem Fonseca, que, al contrario, hace una defensa enfática del orden establecido. Es verdad que ambos, Machado de Assis y Rubem Fonseca, pertenecen a ciclos estéticos diferentes. Pero el caso de Rubem Fonseca es único, ya que actuó en un contexto altamente convulso, cuando la decisión sobre los destinos del país estaba en la agenda. Pocos escritores brasileños pueden equipararse a él en ese aspecto. Jorge Amado, un autor comprometido con las posiciones del Partido Comunista Brasileño (PCB), escribió parte significativa de su obra con el propósito expreso de defender posiciones ideológicas, sacrificando la autonomía estética. También hay casos como el de Carlos Drummond de Andrade, que mantuvo firme su posición contra el orden establecido sin renunciar a la excelencia literaria. Podríamos multiplicar los ejemplos, pero estos constituyen ya una muestra suficiente para establecer las diferencias. Sin embargo, afirmar que el ingenio artístico de Rubem Fonseca estuvo enfocado a imprimir posiciones ideológicas conservadoras al interior de su obra no significa, de forma alguna, desmerecer e ignorar sus innegables méritos. Se engañan quienes, por mero *partis pris* ideológico, no conceden posiciones en este terreno. No es nuestro caso.

## Acumulando triunfos

El fin de la experiencia socialista en el Este europeo parecía confirmar y dar crédito a aquellos señorones, libres de toda sospecha, que lideraron durante la década de 1960 una lucha encarnizada contra la izquierda, moldando la sociedad brasileña a partir de sus valores privatistas y pro-americanos. Lo que consiguieron no fue poca cosa, así que

no resulta difícil imaginar lo que sintió Rubem Fonseca al presenciar la caída del Muro, conforme aludimos en el párrafo que abre este artículo. Los años ochenta fueron de consagración de este escritor; a partir de entonces, no pararía de acumular premios, entre los cuales figuran una distinción en lengua portuguesa y otra en castellana. Me refiero, respectivamente, a los premios Camões y Juan Rulfo, otorgados en 2003. El eminente Jurado de este último justificó la concesión de la siguiente manera:

Fonseca no es un escritor que esté contento dentro de su cuerpo, ni dentro de su país, quiere cambiarse a sí mismo, quiere cambiar a Brasil y, como todos, quiere que el mundo donde vivimos sea más justo y agradable [...] Fonseca quiere a los pobres, a los desvalidos, a los que no tienen techo, comida, medicina o escuela, en comparación con otros novelistas a los que no les importa el mundo de fuera, sino el mundo interior (Mateos-Veja, 2003).

El escritor brasileño no podría haber deseado un elogio mejor. Para los lectores familiarizados con su obra, salta inmediatamente a la vista que Fonseca parece reaccionar ante las injusticias consolidadas en la sociedad brasileña contemporánea, y no se contenta con el mundo interior, como si a través de éste no fuese posible aludir a esas injusticias. Siguiendo esa línea de razonamiento, en tanto “autor comprometido con los desheredados”, según el ilustre Jurado, Fonseca desarrollaría una literatura inquieta, extremadamente tensa e insatisfecha con el país y con el mundo, deseando que “el mundo donde vivimos sea más justo y agradable”. Así, en medio del caos social y de la violencia, presentes en sus narrativas, sería posible extraer, en último análisis, una promesa de felicidad que rivalizaría con la barbarie que se propaga en círculos concéntricos por toda la sociedad. La apuesta del Jurado, por lo tanto, es la de que este escritor se especializó en la representación artística de la realidad en clave crítica.

La justificación del Jurado parece apoyarse más en la lectura de sus cuentos, ya que en estos sí se observa que están dirigidos preferencialmente hacia el mundo exterior. Insisto en este punto, ya que el “brutalismo” presente en los cuentos, en *El gran arte* es deliberadamente atenuado y subordinado a un principio de estilización en el que predomina una muy particular ironía que revela cierta convivencia, y coincidencia, con el clima *yuppie* de los años de conservadurismo neoliberal. En ese sentido, *El gran arte* es un libro de transición, pues marca un cambio con relación a las narrativas cortas de libros anteriores del autor, en los que predominaba el punto de vista de los pobres, los marginales, los bandidos y las prostitutas. En esta novela, el movimiento es inverso, es decir, el escritor muestra una increíble familiaridad con el repertorio de diálogos, gestos y perspectivas comunes a las capas medias y altas de la sociedad, por donde de hecho circuló profesional y políticamente. Comoquiera que sea, Rubem Fonseca conquistó prestigio internacional, entrando en el canon literario contemporáneo, lo que no es poco. Por otro lado, sería equivocado negar sus virtudes artísticas, independientemente de su filiación de clase e ideología, habitualmente conservadora. A fin de cuentas, lo esencial es saber cómo se consubstancia en la forma artística una posición de clase. Entiéndase por forma el contenido social sedimentado, definición ampliamente utilizada en la tradición marxista.

Quiso la ironía del destino que las transformaciones del campo literario bajo la dictadura, con la ascensión de un modelo de representación artística de la realidad

centrado en la violencia y en su estetización, viniera de la mano de Rubem Fonseca, quien ayudó a deponer un presidente constitucionalmente electo y colaboró intelectualmente con la dictadura brasileña que duró veintiún largos años (1964-1985). Los personajes que la construyeron no usaban, como se imagina, uniforme, sino que vestían traje y corbata, y se presentaban como exitosos hombres de negocios. Rubem Fonseca jamás escondió esa condición: “Yo fui uno de los hombres de empresa que participó en la Fundación del IPES” (Fonseca, 1981: 11). Dejando la ironía de lado, el escritor brasileño no tiene la culpa de que jurados y lectores, brasileños y extranjeros, lo vean como el escritor de los desheredados. Elemental, mi querido Watson.

### ¿Por quién doblan las campanas?

*El gran arte* es una novela ejemplar de fin de etapa. Cuando el libro fue publicado, la dictadura brasileña daba signos de agotamiento. La obra capta ese clima al desarrollar una visión sarcástica de políticos y tecnócratas involucrados en el poder. En oposición a ellos, Mandrake parece vivir al margen del trabajo formal, ya que es un abogado que dedica poco tiempo a su profesión:

[El] día consistía apenas de veinticuatro horas y yo tenía que trabajar, aunque fuese poco, dejando que Wexler me cargase sobre sus espaldas, y dormir, aunque fuera poco, y en eso yo gastaba por lo menos unas diez horas por día, cinco para cada cosa. Las catorce restantes eran consumidas con mis amadas (Fonseca, 1983: 257).

El discurso hedonista que tanto parece agradar a los lectores nada tiene de rechazo al *ethos* del trabajo capitalista. Es, en realidad, la expresión de un privilegio de clase, que Mandrake no tarda en ostentar y alardear. Por eso le sobraba todo el tiempo del mundo para sus experiencias detectivescas y amorosas.<sup>8</sup> Los lectores van al delirio cuando en realidad se deberían preguntar sobre el gran privilegio que le es concedido a Mandrake. Aquí está la clave del misterio. Rubem Fonseca concibió a Mandrake para ser una especie de héroe de la libre iniciativa. En este punto, es necesario recordar que por esa época el gobierno dictatorial del general Ernesto Geisel adoptó medidas de restricción a la libre expansión del mercado, contrariando, con ello, los valores defendidos originalmente por los golpistas del IPES. En ese sentido, sin duda hay una crítica velada, por parte del escritor, a sus antiguos aliados que permanecían acomodados en el poder. Su propósito es, por lo tanto, mejorar el funcionamiento del sistema, no criticar sus fundamentos.

De esta forma, la explicación dada por el escritor páginas atrás sólo es parcialmente verdadera. Mandrake entra y sale por las puertas del poder simplemente porque siempre estuvieron abiertas para él. Dicho de otro modo: Mandrake es beneficiario de un proceso social que su creador, Rubem Fonseca, jura que Mandrake rechaza. Sin duda

---

8. Por eso Wexler, su socio, es preservado por Fonseca, a diferencia de lo que ocurre en la novela *El Halcón Maltés*. En esta, el colaborador de Sam Spade muere en las primeras páginas. La oposición establecida entre Mandrake y Wexler es funcional, ya que el antagonismo sirve para destacar el perfil cínico de Mandrake, y resaltar el hecho de que ese rasgo de su personalidad comanda la lógica de la narración.

alguna, se trata de alguien cínico y mujeriego, pero no es solamente eso. Decir que es capaz de “vivir en un mundo corrupto sin corromperse” es igualmente parcial. Mandrake está, en realidad, bien protegido por parte de los poderosos.

Un buen ejemplo es el cuento “Encuentro en el Amazonas” (Fonseca, 1979), que narra la aventura de un agente de la represión que va tras el rastro de un guerrillero escondido en el corazón salvaje de la selva amazónica. El narrador, en su condición de viajero, va describiendo todo lo que ve por el camino, coquetea y seduce a una mujer, se mezcla con gente sencilla en una embarcación igualmente modesta que se desliza por el río Amazonas, hasta llegar, finalmente, a un lugar remoto donde cumplirá el sucio papel que el régimen le había destinado. El tono nostálgico que acompaña buena parte del cuento es bruscamente interrumpido cuando la “misión” es cumplida a balazos, terminando ahí la historia. ¿Por quién fue designado el protagonista, cuyo nombre ni siquiera conocemos, para eliminar al enemigo de clase? ¿Quién le dio las pistas para encontrarlo? El cuento calla sobre esos aspectos decisivos. Esos son ejemplos de la forma alusiva de la que anteriormente hablábamos.

A final de cuentas, se necesita osadía y hasta cierta arrogancia para buscar las claves que el escritor no entrega tan fácilmente. Únicamente alguien como Rubem Fonseca, que circuló por las entrañas del poder, puede saber lo que él sabe y escribir lo que él escribe. Insisto, y creo que eso ya no sorprenderá: Rubem Fonseca escribe desde un punto de vista *interno* al poder. Se trata de un escritor experimentado en la lucha de clases. Pocos escritores brasileños pueden ostentar semejante título. Y ese tal vez sea el principal de sus triunfos. Mayor inclusive que todos los premios que ha recibido hasta este momento.

Siempre que las luchas sociales hacen tambalear al sistema, emergen las mejores inteligencias disputando posiciones. Rubem Fonseca fue y continúa siendo una de ellas. Glauber Rocha, mientras estuvo vivo, fue un oponente a su altura.<sup>9</sup> Como puede observarse, la lucha de clases potencializa la inteligencia, tanto en el campo de la izquierda como en el de la derecha. Creo que ya no restan dudas sobre el lado en que participó Rubem Fonseca. *Cum grano salis*.

---

9. Estoy finalizando un estudio en el que comparo las obras de Rubem Fonseca y Glauber Rocha (1939-1981). Mi objetivo es el de evidenciar, en último análisis, la oposición entre ambas propuestas estético-políticas desarrolladas en la década de 1960: una, articulada al ideario conservador de los años sesenta (Rubem Fonseca); otra, en sintonía con el proyecto revolucionario del mismo período (Glauber Rocha). Vale recordar que Rubem Fonseca supervisó y elaboró los guiones de una serie de documentales producidos por el Instituto de Pesquisas y Estudios Sociales (IPES), cargados de una fuerte propaganda ideológica de derecha. Estos films fueron distribuidos con el propósito de desestabilizar el gobierno del presidente constitucional João Goulart (1962-1964). Es oportuno recordar que en la época en que fueron lanzados, distribuidos y exhibidos en varios lugares (cines, iglesias, empresas y sindicatos de derecha), en estos documentales no constaba el nombre del autor de los guiones. La periodista brasileña Denise de Assis afirma que Rubem Fonseca es, de hecho, el autor de los guiones de estas películas del IPES. Recientemente, el autor admitió su autoría de algunos de ellos. Consultar Dreifuss (1981) y Assis (2001).

## Bibliografía

- ALVES, Luis Alberto; MAIA, João Roberto; LEMUS, Víctor Ramos. 2014. *Em parceria: estudos de literatura, crítica e sociedade*. Río de Janeiro: Beco do Azougue.
- ALVES, Luis Alberto. 2014. "Rubem Fonseca y el Golpe del 64". *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 16, N° 1, 15-40.
- ASSIS, Denise. 2001. *Cinema e propaganda a serviço do golpe (1962-1964)*. Río de Janeiro: Mauad, FAPERJ.
- AUERBACH, Erich. 1996 [1946]. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. 6ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica.
- CÂNDIDO, Antonio. 1987. "A Nova Narrativa". *A educação pela noite*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. 1997 [1959]. *Formação da literatura brasileira*. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- DREIFUSS, René. 1981. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis, Río de Janeiro: Vozes.
- FONSECA, Rubem. 1979. *O cobrador*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. 1981. "IPES". *Jornal do Brasil*, Caderno Especial, 30 junho, 11.
- \_\_\_\_\_. 1983. *A grande arte*. Río de Janeiro: Francisco Alves.
- HERMANN, Ute. 2009. "O fim de uma fronteira". *Rede Brasil Atual*. N° 40.  
<<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/40/ascensao-e-queda-do-muro-de-berlim>> [Consulta: 21 de abril de 2014].
- KURZ, Robert. 1997. "O colapso da modernização". *Os últimos combates*. Petrópolis, Río de Janeiro: Vozes.
- MANDEL, Ernest. 1988. *Delícias do crime*. São Paulo: Busca e Vida. Trad.: Nilton Goldmann.
- MATEOS-VEJA, Monica. 2003. "El Rulfo, a Rubem Fonseca, autor comprometido con desheredados". *La Jornada*. 5 de agosto de 2003.  
<<http://www.jornada.unam.mx/2003/08/05/02an1cul.php?printver=0&fly=1>> [Consulta: 02 de abril de 2014].
- SCHWARZ, Roberto. 1990. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VARGAS LLOSA, Mario. 1986. "A 'Grande Arte' da paródia". *Revista Status*. Dezembro, 60/62.

---

## Luis Alberto Alves

Doctor en Letras por la Universidad Federal de Río de Janeiro, UFRJ (2002), en la que es docente. Concluyó sus estudios postdoctorales en la Universidad Federal de Minas Gerais, UFMG (2014). Actualmente estudia la representación artística del Golpe cívico-militar de 1964 en las obras de Glauber Rocha y Rubem Fonseca. Es autor de los libros *Em parceria* (2014) y *A formação em perspectiva* (2014). También ha publicado artículos en Chile, Colombia y Argentina.