

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PODER Y CONTRAPODER: LA VIOLENCIA COMO
DESTINO EN LOS CUENTOS DE RUBEM FONSECA.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS
PRESENTA**

LINO CONTRERAS BECERRIL

**DIRECTOR DE LA TESIS:
DR. RODOLFO MATA SANDOVAL**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Alicia y Alejandro, motivos sobran.

A mis padres: Agustina y Crescencio.

A mis hermanas y hermanos,
en el orden en que acostumbra mencionarlos mi madre:
Rosalía, Sara, Eduardo, Aurora, Demetrio, Cecilia y Laura.

A Francisco Deceano Osorio,
porque a mediados de los ochenta,
en un acto de amistad desinteresada,
me dio a leer *El Cobrador*.

A Juan Carlos García Núñez,
por los constantes ejercicios de reflexión teórica.

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Rodolfo Mata Sandoval, por su paciencia y orientaciones durante el arduo trabajo de gestación y parto de esta tesis.

Al Doctor Eduardo Serrato, por el ultrasonido final.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1. PODER Y CONTRAPODER, LA VIOLENCIA COMO MEDIO.....	17
1.1. La violencia como medio y como manifestación de la voluntad: Walter Benjamin.....	18
1.2. Una historia de la violencia moderna: Gilles Lipovetsky.....	23
1.3. Poder, contrapoder y violencia en la sociedad moderna: Luis Villoro.....	30
CAPÍTULO 2. UN NARRADOR NO DIGNO DE CONFIANZA.....	37
2.1. El narrador.....	37
2.2. Los diferentes tipos de narrador: Gérard Genette.....	41
2.3. El narrador y el autor implicado.....	50
2.4. El narrador no digno de confianza.....	56
CAPÍTULO 3. LA VIOLENCIA COMO DESTINO: DE “FELIZ AÑO NUEVO” A “EL COBRADOR”.....	62
3.1. La violencia del contrapoder en el caso de “Feliz año nuevo”... El sentido general del libro: los sectores marginados se manifiestan con voz propia	64
La violencia inicial de los marginados.....	72
La invasión de los marginados: ocupación de espacios sociales que no les corresponden.....	76
El sentido de la violencia y el contrapoder en “Feliz año nuevo”.....	80
La voz de la violencia: un narrador no digno de confianza.	85
3.2. La violencia del contrapoder en el caso de “El Cobrador”.....	90
El odio de un hombre sin pasado.....	90

La violencia selectiva y la invasión permanente.....	95
El destino de un poeta con proyecto.....	104
El sentido de la violencia en “El Cobrador”.....	108
3.3. Poder y contrapoder: la violencia como destino.....	111
3.4 Visión general de otros temas en los cuentos de Fonseca.....	117
Presencia de otros personajes marginados	118
La violencia de otros grupos sociales.....	121
Visión de la literatura en los cuentos de Fonseca.....	129
Los dientes como emblema de la condición social.....	136
CONCLUSIONES.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	145

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene la intención de estudiar tres temas básicos en dos libros de cuentos de Rubem Fonseca: el tipo de narrador que asume los retos de la narración en los relatos de este autor brasileño, las formas que el poder y el contrapoder toman dentro de su producción literaria, y la violencia como destino de los personajes que animan sus cuentos. Estos tres asuntos, al cruzarse en el espacio y tiempo narrativos, tocan también otras líneas temáticas importantes en la propuesta narrativa de Fonseca: violencia desmedida, conflictos que llevan a la muerte, erotismo permanente, preocupación por el quehacer literario, y, sin duda, la presencia de marginados sociales como personajes centrales.

El ambiente urbano es el escenario narrativo predilecto de Fonseca. En sus cuentos, este autor hace evidentes las tensiones que generan, entre los individuos, las grandes ciudades modernas. Es constante en los textos de Fonseca la presencia de travestidos, policías corruptos, abogados sin escrúpulos, ejecutivos con altas dosis de vacío interno, criminales, paidófilos, escritores atormentados, esposas y esposos apáticos e infieles, ladrones de cuello blanco, homosexuales y lesbianas, en fin, una caterva de personajes a punto de estallar en la violencia más descarnada, en prácticas eróticas poco tradicionales, o en situaciones que se alejan de los preceptos morales y éticos establecidos socialmente.

No obstante que las líneas temáticas y los personajes señalados aparecen con frecuencia en los textos de este escritor brasileño, creo que se puede hablar de tres etapas en la producción literaria de Fonseca, diferenciables en un primer momento por el género narrativo al cual recurre con más frecuencia este autor, pero también por la diferente propuesta literaria que cada una de esas etapas expresa. En la primera etapa publicó los siguientes títulos¹: *Los prisioneros* (cuentos, 1963), *El collar del perro* (cuentos, 1965), *Lúcia McCartney* (cuentos, 1969), *El caso Morel* (primera novela, 1973), *Feliz año nuevo* (cuentos, 1975) y *El Cobrador* (cuentos, 1979). Salvo *El caso Morel*, esta etapa es de publicación de cuentos. Los temas y las inquietudes presentes en todos estos libros, incluida la novela, nos remiten a fenómenos sociales propios de las grandes ciudades sobrepobladas en las que destaca la presencia de grupos marginales. Las situaciones de extrema violencia, de corrupción policíaca, de erotismo con registros poco convencionales, son permanentes en la primera fase de escritura de este autor. Estos temas, y sus personajes concomitantes, así como los recursos retóricos utilizados, van desarrollándose desde el primer libro publicado hasta afinarse nítidamente en el último libro de cuentos de esta etapa, *El Cobrador*, con el que Fonseca alcanza, según considero, un claro estilo narrativo y se afirma para cambios cualitativos que desplegará en la etapa siguiente.

La segunda etapa es primordialmente de producción de novelas: *El gran arte* (novela, 1983), *Pasado negro* (novela, 1985), *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (novela, 1988)², *Agosto* (novela, 1990), *Romance negro y otros relatos* (cuentos, 1992), y *El salvaje de la ópera* (novela, 1994). En estas novelas, incluso en los cuentos de *Romance negro*, el universo narrativo se expande, los recursos retóricos

¹ Aquí voy a consignar los títulos en español; el año que aparece entre paréntesis después de cada título corresponde a la primera edición en portugués.

² Para un análisis detallado de las primeras tres novelas de esta etapa véase *Protesto e o novo romance brasileiro*, de Malcom Silverman (Silverman, 1995).

son más elaborados, los personajes toman una personalidad más definida, y las historias narradas son más complejas.

En la tercera etapa Fonseca vuelve a los relatos y escribe novelas cortas. Sus textos se concentran más en anécdotas de la vida cotidiana y sus personajes se enredan en la sencillez del mundo circundante. No obstante, sus preocupaciones básicas no desaparecen, están presentes en los textos de esta etapa con un matiz hasta cierto punto mesurado. Se podría decir que este período es de un tono reposado que se hace evidente en el laconismo de la expresión lingüística, y en que los personajes, la tensión dramática, el lenguaje, y la propuesta en general, se acercan mucho a los narradores norteamericanos contemporáneos que devinieron en clásicos del relato corto: Raymond Carver, John Cheever, Tobias Wolff, incluso Charles Bukowski³. En este período su producción también es abundante: *El agujero en la pared* (cuentos, 1995), *Historias de amor* (cuentos, 1997), *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (novela, 1997), *La cofradía de los Espadas* (cuentos, 1998), *El enfermo Molière* (novela, 2000), *Secreciones, excreciones y desatinos* (cuentos, 2001), *Pequeñas criaturas* (cuentos, 2002) y *Diario de un libertino* (novela, 2003).

Hacer un trabajo de análisis de la obra completa de un escritor prolífico como Fonseca (hasta ahora ha publicado 20 libros en 43 años; en promedio un libro cada dos

³ Creo que existen vínculos temáticos entre Charles Bukowski y Fonseca, y ello se nota, entre otras cosas, en el parecido de algunos títulos de sus libros. Bukowski tiene, por ejemplo, los siguientes libros: *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* (relatos) y *Notes of a Dirty Old Man* (escritos que unidos dan una idea de novela); ambos libros fueron publicados en español por la editorial Anagrama con los títulos *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones* y *Escritos de un viejo indecente*; las primeras ediciones en inglés son de 1974 y 1973, respectivamente. En tanto, Fonseca tiene los libros *Secreções, excreções e desatinos* (relatos) y *Diário de um fescenino* (novela); los dos libros fueron publicados en español por la editorial Cal y arena con los títulos *Secreciones, excreciones y desatinos* y *Diario de un libertino*; las primeras ediciones en portugués son de 2001 y 2003, respectivamente. Más allá del parecido de los títulos, creo que Bukowski y Fonseca tienen preocupaciones temáticas semejantes, y ello se nota en una cierta actitud desencantada de sus personajes (que son en muchos casos marginados urbanos), en su constante referencia a situaciones sociales disruptoras, en un tratamiento poco convencional del erotismo y como último recurso vital de los protagonistas. Quiero dejar anotadas estas semejanzas, aunque, por ahora, no sea mi propósito hacer un estudio comparativo de estos dos autores. Para un comentario acerca de la influencia de otros autores norteamericanos en Fonseca se puede consultar un texto de Deonísio da Silva (Silva, 1983: 76-77).

años), es una tarea que requiere recursos teóricos y metodológicos específicos y bien definidos para cada aspecto de su producción literaria. Un estudio sobre su producción novelística, por ejemplo, implica particularidades metodológicas y supuestos teóricos diferentes a los que se requieren para analizar sus relatos, en cualquiera de los dos períodos apuntados anteriormente. Se podría hacer también un trabajo de detección y tratamiento de diversos temas en la obra de Fonseca, independientemente del género en que se encuentren presentes esos temas. Pero me parece que es necesario concentrar el esfuerzo analítico, y hacer las primeras aproximaciones a este autor con la conciencia de estar tomando sólo una pequeña parte de su producción literaria para sacar mejor provecho del estudio a realizar.

Para los propósitos de este trabajo me interesan los relatos de dos libros: *Feliz año nuevo* y *El cobrador*. He elegido estos libros porque me parece que son el arquetipo de la primera etapa señalada anteriormente, y porque creo que en ellos se concentra la pericia alcanzada por este autor brasileño en la elaboración del relato corto. Son los dos libros que cierran un ciclo en la producción literaria de Fonseca, y tienen una vena central que los une temática y formalmente. También son emblemáticos de la escritura de Fonseca porque se publicaron en un período de la historia de Brasil que les da relieve no sólo por su propuesta literaria, sino por lo que representaron en las relaciones entre el Estado y el escritor, y, de una manera más general, por las relaciones que se pueden establecer entre poder y literatura⁴. Para aclarar lo anterior, y para que sirva de referente a lo que trataré más adelante, es necesario comentar aquí algunos asuntos relacionados

⁴ Ariovaldo José Vidal, en su libro *Roteiro para um Narrador. Uma leitura dos Contos de Rubem Fonseca*, realizó un estudio de los primeros cinco libros de cuentos de Fonseca que coincide con la producción literaria de la primera etapa expuesta aquí. Vidal considera que la fuerza narrativa de Fonseca en esos primeros libros se da por el contexto de opresión generado por la dictadura brasileña, y porque explora y pone de manifiesto temas, personajes y un lenguaje considerado transgresores, pero que al pasar la dictadura el autor “não tinha mais o que dizer e por isso partiu decididamente para o *best seller*” (Vidal, 2000: 204). Me parece una valoración pertinente al ubicar el contexto en que Fonseca escribió y publicó sus primeros libros, pero creo que no considera en su justa dimensión la importancia de la producción novelística posterior de este escritor brasileño.

con el contexto social brasileño en que fueron publicados los libros elegidos para este trabajo.

En 1964, con la llegada al poder de una dictadura militar, las relaciones entre el gobierno brasileño y los intelectuales estuvieron marcadas por tensiones y conflictos múltiples. En 1974 tomó posesión el general Ernesto Geisel, sucediendo al general Emílio Médici, cuyo gobierno fue conocido como el más cruel de ese período de la historia de Brasil. El general Geisel anunció una distensión lenta, segura y gradual de la relación con los intelectuales y la sociedad. Para comandar el Ministerio de Justicia nombró a Armando Falcão, que había ocupado ya ese mismo cargo en gobiernos democráticos anteriores. Por su desempeño inquisitorial, Armando Falcão pasó a la historia como el mayor censor de Brasil de todos los tiempos: más de 500 libros fueron prohibidos en su gestión, y centenares de películas, obras de teatro, piezas de música, carteles y otras manifestaciones culturales y artísticas sufrieron censura entre 1974 y 1978. Uno de los libros prohibidos fue *Feliz año nuevo*, de Rubem Fonseca (Silva, 1996)⁵.

Fonseca publicó ese libro en el año 1975, cuando ya era un autor conocido en Brasil, y sus tres libros de cuentos y una novela publicados anteriormente circulaban sin problema, a pesar de la censura brasileña. No obstante, el 15 de diciembre de 1976, después de haber vendido más de 30,000 ejemplares y de estar entre los libros más solicitados por varias semanas, *Feliz año nuevo* fue prohibido expresamente por el Ministro de Justicia de aquel entonces, Armando Falcão, y retirado de las librerías por la Policía Federal. La resolución de Falcão decía lo siguiente:

⁵ En este libro, Deonísio da Silva hace una exposición detallada acerca del proceso judicial que entabló Fonseca contra la dictadura militar para que su libro circulará nuevamente.

Nos termos do parágrafo 80 do artigo 153 da Constituição Federal e artigo 3º do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, proíbo a publicação e circulação, em todo o território nacional, do livro intitulado *Feliz Ano Novo*, de autoria de Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S. A., Rio de Janeiro, bem como determino a apreensão de todos os seus exemplares expostos à venda, por exteriorizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes. Comunique-se ao DPF. (Silva, 1996: 19-20).

El argumento central para prohibir este libro fue que trataba asuntos contrarios a la moral y las buenas costumbres. El libro tenía 14 cuentos en los que los personajes y el lenguaje utilizado molestaron al Ministro de Justicia. Se llegó a decir que el libro incitaba al crimen y que era una apología del lenguaje vulgar, y la crítica oficial centró sus baterías en que el libro estaba plagado de delincuentes, prostitutas, homosexuales, y demás marginales que le hacían daño a la sociedad brasileña.

Pero lo que no calculó el responsable de administrar justicia fue la respuesta de la comunidad intelectual brasileña, y la de los lectores. Después de la prohibición, más de mil escritores e intelectuales firmaron un manifiesto contra la censura⁶, y ese libro, así como otros del mismo autor, fueron de los más buscados y leídos en Brasil. La prohibición estimuló el interés por los escritos de Fonseca. El libro se publicó en otros países y, en buena parte por el episodio dentro de Brasil, su autor fue conocido más allá de la lengua portuguesa.

En abril del año siguiente, Rubem Fonseca entabló un juicio en contra de la resolución que prohibió la edición y circulación de su libro, y el pleito en los tribunales duró trece años para liberar su obra de la censura. Sin dejar de producir cuentos y novelas en ese lapso, Fonseca se convirtió en un autor que entabló una batalla doble a

⁶ Entre quienes firmaron el manifiesto contra la censura se encontraban Afonso Arinos de Melo Franco, Lygia Fagundes Telles, Aliomar Baleeiro, Guilherme Figueiredo, Roberto da Matta, Bernardo Élis, y Nelson Werneck Sodré (Silva, 1996: 20).

favor de la literatura: en primer lugar litigó en los tribunales para liberar su libro de la censura, y, en segundo lugar, no dejó de publicar libros en los que mantuvo temáticas, personajes, situaciones e historias muy semejantes a las que aparecieron en su libro *Feliz año nuevo*. En los libros posteriores a la publicación y censura de este libro, Fonseca produjo una escritura incómoda para la dictadura militar. No obstante, ninguno más de sus libros fue sujeto de prohibición, a pesar de que, por ejemplo, en *El cobrador*, el libro que publicó después de *Feliz año nuevo*, Fonseca retoma temas y tipos de personajes con los que extiende y amplifica un lenguaje y estilo literario que la censura militar ya había considerado como alejados de la moral y las buenas costumbres.

Creo que en los textos de Fonseca se expresan de manera descarnada situaciones sociales propias de las grandes ciudades modernas, sin llegar al panfleto, y sin la intención expresa del autor de asumirse como productor de una literatura de protesta⁷. Y, algo muy importante, sin restar calidad literaria a sus obras. Por ello, su visión crítica de la modernidad en los espacios urbanos⁸ y su preocupación por una específica forma de narrar, asumiéndose como personaje dentro de su historia, son dos elementos sustanciales en la obra de Fonseca, que a mi entender lo ubican como un autor con propuestas literarias que subvierten las formas tradicionales de tratamiento de ciertos temas, como lo veremos en las páginas siguientes.

Como mi intención es detenerme en tres temas básicos que se encuentran en los escritos de Fonseca (violencia, poder y narrador), en el primer capítulo haré una

⁷ Julio Ortega, en un texto a propósito del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”, otorgado a Fonseca en el año 2003, dice que en la producción literaria de este escritor “la crónica policial se transforma en crónica de costumbres, la que se convierte en fábula moral. Pero no hay condena, sólo el sobrio asombro ante la pobreza, y la lucidez de un realismo impecable. Es la doble mirada característica de este narrador inquietante: la del mundo tal cual, y la del mundo puesto en duda. El realismo es el retrato que nos confronta; la duda, el dilema que nos propone” (Ortega, 2003: 17).

⁸ Para un punto de vista sobre la posmodernidad en la obra de Fonseca, véase la tesis de licenciatura de Gabriel Astey Wood (Astey, 1998). En ese trabajo, el autor desarrolla ideas muy interesantes sobre el significado de la propuesta literaria de Fonseca en la sociedad posmoderna, a partir del análisis de la novela *Pasado negro*.

revisión de tres autores que hablan de la violencia, el poder y el contrapoder. Fonseca ha sido identificado de manera recurrente como un autor que trata la violencia en sus ficciones de manera descarnada, y que con mucha frecuencia recurre a la hiperviolencia como forma de articular su discurso literario. Por ello, me interesa destacar las ideas de Walter Benjamin acerca de la violencia como medio para alcanzar determinados fines y sus vínculos con el poder; de Gilles Lipovetsky me interesa la caracterización que hace de la violencia en diversas etapas históricas por las cuales ha pasado el ser humano y los conflictos sociales que expresa la violencia en las sociedades premodernas y modernas; finalmente, seguiré a Luis Villoro en su exposición del poder y el contrapoder, como dos elementos de un mismo conflicto social. Sin duda, la violencia es un tema constante en la obra de Fonseca y creo que, en su caso, esta expresión humana es un medio para poner de relieve otro tipo de preocupaciones, que tienen que ver con quién ejerce el poder y de qué manera lo hace, y con la respuesta de diferentes grupos al ejercicio de un poder central en sociedades marcadas por profundas desigualdades sociales.

En el segundo capítulo trataré algunos temas relacionados con el narrador y el autor implicado. Encuentro en la producción literaria de Fonseca, en particular en sus cuentos, una predilección por narrar desde un narrador que es personaje en su propia historia, y que desde ese punto de vista despliega sus recursos retóricos con una visión de narrador homodiegético. Por ello, seguiré en el capítulo dos las ideas de Gérard Genette, Wayne Booth y Paul Ricouer, para dilucidar los tipos de narrador que se encuentran en los relatos de Fonseca, y determinar cómo el autor implicado se oculta en esos narradores para intentar seducirnos con su punto de vista sobre las historias que cuenta. Creo que a Fonseca se le puede aplicar la idea de Ricouer acerca de los narradores que exponen a sus lectores situaciones que se alejan de las fórmulas sociales

aceptadas, para tratar de convencerlos sobre puntos de vista disruptores, y por lo cual se les puede considerar como “canallas seductores”.

En el capítulo tres, mi atención se centrará en el análisis detallado de dos cuentos de Fonseca: “Feliz año nuevo” y “El Cobrador”, con la intención de detectar las formas en que la violencia, el poder y el contrapoder se expresan en aquellos cuentos de Fonseca en que un narrador homodiegético, siendo personaje de su propia historia y desplegando a partir de ello un punto de vista narrativo, sirve para que el autor implicado se mimetice en el narrador, y, mediante este recurso narrativo, emerja un autor que puede considerarse un “canalla seductor”, que proyecta en sus escritos líneas de reflexión poco convencionales, y que precisa el concurso de un lector desconfiado y activo para desentrañar los significados y el sentido de lo expuesto en el discurso literario de este escritor brasileño. En ese capítulo pondré en juego conceptos y reflexiones trabajados en los dos primeros capítulos. Es necesario ser pacientes en el transcurso de las dos primeras partes de este trabajo, porque, a pesar de la aparente lejanía de cada una de las reflexiones sobre violencia y poder del capítulo primero, y los temas de narratología del segundo, el tercer capítulo constituye un procedimiento de síntesis para tejer las coincidencias y el carácter complementario de temas que pueden en un primer momento aparecer como separados entre sí, pero que cobran sentido en la producción literaria de Fonseca, la cual interpreto como transgresora desde el punto de vista de la propia estructura narrativa y desde el sentido del discurso de un autor que no se encuentra cómodo con el *status quo*. Desde esta perspectiva, al final del capítulo tercero, haré una breve revisión de otros temas presentes en los relatos del autor que me ocupa ahora.

La elección de estos dos cuentos para una revisión detenida, y no otros cuentos también emblemáticos y complejos, obedece a que los considero los más

representativos de las preocupaciones sobre violencia, poder y contrapoder que guían este trabajo; los narradores-personajes que aparecen en ambos relatos, como se verá más adelante, están hermanados en muchos sentidos, y mantienen las características de un narrador homodiegético. Creo también que son los cuentos más destacados de los libros en que aparecen. Algo semejante pensaría Rubem Fonseca, quizá, al elegirlos como cuentos cuyos títulos dan nombre a los respectivos libros en que están incluidos.

CAPÍTULO 1. PODER Y CONTRAPODER, LA VIOLENCIA COMO MEDIO.

En distintos momentos de la historia humana la violencia se ha manifestado de diversas maneras y con intensidad variada, abarcando el ámbito personal y el social del ser humano. Quizá por ello, mucho se ha reflexionado y mucho se ha escrito sobre este aspecto del comportamiento del hombre. Se le ha estudiado desde diferentes perspectivas en distintos momentos históricos. A veces para explicarla como una manifestación intrínseca al ser humano, como parte de su sustancia biológica y psicológica, otras para develar su dimensión ética, o para revelar su contenido revolucionario, otras más para detectar su influencia en las manifestaciones estéticas. En fin, el tema ha sido estudiado desde múltiples aristas, y seguirá dando nuevos filones de reflexión.

Para los propósitos de este trabajo es necesario acotar el sentido en que trataré la violencia. No me interesa el tema por sí mismo, no pretendo un tratamiento teórico para adelantar conclusiones que alimenten la caracterización del fenómeno. El propósito es mucho más modesto. Tocaré el tema para sustentar algunas ideas acerca de la violencia en la producción literaria de Rubem Fonseca. Para ello, me detendré en el análisis de la violencia como medio del poder y el contrapoder para conseguir determinados propósitos, en las manifestaciones sociales e individuales de ese medio, y sus implicaciones. Iniciar la reflexión sobre la violencia como medio para alcanzar propósitos de dominación me permitirá aclarar el sentido de la presencia permanente de la violencia en los textos de Fonseca.

En un primer momento haré una revisión de las reflexiones de algunos teóricos sobre la violencia desde una perspectiva social, más específicamente desde el quehacer político, entendido como la búsqueda del poder y su conservación por determinados grupos sociales. Me interesa resaltar las ideas de tres autores en particular y contrastarlas con otras opiniones y consideraciones sobre lo que la violencia representa en el mundo moderno. Estos tres autores son: Walter Benjamin, Gilles Lipovetsky y Luis Villoro. Desde luego, toda elección presupone una preocupación y tiene un propósito. En este caso, los tres autores mantienen una reflexión acerca de la violencia como expresión de una formación social específica. Para ellos, con matices importantes, la violencia constituye un recurso indispensable del poder para autorreproducirse y mantener sus características primordiales. En este punto es cuando el contrapoder entra en escena. De esta manera, poder, contrapoder y violencia son los conceptos básicos que me interesa destacar de estos autores. La violencia como actitud ética, como proyecto revolucionario, o como manifestación de la psique humana no es relevante para los propósitos de este trabajo, aún cuando éstas son vertientes de reflexión de suma importancia y con desarrollos teóricos destacables.

1.1 La violencia como medio y como manifestación de la voluntad: Walter Benjamin

Walter Benjamin ha concebido la violencia como portadora de un doble papel instrumental: como *fundadora* de derecho, y como *conservadora* del derecho y del poder establecidos. Benjamin sostiene que la violencia que funda derecho es en su origen una violencia transgresora porque lo hace sobre las ruinas de un derecho anterior.

Es decir, la violencia puede derribar un derecho primigenio y fundar un nuevo derecho triunfante. No importa quién ejerce la violencia que funda derecho, ni la valoración ética de sus fines, lo importante es la perspectiva de una nueva expresión normativa y social que debe ser acatada por todos mediante el ejercicio de la violencia. De esta manera, la fundación de un nuevo derecho no está exenta de imposición y coerción sistemáticas, ejercidas por quien derriba el derecho anterior. La violencia se expresa socialmente como transgresora cuando se trata de abolir una situación de derecho que oprime; pero cuando ha derribado ese derecho, la violencia se transmuta y deviene fuerza conservadora.

La violencia que conserva el derecho y el poder opera una vez que la violencia fundadora ha triunfado, y tiene el claro propósito de apagar los brotes rebeldes contra ese derecho y poder fundacionales. De esta manera, la violencia conservadora es consecuencia de la violencia que funda derecho. Ésta requiere de aquella porque al fundar derecho encuentra irremediamente una violencia ejercida por sectores sociales dominados, que se expresa como antagónica del derecho y poder establecidos. El ejercicio de la violencia, sea para fundar derecho o para conservarlo, es desarrollado por sectores sociales que se enfrentan.

Para Benjamin, la violencia es la expresión de fuerzas sociales que buscan propósitos muy definidos. Por ello, “en principio, la violencia sólo puede encontrarse en el dominio de los medios y no en el de los fines” (Benjamín, 1999: 23)¹. Al autor no le interesa si la violencia tiene un carácter ético como medio para alcanzar un fin. Los fines de la violencia y la valoración de esos fines no son asuntos que le entretengan. Y

¹ Es preciso comentar que en este ensayo Benjamin toma distancia, por un lado, del derecho natural, que entiende los hechos de violencia como intrínsecos a la naturaleza humana, centrando su atención en los fines de esa violencia, muy cerca de la lógica darwinista de sobrevivencia; y por otro lado, toma distancia del derecho positivo, que entiende la violencia como simple dato histórico y centra su atención en la justificación de los medios. Uno y otro derecho son sujetos de crítica en su ensayo.

no porque carezcan de importancia, sino porque no son propicios para el sentido de su exposición.

Si la violencia es en cualquier caso un medio, los fines que Benjamin identifica son el establecimiento de un derecho y el ejercicio de un poder. La violencia sólo opera para fundarlos, o para conservarlos. En el primer caso es una violencia transgresora, en el segundo es una violencia que está orientada a preservar una situación social dada. En los dos momentos, tanto el derecho como el poder precisan de un medio que les permita expresarse, y el medio predilecto para ello es la violencia. En las distintas construcciones sociales que el hombre ha conformado a lo largo de su historia, la violencia la ejerce en primer lugar quien ha establecido el derecho y el poder prevalecientes. Y no puede ser de otra manera porque el derecho y el poder ocupan una parte importante de su actividad en reproducir el estado de cosas imperante. Toda expresión que atente, en mayor o menor medida, contra su conservación, tiene que ser sofocada, en mayor o menor medida, con actos violentos si la persuasión falla. En contraparte, desde el nacimiento de un derecho fundacional, aparecen fuerzas que pugnarán por derribar ese derecho triunfante, y la violencia también será medio para los fines de estas fuerzas emergentes. De esta manera, la violencia juega un papel importante en el sube y baja de las fuerzas sociales antagónicas que pretenden imponer su punto de vista, concretado en un estado de derecho específico y en una manera peculiar de ejercer el poder. Así entendida, la violencia será un elemento importante en los cuentos de Fonseca, como se verá posteriormente, en la medida que distintas fuerzas antagónicas se dan cita en sus narraciones, y unas y otras intentan imponer su punto de vista social mediante el ejercicio de diferentes registros violentos.

Pero volvamos por ahora a Benjamin. No obstante que para él, en un primer momento, la violencia es fundacional o conservadora de derecho y poder, Benjamin nos

dice que existe otro tipo de violencia que no funda ni conserva derecho. Es la violencia como expresión, como ira o furia de los dioses y los hombres. Es en este momento en que Benjamin traslada su foco de reflexión desde el ámbito social hacia el ámbito individual, en el que “la ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación” (Benjamín, 1999: 39). Su reflexión lo lleva a explorar otros tipos de violencia: la violencia mítica y la violencia divina, ambas como expresión de algo que no es medio ni fin. Al hablar de este tipo de violencia Benjamin no es tan profuso, tan puntual y tan claro como en el caso de la violencia como fundadora y conservadora de derecho. En primer lugar, con la violencia mítica y la violencia divina se aleja de la acción concreta de los hombres y se ubica, por un lado, en el plano simbólico, en el terreno de la representación de la violencia como mito, es decir, hace referencia a un algo realizado por alguien en un tiempo lejano; y, por otro lado, se refiere al terreno de las acciones de los dioses que tienen repercusión en la normas sociales de los humanos. En segundo lugar, el tratamiento y la indagación de la violencia mítica y divina finalmente lo devuelve, a mi entender, a la esfera ya explorada de la violencia como fundadora y conservadora de derecho.

La violencia como manifestación, sin ser medio para fin alguno, es una expresión de los individuos y no de grupos sociales. Son los individuos concretos, históricamente determinados, los que se expresan cuando la ira, la desolación, la pobreza, la orfandad social, la decepción, la injusticia, no les deja más opción que descargarse violentamente. La violencia como manifestación es necesariamente una expresión espontánea, y, por lo tanto, momentánea, del individuo. No obedece a plan alguno y en ese sentido no dura mucho en el tiempo, se expresa y termina con rapidez.

Los individuos pueden manifestarse violentamente en colaboración con otros individuos, pero entonces el hecho violento adquiere la forma de lucha organizada que obedece a un plan, por mínimo que sea. La violencia en este caso vuelve al terreno de los medios.

Pero también la violencia como manifestación del individuo es impetuosa y caótica, porque al no obedecer a un plan carece de patrones y de regularidad en forma y en tiempo. El individuo se manifiesta violentamente de manera abrupta, cuando ya no aguanta más, en el momento menos pensado, sin orden ni propósito aparente, y, sin proponérselo, también de manera disruptiva de los cánones sociales. Por ello, el proceder sistemático no es característica de la violencia como manifestación. Así delineada, la violencia como manifestación del individuo es de gran importancia para los propósitos de este trabajo, porque, según mi punto de vista, muchos de los personajes de la literatura de Fonseca son proclives a este tipo de manifestación frente a situaciones que literalmente ya no soportan y ante las cuales optan por la vía violenta. Es importante tener presente este tipo de violencia para cuando hablemos de las acciones que despliegan los personajes de los cuentos de Fonseca, en particular los del cuento “Feliz año nuevo”, en el que unos asaltantes se engolosinan con acciones de hiperviolencia cuando irrumpen a una residencia lujosa y someten a los invitados a una fiesta de año nuevo. Volveré más adelante a este tema de la violencia como manifestación, pero en el marco de la exploración de la violencia como mediadora entre las relaciones complejas del poder y el contrapoder.

1.2 Una historia de la violencia moderna: Gilles Lipovetsky

Si el interés de Benjamin es hablar de la violencia como fundadora y conservadora de derecho en general, sin destacar las peculiaridades de la formación social que funda y conserva, para Gilles Lipovetsky es de interés conceptualizar la violencia según los grandes períodos históricos y los motivos que la desencadenan en cada uno de ellos. Tipifica el tipo de violencia según tres momentos en que ha operado como elemento caracterizador: violencias salvajes, régimen de la barbarie y proceso de civilización o violencia moderna.

Para Lipovetsky la violencia, y la guerra como expresión más alta de ella, ha estado presente a lo largo de la historia humana, en distintos grados, con diversos propósitos y cumpliendo funciones de cohesión y estructuración sociales: “durante milenios, a través de las formaciones sociales más diversas, la violencia y la guerra siempre han sido *valores* dominantes, la crueldad se ha mantenido con tal legitimidad que ha podido funcionar como «ingrediente» en los placeres más preciados.” (Lipovetsky, 2000: 173).

Lipovetsky señala que la violencia se expresa en la vida cotidiana de los individuos respondiendo a la forma que adquiere en los grandes períodos históricos. Así, este autor entiende la violencia como un comportamiento con sentido en la medida de su articulación con un todo social. No le interesa polemizar sobre la violencia como algo intrínseco a la naturaleza humana. Le interesa aclarar desde la historia el comportamiento de la violencia en las diferentes sociedades para entender cuál será su destino y las formas inéditas que irá adquiriendo, toda vez que está aún entre nosotros con una fuerza enorme.

Acorde con estas ideas iniciales, no concibe a la violencia sino en su relación con tres ejes mayores: el Estado, la economía y la estructura social.

Primero caracteriza las violencias salvajes. Menciona que la sociedad humana es fuente de manifestaciones violentas desde sus más antiguas formas de estructuración. En las formaciones sociales más primitivas, la violencia se manifiesta bajo la forma de lo que él llama las violencias salvajes. Estas formas de violencia gravitan en torno a códigos de honor y de venganza, que finalmente son códigos de sangre. La guerra primitiva, expresión emblemática de la violencia salvaje, tiene como prioridad, antes que una finalidad económica o política, salvaguardar el código de honor establecido socialmente. La crueldad violenta, o la violencia cruel, están asociadas, vía el código de honor, a la venganza. En estos núcleos sociales los individuos están expuestos a reglas no escritas de comportamiento social, en las cuales el honor tiene una relevancia privilegiada. Una agresión, que en general es entendida como lacerante de la honorabilidad, tiene que ser respondida para mantener el reconocimiento social. Los individuos se ven impelidos a cobrar con violencia las afrentas, y, según la magnitud y la velocidad de su respuesta, su reconocimiento y respetabilidad social pueden ser altas o bajas. Estas expresiones sociales de violencia, que han generado la reprobación del mundo moderno, en realidad no pueden ser consideradas como pulsiones sin control, comportamientos erráticos y socialmente condenables en su tiempo, sean emanadas del comportamiento específico de gobernantes o de castas dominantes, de grupos o de individuos; en realidad, las violencias salvajes son expresiones que dan basamento a estructuras sociales anteriores a la noción de Estado. No permiten, cuando se han adueñado de la razón social, la emergencia de una estructura social que suavice las contradicciones que la violencia expresa.

Pero, aún así, la violencia y la venganza primitivas en torno al honor tienen una función social: “Lejos de manifestar una impulsividad descontrolada, la belicosidad primitiva es una lógica social, un modo de socialización consustancial al código del honor” (Lipovetsky, 2000: 175), o dicho de otra forma “la violencia vengativa es una institución social; no es un proceso «apocalíptico» sino una violencia *limitada* que mira de equilibrar el mundo, de instituir una simetría entre los vivos y los muertos” (Lipovetsky, 2000: 177). En esta medida la violencia en las sociedades primitivas es percibida por los individuos como una suerte de equilibrio del cosmos, y como una forma de cohesión social, y por ello la venganza y la violencia primitivas, y todos los sistemas de crueldad que conllevan, son inseparables de la reproducción de un orden social específico. Así, sin un orden normativo que suavice o le ponga coto al código de honor, las amistades y enemistades mutan de manera muy abrupta y ningún miembro de la comunidad está a salvo, ni puede ni quiere estarlo, del desencadenamiento de las hostilidades. Lipovetsky anota que el honor y la venganza que se manifiestan mediante la violencia salvaje son expresión directa de la prioridad de la colectividad sobre el individuo. El agente individual no tiene primacía, es el conjunto social quien le impele a actuar. El honor y la venganza tienen resonancia cuando están en función de la mirada pública; más aún, la opinión colectiva estimula la generación de hechos violentos cuando el código de honor está en juego. Esto es muy importante porque la violencia en estas sociedades, a diferencia de otros momentos históricos en que también se manifiesta, no responde a un resorte personal, está lastrada por el sentido social. Si la sociedad valida esas formas de expresión impelidas por el código de honor, entonces la violencia es moneda de curso común, es cohesiva, es destino en las sociedades primitivas. Nadie, en esas sociedades, se escandalizaría por la profusión de hechos violentos ni los concebiría como disruptivos o lacerantes.

Lipovetsky señala que con el régimen de la barbarie la violencia tiene otro sentido. En la barbarie se da la constitución del Estado, un organismo formado para normar la vida social. El Estado, con la prerrogativa de velar por el interés común, genera una violencia conquistadora y se apropia de la guerra, la expresión más alta y social de la violencia. Se da un proceso de especialización de la guerra, constituyéndose castas dedicadas a esa empresa. El código del honor y la venganza no desaparecen, se expresan en los motivos guerreros, pero tienden a ser desplazados, porque el Estado suaviza y regula la violencia entre los individuos. La violencia interindividual no desaparece pero sí es considerada como accesorio; sin impacto para definiciones sociales, no es ya la que ordena la vida social. La violencia, la venganza, la crueldad pasan a ser prácticas antiguas, demostraciones ostentosas de fuerza y en cierto sentido desprestigiadas:

La línea de la evolución histórica es sabida: en pocos siglos, las sociedades de sangre regidas por el honor, la venganza, la crueldad han dejado paso progresivamente a sociedades profundamente controladas en que los actos de violencia interindividual no cesan de disminuir, en el que el uso de la fuerza desprestigia al que lo hace, en que la crueldad y las brutalidades suscitan indignación y horror, en que el placer y la violencia se separan. (Lipovetsky, 2000: 189).

La aparición del Estado, aún en su fase premoderna, inicia la monopolización de la violencia y vuelve injustificadas las acciones violentas de los individuos, más allá de la propia acción estatal. El Estado ahora dicta lo permisible, y la violencia interindividual se suaviza pero no desaparece. Y justo por ello es que entre individuos la violencia empieza a tener preeminencia como falta normativa. La violencia no es concebida ya como un elemento de cohesión social, no se prefigura como derrotero que

solucione conflictos, y se considera disruptiva. El peso del Estado también se deja sentir sobre quien hecha mano de acciones violentas no permitidas, y que por ello se ubica al margen de la ley. El Estado salvaguarda el estado de derecho con un peculiar uso de la violencia, que, en sus manos, se justifica y valida.

Pero con el advenimiento del Estado moderno, señala Lipovetsky, se da de manera definitiva el monopolio de la violencia. El Estado y el Mercado², este otro agente que monopoliza las transacciones económicas de los individuos, permiten que la moral del honor y la venganza palidezcan casi hasta desaparecer. Con ello, el reconocimiento social se desliga de la fuerza, del desafío y la violencia. Se da la conciencia de una humanidad más igualitaria que atenúa las manifestaciones violentas y crueles, y, en una suerte de autorreproducción, el Estado genera la necesidad del monopolio de la violencia, porque ésta se vuelve un reclamo del individuo aislado como una medida de seguridad personal:

El Estado moderno ha creado a un individuo apartado socialmente de sus semejantes, pero éste a su vez genera, por su aislamiento, su ausencia de belicosidad, y su miedo de la violencia, las condiciones constantes del aumento de la fuerza pública. (Lipovetsky, 2000: 195).

Al aislarse, el individuo tiende a concebirse como fin último y sólo existente en función de sí mismo. Con ello estamos en presencia del hombre moderno,

² Desde una visión de la crítica de la economía política, Bolívar Echeverría menciona que el mercado, la esfera de la circulación del capital, es un espacio privilegiado para incitar a la violencia, porque enfrenta a capitales particulares entre sí en una feroz guerra de precios. Aún más, considera que el monopolio estatal de la violencia se teje en torno al mercado, en particular el mercado de la fuerza de trabajo: “Por esta razón, el monopolio estatal de la violencia no puede ejercerse de otro modo que como salvaguarda de una esfera de la circulación mercantil en la que las leyes de la equivalencia, fundidas y confundidas con las necesidades de valorización del valor de la mercancía capitalista, sirven de máscara a la expropiación del plusvalor; es decir, a la explotación de una clase social por otra, y en la que el ‘proyecto’ de supraestructura política o Estado nacional, propio de una fracción de la sociedad –la ejecutora (y beneficiaria) de las disposiciones del capital- se levanta como si fuera el de la sociedad en su conjunto” (Echeverría, 1998: 371).

profundamente atomizado, proclive al individualismo más recalcitrante, pero también con la necesidad de alejarse cada vez más de las manifestaciones de violencia:

El individuo atomizado se pelea cada vez menos y no porque esté «autocontrolado», más disciplinado que sus antepasados sino porque la violencia ya no tiene un sentido social, ya no es el medio de afirmación y reconocimiento del individuo en un tiempo en que están sacralizadas la longevidad, el ahorro, el trabajo, la prudencia, la medida. (Lipovetsky, 2000: 194).

En este contexto de modernidad, de monopolio de la violencia por parte del Estado, de leyes que regulan el comportamiento social y de aspiraciones ligadas a la racionalidad, la violencia es considerada disruptiva, perseguible y condenable por la carga de desestabilización que conlleva. Quien, por distintos motivos, utiliza la violencia es señalado y perseguido en nombre del estado de derecho, por más que ese derecho proteja a algunos y a otros los desproteja. Es más, las manifestaciones violentas ya no son sólo ni principalmente una agresión entre individuos, sino algo peor, porque cuestionan el aparato de control jurídico, es decir, cuestionan el Estado mismo. La violencia no es ya relación social que cohesionase; el honor y la presión social a él vinculadas no tienen importancia alguna. Los individuos se ven cada vez más separados y operan sin la consideración del otro. No importan los ciudadanos, sino el estado de derecho. La relación entre los individuos, así, se realiza bajo el signo de la indiferencia. Unos y otros se encuentran aislados, atentos a sus propias preocupaciones y necesidades, a sus particulares sufrimientos y placeres. Y, no obstante, la consideración al sufrimiento del otro se hace presente, quizá como reflejo del propio sufrimiento:

El individualismo produce pues dos efectos inversos y sin embargo complementarios: la indiferencia al otro y la sensibilidad al dolor del otro:

«En los siglos democráticos, los hombres se sacrifican raramente unos por otros, pero muestran una compasión general para todos los miembros de la especie humana» (Lipovetsky, 2000: 197)³.

Pero más allá de desaparecer, la violencia se presenta con otras modalidades. No es cuestión de extenderse aquí acerca de la violencia ejercida por el Estado y la que otros sectores de la sociedad expresan⁴. Lo que Lipovetsky señala es que la violencia interindividual se radicaliza, con motivos muy variados pero que están asociados a situaciones sociales decadentes, como el caso del robo con violencia en el que los resultados son muy magros. El crimen se banaliza, y se da un aumento incontrolado de la presencia de la violencia en los medios. La violencia, de esta manera, se vuelve un asunto de expresión individual, sin sentido ni asidero social, pero que está siempre presente: “Así la violencia hard, desesperada, sin proyecto, sin consistencia, es la imagen de un tiempo sin futuro que valoriza el «todo y pronto ya»” (Lipovetsky, 2000: 209).

Más adelante, Lipovetsky remarca en su ensayo sobre la violencia lo siguiente:

De manera que en nuestros días el suicidio puede producirse paradójicamente sin deseo de muerte, algo así como esos crímenes entre vecinos que matan menos por voluntad de muerte que para librarse de ruidos molestos. El individuo posmoderno intenta matarse sin querer morir, como esos atracadores que disparan por descontrol; uno mira de poner fin a sus días por una observación desagradable, como se mata para poder pagarse una

³ La cita entre comillas que hace aquí Lipovetsky es de Alexis de Tocqueville.

⁴ Georges Sorel, en su libro *Reflexiones sobre la violencia*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, (capítulos II y III), sostiene que en el capitalismo, ante la violencia ejercida por quienes detentan el poder se opone la violencia proletaria, que deviene en una violencia revolucionaria; desde su óptica la violencia proletaria es la posibilidad de acabar con la violencia del Estado burgués, y en esa medida es válida. Por su lado, Bolívar Echeverría considera que hay un tipo de violencia, que denomina dialéctica, que fundamentalmente se ejerce para que los dos polos del hecho violento, quien violenta y la víctima, pasen a un estado cualitativamente distinto (Echeverría, 1998: 373-376). En realidad ambos están acercándose a una justificación de la violencia revolucionaria de sectores de la sociedad que pugnan por romper el círculo de la violencia capitalista, y arribar de esta manera a un estado de paz y concordia. La única violencia redentora, y por lo tanto válida, sería la del proletariado.

butaca en el cine; ese es el efecto hard, una violencia sin proyecto, sin voluntad afirmada, una subida a los extremos en la instantaneidad (Lipovetsky, 2000: 213):

Quizá en América Latina, y en general en las ciudades modernas, este tipo de violencia esté asociada a las múltiples carencias que presuponen grandes conglomerados con crecimiento no planeado, y el robo, el crimen banalizado, la expoliación fácil, sean un derrotero para muchos sectores sociales que se expresa con violencia e hiperviolencia, como sucede con los sectores marginados que aparecen en los cuentos de Fonseca, y que trataré con mayor detalle en el capítulo tres.

1.3 Poder, contrapoder y violencia en la sociedad moderna: Luis Villoro

Hasta ahora hemos visto la violencia como medio para determinados fines. Siguiendo a Benjamin la violencia tiene como fin el poder y el derecho. Y estos dos elementos son, en la modernidad, monopolio del Estado, como los señala Lipovetsky. El poder funda un derecho y procura conservarlo. Vale la pena indagar más sobre lo que es el poder y cuál es la relación que guarda con la violencia. Para ello, es pertinente seguir los pasos al filósofo Luis Villoro.

En una primera aproximación al sentido general del poder, Luis Villoro apunta lo siguiente:

«Poder» se utiliza, en el lenguaje ordinario, con significados variables. Puede tener un sentido análogo a «fuerza», «capacidad», «dominio», «violencia», según los contextos. En este significado vago y general,

podríamos entender por «poder» simplemente la capacidad de algo o alguien de causar efectos alterando la realidad. Un hombre posee poder si tiene la capacidad de satisfacer sus deseos y cumplir sus fines, cualesquiera que éstos sean. Tiene poder quien es capaz de dominar las fuerzas naturales para obtener de ellas lo que quiere; tiene poder quien puede sacar provecho de sus propias facultades e imponerse sobre los demás para realizar sus propósitos; poder es dominio sobre sí mismo y sobre el mundo en torno, natural y social, para alcanzar lo deseado. Es el medio privilegiado para lograr un fin. Deseamos el poder para obtener, gracias a él, otra cosa. Es pues un valor «extrínseco», es decir, vale en la medida en que contribuya a la realización de un fin valioso por sí mismo. Si el fin tiene un valor intrínseco, el poder es igualmente valioso (Villoro, 2003: 80-81).

Este sería el poder en un sentido positivo, el orientado a alcanzar el bien común. En una sociedad de cazadores y recolectores, por ejemplo, el poder es un instrumento para reproducción de la colectividad. Incluso, frente a una guerra contra otros colectivos semejantes, el poder representa un bien común. Nadie impone a nadie la voluntad personal porque la existencia está en función del conjunto. Pero en la medida en que una parte de la sociedad impone su voluntad a otra parte, se expresa un tipo específico de poder, el poder político.

Villoro señala que cuando en una sociedad la voluntad de A suplanta la de B, estamos en presencia de un poder impositivo; y cuando este poder se vuelve una relación permanente se convierte en dominación. Esta relación social se funda sobre el conflicto permanente, en la medida que una parte de la sociedad constituida ejerce una dominación y otra parte de esa misma sociedad la sufre. Una impone su voluntad con el poder, y la otra trata de permanecer con vida y transgredir ese orden establecido. En este caso el poder se contrapone al bien común. Inicia entonces una fuerza de reacción que se manifiesta desde la resistencia de los dominados, y que con mucha frecuencia es

violenta. No puede ser de otra manera porque la dominación se ejerce, con matices y gradaciones, también de manera violenta. Una parte de la sociedad intenta imponer su voluntad sobre la sociedad toda y este hecho “ya no consiste en la mera capacidad de realizar un fin querido; se trata de un poder sobre los hombres, no sólo sobre sus acciones colectivas” (Villoro, 1998: 167). El poder impuesto como interés de una parte de la sociedad sobre el conjunto de ella no se conforma con el control de las expresiones colectivas, requiere controlar a los hombres mismos, se introduce en los últimos resquicios de la vida individual, y desde ahí ejerce una fuerza que le permite autorreproducirse.

Pero en este juego de relaciones, hay un tipo de fuerza social que no impone, expone su punto de vista. Estamos en presencia del contrapoder, que es una fuerza de reacción de los dominados y por ello se opone al poder establecido. Si el poder impositivo se caracteriza por suplantar la voluntad de los otros para sustituirla por los designios propios, el contrapoder pugna por acciones realizadas por propia voluntad y por sí mismo, sin suplantar la voluntad de otros. En esa medida el contrapoder es reactivo a las acciones del poder establecido, y su actividad se da como forma de sobrevivencia de quienes sufren las acciones impositivas de los dominadores. El poder tiene que doblegar las voluntades ajenas, por ello precisa de la violencia, sea física, jurídica, o la que deriva de la acción militar o de la marginación social. Incluso, el poder utiliza todos los medios a su alcance (los medios de propaganda y de comunicación, la educación, y el sistema de normas coercitivas) para imponer una violencia mental, es decir, aquella que suplanta las ideas y las aspiraciones de los individuos por los promovidos desde el poder. De esta manera, la violencia que ejerce el poder es sistemática y abarca todos los espacios sociales. En tanto, el contrapoder, al exponer su voluntad sin imponerla, pretende detener o equilibrar o romper la violencia del poder,

en buena medida como reacción a la violencia sistemática y validada socialmente. Si sus acciones no violentas de persuasión fallan, el contrapoder también echa mano de la violencia, pero la dosifica en la medida que esa violencia siempre es contextual, específica y no generalizada, es reactiva a las acciones impositivas. El contrapoder no puede ejercer una violencia sistemática, porque no aspira a imponer una voluntad, y no tiene la necesidad de conservar un estado de derecho. Su agente es el dominado, a diferencia del poder cuyo agente es el dominador. Así, poder y contrapoder son elementos de una misma relación social. Coexisten, y en cierta medida son referentes mutuos.

En una sociedad real, en la que actúan diferentes grupos sociales e individuos, existen múltiples instancias de poder y contrapoder que son expresión de esos grupos sociales e individuos, en relaciones variadas de competencia y subordinación, pero el poder hegemónico es el que dicta, en cierta medida, las posibilidades de existencia de los otros poderes, y a la vez acota las expresiones del contrapoder.

Villoro aclara que el poder es dominación, y que el bien común es la justicia, y ésta así entendida es un valor. Luego señala que:

El poder corrompe a quien lo sustenta, humilla a quien lo padece. Por eso la búsqueda del valor implica una actitud disruptiva frente al poder existente, para afirmar «lo otro» del poder. Pero el intento de terminar con la dominación o, al menos, de limitarla, requiere poder. Y aquí surge una paradoja. Si para oponerse a un poder impositivo se utiliza otro poder del mismo género, el círculo de la dominación, y con él el de la violencia, perdura (Villoro, 1998: 170).

Aquí aparece un elemento importante, el poder y el contrapoder precisan de la violencia, sea para preservar el estado de cosas o con intenciones disruptivas. Para conservar derecho o para fundar uno nuevo, diría Benjamin. Villoro señala:

El fin último del contrapoder es la abolición del poder impositivo; mientras no pueda lograrse, su propósito es limitar y controlar el poder existente. Si ha de ser fiel a sí mismo, el contrapoder no puede reemplazar un poder por otro, ni oponer una a otra violencia. Sin embargo, ante la fuerza del poder, a menudo mima sus actos. De resistencia contra el poder a nombre de un valor, se transforma en un poder impositivo más. Entonces se niega a sí mismo y deja libre curso al círculo de la violencia (Villoro, 1998: 173).

Poder y contrapoder aparecen aquí estableciendo su relación de fuerza mediante la violencia, que se revela como el lenguaje común mediante el cual los polos se comunican. Diálogo de sordos con códigos de violencia. La persuasión no existe más y cada uno buscará exterminar al otro violentamente. La violencia es aquí el mediador por excelencia en las relaciones complejas del poder y el contrapoder. Y en una sociedad marcada por el individualismo, en el sentido expresado por Lipovetsky, la violencia puede perder su propósito original como medio para alcanzar el fin de existencia del poder o del contrapoder, y entonces tiende a volverse un fin en sí misma. En estas circunstancias la violencia alcanza una dimensión que nadie puede parar, porque se ha vuelto un círculo vicioso en el que nadie gana, y se torna cada vez más cotidiana, cruel y brutal, incorporándose de manera natural a la cultura de distintos sectores sociales, sobretodo de aquellos que están marginados de los círculos de poder y cuyo futuro es profundamente incierto. En este contexto algunas expresiones del contrapoder se radicalizan y aparecen con violencia desmedida, sin propósito aparente. Incluso, los individuos que optan por manifestarse de manera violenta (aún cuando sean expresiones

de contrapoder y por lo mismo tiendan a equilibrar las acciones impositivas y violentas del poder establecido), pueden horrorizarse con la violencia del otro sin percatarse de sus propias acciones violentas, las cuales, eventualmente y sólo cuando toman conciencia de ellas, también les escandalizan.

Villoro da tres ejemplos del contrapoder que termina traicionando sus propósitos iniciales: el de la confusión del pueblo y la masa; el del guerrillero terrorista, y el del político progresista. De ellos interesa, para los propósitos de este trabajo, destacar el contrapoder del guerrillero terrorista que traiciona sus fines primigenios⁵. En un primer momento, este personaje está al servicio de un valor común. Es un guerrero que pugna por la redención del hombre, por la libertad absoluta. Desde el anonimato dirige su esfuerzo contra las fuerzas estatales de opresión. Su arma es la violencia, y no le interesa ésta por sí misma, porque la concibe como un medio para el bien común. Para él la violencia es el único medio. El mal del Estado sólo puede combatirse con el mal de la violencia. “Más aún, es necesario acompañar la violencia con el odio, sumir la

⁵ En el caso de la confusión del pueblo y la masa Villoro dice lo siguiente: “La masa no es el pueblo. El pueblo está constituido por un conjunto de personas ligadas en una red de relaciones sociales, la “masa” es un cuerpo indiferenciado, anónimo, en el que se confunden las personas. En el pueblo, los individuos pertenecen a distintas comunidades organizadas, con cuyos fines comunes pueden identificarse. En la masa, se anegan los individuos, olvidan sus identidades y objetivos personales para seguir ciegamente un fin que los rebasa. El sentido del contrapoder es distinto si lo ejerce el pueblo organizado o la masa indiferenciada. En el primer caso, es la resistencia a toda imposición de una voluntad ajena y la exposición, sin trabas, de una voluntad dirigida a un valor común. La masa, puesto que se cree pueblo, empieza también exponiendo un valor común frente a los poderes existentes; pero necesita personificar un “enemigo del pueblo” a quien imponer su poder. Es el “traidor”, el “renegado”, el “enemigo de clase”, el “Satán”. Pronto, el contrapoder de la masa lo reduce con violencia; entonces su acción ya no se diferencia de un poder impositivo más; es ahora una fuerza ciega, incapaz de razonar por sí misma: puede ser utilizada por cualquier individuo o grupo como arma de su propio poder. El *contrapoder* al servicio de un valor común se ha convertido en un *poder* que impone los fines de un grupo a los demás”, (Villoro, 2003: 88). En el caso del político progresista, Villoro dice que es aquel que “pretende utilizar un poder opresivo para limitarlo participando en él. Hemos visto abundar esa figura en los regímenes socialdemócratas y laboristas del primer mundo y en los autoritarios populistas del tercero. No es el cruzado en lucha a campo abierto contra el mal, es el apóstol disfrazado en tierra de infieles. Reconoce el mal del poder, pero está dispuesto a entrar en el vientre de la ballena para cambiarlo. A veces justifica su participación en el poder porque “sólo es posible modificarlo desde dentro”, otra, porque evita que “otros lo hagan peor”. Al igual que su análogo opuesto, el guerrillero, está convencido de que sólo el poder cambia al poder, que podemos utilizar la coacción como medio para controlarla. Pero el poder, una vez utilizado, se convierte en el verdadero fin, profesado o inconfeso. El sistema que había que cambiar se encarga de poner a su servicio al cambiador. Llega un momento en que ya no se puede distinguir entre la acción política dirigida al cambio y la misma tendiente al ejercicio del propio poder” (Villoro, 2003: 89-90).

sociedad en el mal para que el bien se haga presente” (Villoro, 2003: 89). Pero entonces puede notarse una transmutación, porque el motivo inicial de bien común se ha borrado al privilegiar la violencia como medio único para los fines perseguidos. Y como ésta se perpetúa en acciones disruptivas, la violencia termina siendo un fin. El bien común ha quedado desplazado. Este personaje social tiene características que pueden tener cierto paralelismo con algunos personajes de los cuentos de Fonseca. Más adelante, en el capítulo 3, veremos que en algunos cuentos de *Feliz año nuevo*, y sobretodo de *El Cobrador*, el comportamiento de los personajes se asemeja mucho a esta descripción del terrorista violento.

Las reflexiones de Villoro permiten apuntar algunas ideas acerca de las formas que adquiere el contrapoder. Creo que hay otros tipos de contrapoder, que sin buscar el poder por sí mismo contraponen un poder contextual, circunstancial, disruptivo del poder establecido, que no llegan a minarlo en su estructura, y que actúan con mucha violencia en ciertos momentos. Un contrapoder que sólo expone su visión desesperada, un contrapoder que no intenta instalarse en la sociedad como forma alternativa de derecho, sino que sólo aspira a expresarse de manera inmediata y totalmente al margen de la ley, pero por estar tan presente, en intensidad y cantidad, es una fuerza que amenaza el orden establecido, y por ello, a pesar de no ser programático se constituye en un contrapoder molesto y al acecho. Un contrapoder que no tiene otra opción que la violencia. Estas formas de contrapoder son las que ejercen muchos personajes en la narrativa de Rubem Fonseca, como lo expondré más adelante.

CAPÍTULO 2. UN NARRADOR NO DIGNO DE CONFIANZA

2.1 El narrador

En el siglo XX dio inicio el estudio sistemático de la literatura; la investigación literaria ofreció distintas formas de abordar y apreciar el trabajo de narradores y poetas, y se desarrollaron diferentes teorías que sirvieron como instrumentos de análisis. Una vertiente de reflexión que aún es considerada para el análisis literario es la ligada a la narratología, o, dicho de otra manera, a la teoría narrativa. No es la intención de este trabajo hacer un recuento acerca de las teorías literarias desarrolladas en el pasado siglo, ni explorar posibles vías de enriquecimiento de las propuestas teóricas sobre la narración. Me centraré en el análisis del relato como una forma de enunciación de la ficción narrativa, porque ello me permitirá abordar mejor la producción cuentística de Rubem Fonseca y exponer los recursos literarios que este autor brasileño utiliza en el cuento para persuadir a sus posibles lectores acerca de su mundo literario. Con esa idea, en este capítulo voy a seguir, en un primer momento, el trabajo desarrollado por Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva. Estudio sobre teoría literaria*, para exponer algunos conceptos clave de narratología; en seguida me detendré en las relaciones entre el autor, el narrador y el personaje que desarrolla Gérard Genette, para finalmente exponer algunas ideas de Wayne Booth y Paul Ricoeur acerca del autor implícito (o implicado) en la narración. La revisión de estos autores servirá para

acercarme de mejor manera a los cuentos de Fonseca en el próximo capítulo de este estudio.

En la introducción de su libro, Luz Aurora Pimentel hace una aproximación a la narratología, y nos dice lo siguiente:

Definiremos la narratología, en un primer momento, como el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp sobre los cuentos populares rusos (Pimentel, 1998: 8).

Es decir, para esta estudiosa, en el centro de la narratología se encuentra el relato. Y el relato para ella no es otra cosa sino “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 1998: 10)¹. Ya en esta definición inicial aparecen dos entidades que desencadenan reflexiones múltiples: narrador y narración; esta última subyace en la definición de Pimentel pero no deja de ser importante para su exposición. En esta definición la narración se puede interpretar como la savia del relato, es decir, *la construcción progresiva de un mundo de acción e interacción humanas*. Si esta construcción está mediada por un narrador, quiere decir que algo se le está transmitiendo a alguien, algo se le narra. El que trasmite o relata es el narrador, y el receptor puede ser un lector o un espectador, según la forma en que se transmita el relato. Cuando el receptor es un lector, estamos en presencia de relatos cuya forma de enunciación nos hace reconocer que el texto es una novela, un cuento u otras formas narrativas elaboradas para ser leídas, es decir, la forma de transmisión del relato es una

¹ En muchos temas sobre narratología, Pimentel sigue a Genette, y es curioso que en esta cita y en otras partes de su libro ella no retome la idea del teórico francés cuando se refiere al relato “real” como relato “factual”, en contraposición al relato ficcional.

narración. Cuando el receptor es un espectador, la forma de enunciación nos dicta que se trata de obras elaboradas explícitamente para adaptarse a una *representación*, que puede ser dramática, pictórica o de otro tipo. Entonces, podemos decir que relatar es narrar algo a alguien. El medio de transmisión puede ser oral, escrito, pictórico, cinematográfico. Pero el relato literario es el que aquí interesa, de tal forma que el medio de transmisión a estudiar es el escrito.

El relato literario tiene características esenciales, y al menos dos aspectos que es necesario explorar: el mundo narrado y el narrador. Estos dos son la primera parte del esquema de enunciación narrativa, y el lector es la contraparte dinámica de lo que es contado. Es sabido que el lector tiene una gran importancia en la historia de la literatura desde que Jauss expuso sus estudios teóricos acerca de la recepción del hecho literario por parte de los lectores². El tratamiento del lector lo dejaré para más adelante, ahora es importante continuar en la exploración del universo narrado y del narrador.

Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, el relato visto como texto se constituye de tres aspectos fundamentales:

- a) La historia o contenido narrativo, que está dada por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal específico. Ese universo de narración, universo diegético en el sentido de que es narrado por alguien, da cuenta del nivel de realidad en el que actúan los personajes del relato. Es un espacio y tiempo conjugados donde los objetos, los lugares y los actores entran en relación y establecen una historia posible sólo en los límites de la diégesis misma.

² Hans Robert Jauss, en su libro *La historia de la literatura como provocación* (Jauss, 2000), hizo una importante valoración del lector como contraparte del autor en la tarea de dar significación a la obra, y como un agente vital en la historia de la literatura.

- b) El discurso o texto narrativo, que le da concreción al contenido narrativo y lo ordena textualmente de una manera especial; le da cuerpo a la historia y es el soporte material para el estudio de la literatura.
- c) El acto de la narración, que establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector.

De estos tres aspectos (historia, discurso narrativo y acto de la narración), el discurso narrativo es el único que se presta para el análisis textual, nos dice Pimentel, siguiendo a Genette. Es decir, el texto mismo, el soporte material de la narración, es el lugar de donde parten todas las interpretaciones posibles de los múltiples lectores, sean estos especializados o no. El universo narrado y el narrador están presentes en el discurso narrativo, son susceptibles de ser encontrados en el texto que los contiene. Pero los contenidos narrativos son más explícitos en el texto porque constituyen la historia contada; en cambio, el narrador resulta una entidad que requiere ser tratada con mucho mayor cuidado, porque no es la descripción, la enumeración de hechos y otras técnicas narrativas evidentes quienes lo revelan de golpe, y por ello no es fácil de localizar en el cuerpo del texto, dentro de las aristas concretas de la escritura que delimitan el relato. El narrador es una entidad que resulta mucho más elusiva y evanescente porque es quien asume el acto de narrar, y en ese sentido se presenta como mediador entre el mundo narrado y sus posibles receptores, adoptando tal o cual recurso para hacerse presente o para pasar desapercibido. El narrador en un relato es entonces el que le cuenta algo a alguien.

2.2 Los diferentes tipos de narrador: Gérard Genette

Partamos entonces de un hecho incontrovertible: el narrador es quien asume el acto de narrar y por tanto es el mediador entre lo narrado y sus destinatarios. La historia, esa serie consecutiva de diversas acciones humanas que se concatenan para darle sentido a un hecho narrado, es dada a conocer por alguien que la cuenta. Ese alguien puede estar involucrado o no en la historia que narra. Quiero, en este punto, seguir a Gérard Genette, y tomar en cuenta algunos comentarios que Pimentel hace a los conceptos seminales del teórico francés.

En su libro *Ficción y dicción*, Genette reúne cuatro trabajos relacionados con la ficción narrativa y las formas en que ésta se presenta. Explica allí, de manera muy concisa, los diversos tipos de narrador que ha ubicado. Cuando habla del narrador homodiegético, nos dice que:

En el tipo de relato llamado «personal» o en «primera persona» (dicho más narratológicamente: con narrador *homodiegético*) el enunciador del relato, personaje, a su vez, de la historia (ese es el único sentido pertinente de la expresión «en primera persona»), es también ficticio y, por consiguiente, sus actos de habla como narrador son tan serios ficcionalmente como los de los demás personajes de su relato y como los suyos de personaje en su historia (Genette, 1993: 37-38).

Personaje en su historia, el narrador homodiegético es entonces aquel que cuenta algo a alguien y además es personaje de lo que está narrando. La narración que él despliega hace referencia a hechos que vivió de manera directa, aún cuando haya otros personajes involucrados y que eventualmente pudieran ser más destacables para el

desarrollo de la historia que cuenta. La cercanía con los hechos narrados lo dota de un punto de vista peculiar, el de quien es parte del universo diegético. Personaje y narrador no pueden desdoblarse más que en el hecho de haber vivido la historia en un tiempo y contarla posteriormente. O se puede dar la situación de estar viviendo la historia en el momento en que se cuenta, como sucede con los narradores homodiegéticos que narran en tiempo presente desde la primera persona del singular (“voy caminando en la calle, de una construcción sale un hombre que me dice...”). En cualquiera de los casos (narración posterior a los acontecimientos, o narración simultánea a los acontecimientos), el narrador homodiegético es aquel que es personaje de su propia historia.

Cuando se ocupa del narrador heterodiegético, Genette lo hace en estos términos:

Por tanto, solo falta por describir el estatuto pragmático del relato *impersonal*, o «en tercera persona», que se llama en narratología, y por diversas razones, *heterodiegético* (el narrador no es uno de sus personajes), a condición también de que se trate de un relato *extradiegético*, es decir, en primer grado, producido por un narrador-autor que no intervenga, como los de *Las mil y una noches*, en un relato del que sea uno de los personajes (Genette, 1993: 38).

El narrador en este caso no es personaje de la historia que cuenta. El narrador heterodiegético tiene la particularidad de no participar, ni haber participado, en los acontecimientos de la historia que está narrando; ni él ni ningún otro personaje pueden decirnos algo acerca de este tipo de narrador, de hecho para el contenido narrativo él no existe. Esta aparente no existencia dentro del cuerpo del relato se da porque no se dice nada de este narrador, ni él cuenta nada acerca de sí mismo; ni siquiera alguno de los

otros personajes puede referir algo que nos diga que era parte de la trama que se está relatando, y, en esa medida, este narrador puede tomar una mayor distancia emocional respecto al mundo narrado. Asume la acción de narrar con cierta frialdad y asepsia, y su punto de vista parece no estar comprometido por la lejanía respecto a lo que narra. Parecería que el compromiso con la historia narrada de este tipo de narrador es menor que en el caso del narrador homodiegético, que expone una parte de su vida. Pero sólo aparentemente, porque, como lo veremos más adelante, la relación narrador-autor (que en la anterior cita de Genette hace su aparición por primera vez en este trabajo) nos ofrece una oportunidad para reflexionar sobre el punto de vista desde el cual se asume la narración y el nivel de involucramiento del narrador y del autor en lo narrado.

Estos dos tipos de narrador, homodiegético y heterodiegético, son los que me interesa destacar aquí. Es bien sabido que varias otras interpretaciones se han dado a partir de esta tipología seminal de Genette. Un caso de ello es Luz Aurora Pimentel, que desarrolla las ideas de narrador homodiegético y narrador heterodiegético, en función de su participación en el mundo narrado, de la siguiente forma:

Si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* –el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado- y otra *diegética* – su participación como actor en el mundo narrado (Pimentel, 1998: 136).

Más adelante, Pimentel nos recuerda que “si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se define por su

no participación, por su ausencia. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal” (Pimentel, 1998: 141). Es decir, el narrador heterodiegético sólo narra, no es parte de la historia que se cuenta, desde ningún ángulo.

Otro ejemplo de las diferentes interpretaciones sobre los tipos de narrador (quizá más veloz y esquemático por el tipo de libro en que se encuentra), es el de Elena Beristáin, que en su *Diccionario de retórica y poética* hace una apretada tipología del narrador, y que, desde mi punto de vista, mezcla los tipos de narrador y los niveles de narración, con lo que genera cierta confusión³.

No es propósito de este trabajo ahondar en los matices de la tipología del narrador existentes (que ya son muchas), y por lo mismo he elegido para exponer aquí el tratamiento que hace de este asunto Shlomith Rimmon, en su artículo “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”, porque después de un acercamiento al teórico francés determina una clasificación de la siguiente manera:

Desde el punto de vista de la actitud narrativa existen dos tipos de relato: a) con un narrador que no participa en la historia que narra: <tipo heterodiegético>; y b) con un narrador que es uno de los personajes de la historia que narra: <tipo homodiegético>. El tipo homodiegético puede tomar dos formas : 1) <narrador-protagonista>, o narración autodiegética, como en *Gil Blas*; y 2) narrador-testimonio u observador, como Lockwood en *Cumbres borrascosas* o Nick en *El gran Gatsby*.

³ Las clasificaciones, como ella las llama, son las siguientes: “a) Es narrador *extradiegético* o *heterodiegético* si no participa en los hechos relatados. b) Es narrador *intradiegético* si permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel sino el de narrador (hay alguna marca de su presencia como testigo que no interviene). c) Es narrador *homodiegético* si, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje. d) Es narrador *autodiegético* si es el *héroe* y narra su propia historia. e) Es narrador *metadiegético* si narra, en su calidad de personaje de la *diégesis* o *narración en primer grado*, una *metadiégesis* o *narración en segundo grado*; es decir, si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos” (Beristáin, 1988: 357). Las mezclas de tipo de narrador y nivel de narración se dan, a mi entender, en lo que ella menciona como el narrador heterodiegético (narrador) y el extradiegético (nivel de narración).

Una **combinación** de los tipos de narradores con los distintos tipos de niveles narrativos ofrece un panorama más preciso de las voces narrativas:

- a) Extradiegético-heterodiegético: un narrador <externo> que no es un personaje de ficción en la historia que narra, v.g., el narrador de Homero (corresponde a lo que comúnmente se llama <autor-narrador omnisciente>, que narra en tercera persona).
- b) Extradiegético-homodiegético: un narrador <externo> que narra su propia historia, v.g., *Gil Blas* (corresponde a una narración retrospectiva en primera persona, donde el narrador es extradiegético y su yo que experimenta el pasado es intradiegético).
- c) Intradiegético-heterodiegético: un narrador de ficción (o narrador <de segundo grado>) que narra hechos en los que no participa, v.g., Sheherezade.
- d) Intradiegético-homodiegético: un narrador de ficción (o narrador <de segundo grado>) que cuenta su propia historia, v.g., Ulises en los libros IX a XII de la *Odisea* (Rimmon, 1996: 190-191).

Y, para mayor facilidad de los lectores, Enric Sullá, compilador de la antología en la que aparece el artículo de Rimmon, hace un cuadro, otra vez siguiendo a Genette, sobre tipos de narrador y niveles narrativos que corresponde a la anterior cita:

RELACIÓN → ↓	NIVEL	Extradiegético	Intradiegético
	Heterodiegético	Homero	Sheherezade
Homodiegético	Gil Blas Marcel	Ulises	

Como se puede ver con esta apretada muestra, el tratamiento de los narradores ha tenido muchas formas y matices diversos, pero sin duda Genette ha sido la fuente original para estos asuntos de carácter teórico. Y es necesario volver a él, porque a partir de estos dos tipos de narrador, homodiegético y heterodiegético, Genette establece vínculos y relaciones diferentes entre tres entidades que están presentes en el relato ficcional, pero que a la vez pueden diferenciarse claramente: personaje, narrador y autor⁴. Al hablar de la voz narrativa, que responde a la pregunta “¿quién habla?” en el relato, Genette aborda primeramente las relaciones entre el narrador y el personaje y nos dice que “la disociación de *personaje y narrador* (N≠P) define, evidente (e incluso tautológicamente), en la ficción y en otros casos, el régimen narrativo heterodiegético, como su identidad (N=P) define el régimen homodiegético” (Genette, 1993: 65).

Pero decide inmediatamente introducir al autor, con lo cual las relaciones se enriquecen:

La disociación de *autor y personaje* (A≠P) define el régimen (temático) de la autobiografía, ficcional (heterodiegética como en *Tom Jones* u homodiegética como en *Gil Blas*) o factual (generalmente heterodiegética, como en la historia o en la biografía, pues en este caso el régimen homodiegético supondría que el autor atribuye el relato a su «personaje», como Yourcenar a Adriano, lo que induce inevitablemente –ya volveré a referirme a ello– un efecto de ficción), como su identidad (A=P) define el de la autobiografía (homodiegética o heterodiegética). (Genette, 1993: 65).

⁴ En el capítulo 3 del libro referido, Genette examina las cuestiones de orden (entendida como la secuencia y orden temporal del relato), velocidad (en donde habla de las aceleraciones, aminoraciones, elipsis y detenciones que se observan, en grados muy variables, en el relato), frecuencia (que hace referencia a la frecuencia de la velocidad del relato), modo (que se refiere a la presencia de lo subjetivo en los relatos ficcionales) y voz del relato (en donde más se detiene porque está en juego la relación narrador-autor; esta relación es la que más me interesa para los propósitos de este trabajo).

Hasta aquí he seguido las relaciones entre el narrador y el personaje en un relato. El autor no ha sido objeto de análisis porque se entiende como una entidad fuera del cuerpo del texto, en la medida que quien asume no la narración sino la escritura de esa narración es una persona del mundo real, en el que circulamos los hombres de carne y hueso. Pero es importante ahora exponer la relación que se establece, según Genette, entre quien asume la escritura y quien asume la narración, entre el autor y el narrador:

Falta por examinar la relación *entre el autor y el narrador*. Me parece que su identidad rigurosa ($A=N$), en la medida que podamos establecerla, define el relato factual, aquel en que, en los términos de Searle, el autor asume la plena responsabilidad de las aserciones de su relato y, por consiguiente, no concede autonomía alguna a narrador alguno. A la inversa, su disociación ($A\neq N$) define la ficción, es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor; también en este caso la relación me parece tautológica: decir, como Searle, que el autor (por ejemplo, Balzac) no responde en serio de las aserciones de su relato (por ejemplo, la existencia de Eugène Rastignac) o decir que debemos remitirlas a una función o instancia implícita distinta de él (el narrador de *Papá Goriot*) es decir lo mismo de dos formas distintas, entre las cuales sólo elegimos en función del principio de economía y según las necesidades del momento (Genette, 1993: 65-66).

En esta cita Genette establece las dos formas de relato resultantes de las relaciones entre autor y narrador; si ellos son iguales se da un relato factual, si no lo son estamos en presencia de un relato de ficción, y vale la pena destacar que menciona, para este último caso, que es un “relato cuya veracidad no asume en serio el autor”. Entiendo que quiere expresar que la ficción no es la realidad, y por ello el autor no es “serio” al asumir la “veracidad” de la narración de este tipo. Entiendo también que el procedimiento metodológico que utiliza en este discurso lo obliga a establecer las relaciones entre estas entidades de manera rigurosamente separadas. Lo expresa así:

Lo que define la identidad narrativa no es –recuérdese- la identidad numérica desde el punto de vista del estado civil, sino la adhesión seria del autor a un relato cuya veracidad asume. En ese sentido, digamos searleano, está claro que Charinton o Fielding responden tan poco de la veracidad histórica de las aserciones de su relato como el Balzac de *Papá Goriot* o el Kafka de *La metamorfosis* y, por tanto, no se identifican con el narrador homónimo que supuestamente lo produce [...] la disociación funcional entre el autor y el narrador (aun cuando fueran jurídicamente idénticos) propia del relato de ficción es un caso particular de la enunciación «polifónica» característica de todos los enunciados «no serios» o, por recoger el controvertido término de Austin, «parásitos». El Borges autor, ciudadano argentino, premio Nobel honorífico, que firma *El Aleph* no es el funcionalmente idéntico al Borges narrador y protagonista de *El Aleph*, aunque compartan muchos rasgos biográficos (no todos). (Genette, 1993: 69-70).

Creo que establecer la separación rigurosa del narrador y el autor, aún en textos en que parece que son los mismos, es importante para la disertación de Genette. Pero también es cierto que el autor y el narrador, en los relatos en que aparecen como idénticos, establecen ciertas relaciones de un orden no necesariamente textual, en las que el autor toma una aparente distancia del narrador como un recurso narrativo para ocultarse y dejarlo asumiendo y comandando la narración y las acciones de lo narrado. Cuando digo que esas relaciones no son necesariamente textuales, no estoy pasando por alto que el texto es, sin duda, el soporte material de la narración, y, por tanto, el recurso de que se vale el autor para comunicar algo a alguien. Me refiero a que el autor utiliza recursos retóricos que le permiten ocultarse y dar la sensación de que no está presente en el texto, y que el único existente en el texto es el narrador. Con esos recursos, el autor desaparece aparentemente del texto, y su relación con el narrador es necesario buscarla fuera del texto, a la vez que dentro de él.

He dicho ocultarse como si el autor intentara que no se rastree su participación en la escritura de la obra, pero también es cierto que este aparente ocultamiento funciona para, además de exponer veladamente su punto de vista sobre algunas cuestiones, plasmar sus inquietudes más íntimas, y aún su propuesta estética. Ello nos lleva a decir que si bien el autor real y quien asume la escritura y la narración no son los mismos, sí tienen semejanzas importantes. Esto ha ocurrido siempre en la literatura, el autor ha utilizado distintos recursos para opacar u ocultar su presencia en la obra, como personaje o como autor. Lo ha conseguido, entre otras causas, echando mano del narrador. Pero también se vislumbra las inquietudes del autor en el narrador que utiliza para construir su mundo literario. Vale la pena, entonces, explorar las delicadas relaciones que pueden darse entre el autor y el narrador en un discurso narrativo.

Después de aclarados los tipos de narrador, los niveles de narración, y las relaciones que pueden darse entre personaje, narrador y autor, en términos narratológicos, dejo aquí a Genette porque ahora me interesa analizar la relación que se establecen entre el autor y el narrador, el que escribe y el que en este proceso de escritura asume la acción de narrar, que, como veremos, esa relación no es tan plana, disociada o tautológica como lo vislumbra Genette; en esa relación se dan muchos matices, circunstancias y formas de construcción del relato que nos obligan a pensar que el autor trata en general de ocultar la mano que escribe, y a la vez introduce en la escritura, a través de su narrador, una cantidad no menor de aserciones y puntos de vista propios. El autor se disfraza, y trata de ocultarse, en el autor implicado. A veces lo logra y a veces no. Me parece que en el siglo XX este tipo de autor surge con cierta relevancia y le da un empuje a la idea misma de literatura, a su construcción, a su circulación, a su consumo, y posibilita apreciar al lector como un ente dinámico, que no sólo es depositario de la propuesta de los escritores y que, por el contrario, contribuye a generar

sentido y significados del texto literario a partir del acto de la lectura, con lo que la historia de la literatura sufre importantes cambios, como lo ha demostrado Hans Robert Jauss.

2.3 El narrador y el autor implicado

En una obra de ficción, la relación que se establece entre el productor de la obra literaria, el escritor, y el posible lector es fundamentalmente comunicativa. Para transmitir su discurso al lector, el autor se instala en los terrenos de la retórica, es decir, el campo de las técnicas narrativas por las cuales el texto adquiere una forma específica. La estrategia retórica que elija el autor debe atrapar y mantener el interés del lector, puesto que es en la lectura en donde lo escrito se resignifica. Esa estrategia retórica debe contar con distintos recursos para lograr su propósito, que se plasman y se localizan en el texto mismo, y mediante esos recursos retóricos el lector se va generando una imagen del autor, al que no conoce necesariamente y al que percibe por medio de sus textos; de tal suerte que el autor real en efecto se puede definir como distinto al autor que se trasluce en la obra escrita. No es el autor real, sino otra forma de autor, el autor implicado, el que se percibe de manera general en el discurso narrativo, más allá del narrador. En ese sentido el autor implicado y el narrador están mucho más cerca entre sí que con respecto al autor real. Sólo que el narrador está mucho más definido en la narración que el autor implicado, porque las marcas textuales nos lo señalan y la voz narrativa lo explicita; en tanto, el autor implicado es una entidad diferente, que se expresa de manera poco clara y eventualmente logra pasar desapercibido en la

narración; es más, el autor real explicita al narrador de alguna manera, pero hace lo posible por ocultarse él en el discurso narrativo, y lo que realmente percibe el lector es sólo al autor implicado. Wayne Booth, a quien corresponde la paternidad de este concepto, nos introduce a la idea de autor implicado de la siguiente manera:

Cuando escribe, [el autor] no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros. Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos. Como dice Jessamyn West, «solamente a veces, cuando escribe una historia, el novelista puede descubrir, no su historia, sino a su escritor, el escriba oficial, por así decirlo, de aquella narración». Tanto si llamamos a este autor implicado un «escriba oficial» o adoptamos la expresión recientemente resucitada por Kathleen Tillotson, el «segundo ego» del autor, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra (Booth, 1974: 66)⁵.

Vale la pena detenernos en esta idea del autor implicado, como una forma de percepción que de él tiene su lector. Es decir, el autor real no está en el texto, pero por la narración misma el lector se forma una idea implícita de ese escriba oficial por los

⁵ Booth habla de Kathleen Tillotson en una nota a pie de página del párrafo que aquí he citado. Por el valor de esa nota, aquí la reproduzco: “Al escribir sobre George Eliot en 1877, Dowden dijo que lo que más persiste en la mente después de leer sus novelas no es ninguno de sus personajes sino ‘uno que, si bien no es realmente George Eliot, es el segundo ego que escribe sus libros, y que vive y habla a través de ellos’. El ‘segundo ego’, prosigue, es ‘más sustancial que cualquier personalidad humana’ y tiene ‘menos reservas’ mientras que tras él se esconde satisfecho el verdadero ego histórico protegido de la impertinente observación y de la crítica”. La cita vale porque nos señala de dónde procede la idea del *second self* (segundo ego) que es un distintivo ya de Booth.

recursos retóricos que emplea; el lector percibe a un autor que no es el autor real, sino una representación que se hace el propio lector al enfrentarse al discurso narrativo, haya o no una intención consciente del autor real de guiar o influir en la gestación de esa representación.

El autor implicado, a partir de la idea original de Booth, es un concepto que ha sido revisado también por otros estudiosos del tema⁶. Seymour Chatman ha comentado así la idea del autor implicado:

Es <implícito>, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó el narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello*, no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos. El ejemplo de Booth: el autor implícito de *Jonathan Wild* <por deducción está muy preocupado con los asuntos públicos y con los efectos de la ambición desenfrenada de los 'grandes hombres' que consiguen el poder en el mundo>, mientras que el autor implícito <que nos saluda en la página uno de *Amelia*> transmite más bien un <aire de solemnidad sentenciosa>. El autor implícito de *Joseph Andrews*, por el contrario, nos parece <gracioso> y <normalmente despreocupado>, no solamente el narrador, sino que todo el diseño de *Joseph Andrews* funciona en un tono muy diferente al de *Jonathan*

⁶ Diversos estudiosos traducen *implied autor*, como autor implícito. En este trabajo, siguiendo a Paul Ricoeur, lo llamaré autor implicado. Creo que "implicado" tiene una connotación de conciencia y compromiso del autor con lo que está narrando, en tanto que "implícito" me parece una denominación más fría, propia de un análisis estructural de la obra literaria, y no de sus conexiones con el acto social de la lectura.

Wild o *Amelia*. Henry Fielding creó tres autores implícitos claramente distintos (Chatman, 1996: 202).

El que “habla” en un texto literario no es el autor de carne y hueso, es otro autor, que para los lectores está implícito en el discurso narrativo, vale decir, es la imagen del autor que los lectores generan a partir de la lectura de sus textos. Y como se puede apreciar en lo señalado por Chatman, el autor real puede tener a su disposición diferentes autores implicados, según las técnicas que utilice para persuadir a su lector.

Esas técnicas de persuasión se encuentran en el texto narrativo y, dentro de él, el tipo de autor que se encuentra actuante no es el autor real sino el autor implicado, en la medida que es quien asume el desafío que implica la narración, y resulta ser un mediador en la relación de escritura y lectura que se establece entre el autor real y el lector. Sobre este asunto Paul Ricoeur nos dice: “[las técnicas narrativas] son localizables en la misma obra. De donde resulta que el único tipo de autor cuya autoridad está en juego no es el autor real, objeto de biografía, sino *el autor implicado*” (Ricoeur, 1994: 227).

Sin embargo, el autor implicado es también un recurso del autor real, y está presente en toda obra literaria; en realidad la noción de autor implicado está relacionada con la utilización de diferentes recursos que tiene el autor real para pasar desapercibido en el discurso narrativo, y dejar a su *alter ego*, *second self*, o segundo ego (todas estas expresiones han sido utilizadas en distintos momentos para referirse a lo mismo), podríamos decir, su otro yo, la iniciativa de las normas narrativas del texto, las delimitaciones temáticas, morales y éticas que subyacen al discurso narrativo. Da la sensación entonces que el autor real desaparece y deja su lugar al autor implicado. Sobre esta aparente desaparición del autor real en el texto, Ricoeur nos dice:

La desaparición del autor es una técnica retórica entre otras; forma parte de la panoplia de disfraces y máscaras de la que se vale el autor real para mudarse en autor implicado, [y abunda después:] Los procedimientos retóricos mediante los cuales el autor sacrifica su presencia consisten precisamente en disimular el artificio por medio de la verosimilitud de una historia que parece contarse sola y dejar hablar a la vida, llámese ésta realidad social, comportamiento individual o flujo de conciencia (Ricoeur, 1994: 229).

El autor real es semejante a un mago: está y no está, se las arregla para producir un discurso narrativo cuya verosimilitud lo hace desaparecer, y sin embargo, quizá como los regalos de consolación que los magos hacen a los niños por creer sus chapuzas, nos deja vislumbrar a su *second self*, el autor implicado.

Pero me apresuro ahora a apuntar que Wayne Booth, creador de la noción de autor implicado, nos dice que el recurso de ocultarse tiene un límite: “A medida que comenzamos ahora a tratar de esta cuestión, no debemos olvidar nunca que aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer” (Booth, 1974: 19). Y más adelante señala:

Toda la verosimilitud que una obra puede tener se mueve siempre dentro de un artificio mayor; cada obra que triunfa es natural y artificial a su modo. Es fácil para nosotros ver lo que no fue tan claro a principios de siglo [el siglo XX]: a la voz del autor nunca se la hace callar realmente, tanto si un novelista impersonal esconde tras un único narrador y observador los múltiples puntos de vista de *Ulises* o *As I Lay Dying* o tras las superficies objetivas de *The Awkward Age* o *Parents and Children* de Compton-Burnett. En realidad es una de las cosas por las que leemos ficción y nunca nos molesta esto a menos que el autor haga una garrafal barahúnda de su propia naturaleza superior (Booth, 1974: 56).

En efecto, el autor real nunca desaparece aunque haya elegido un narrador homodiegético en un nivel narrativo intradiegético, como en el caso de un personaje que cuenta su propia historia (Ulises en la *Odisea*). Aquí el recurso del disimulo es alto, el autor implicado tiene fuerte presencia, pero siempre sabemos que el autor real es quien mueve los hilos, y más de una aseveración en el texto es parte de su punto de vista real, que finalmente es comunicable por diferentes recursos retóricos. Y, como dice Booth, uno de los motivos por los que leemos ficción es porque en el discurso narrativo vislumbramos al autor real en un acto comunicativo personal, en el que su voz verdadera nunca queda reducida al silencio completamente. Algo nos dice el autor real, y ese algo es suficiente para continuar con la lectura de su texto:

El autor implícito de cada novela es alguien con cuyas creencias en todos los temas tengo que estar bastante de acuerdo si quiero disfrutar de su obra. Por supuesto debe hacerse la misma distinción entre mí mismo como lector y el ego a menudo muy diferente que paga las facturas, repasa grifos que gotean y desfallece en la generosidad y en la sabiduría. Es solamente a medida que leo, que yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor. Aparte de mis creencias y prácticas reales, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo del todo. El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo (Booth, 1974: 129).

Así como la contraparte del autor real es el lector real, el correlato del autor implicado es el lector implicado. El lector implicado se identifica con el destinatario al que se dirige el destinador de la obra, y toma cuerpo en el lector real. Autor implicado y lector implicado son correlatos ficcionales de seres reales, se complementan y se identifican y colaboran para la construcción significativa del texto. Ambos se conectan

en un nivel de relación que no es el que se puede establecer entre el autor real y el lector real. De alguna manera, ambos son entidades que se dan cita y se traban por medio del discurso narrativo⁷.

2.4 El narrador no digno de confianza

Para Booth, como se ha visto, el autor y el lector pueden hallar un acuerdo completo si ambos tienen creencias afines. Pero, ¿qué sucede en caso contrario? Para responder esta pregunta Booth explora la fiabilidad del autor, y del narrador que éste elige para desarrollar el relato, y nos dice que existen diferentes niveles de distancia entre las creencias y concepciones morales, intelectuales, éticas o de cualquier otro tipo, del autor (real o implicado), el lector (real o implicado), el narrador y los personajes. Hace un recuento de estas posibles distancias, y concluye con la noción de un narrador digno de confianza⁸:

Nuestra terminología para esta clase de distancia en los narradores es casi desesperadamente inadecuada. A falta de mejores términos, he llamado a un narrador «fidedigno» [digno de confianza] cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implícito), «informal» [no digno de confianza] cuando no lo hace. Es verdad que la mayoría de los grandes narradores fidedignos [dignos de confianza]

⁷ Ver “Mundo del texto y mundo del lector” de Paul Ricoeur, 1994: 234-239.

⁸ En la traducción del libro de Booth que hasta aquí he citado, *reliable narrator* se traduce como “narrador fidedigno” y *unreliable narrator* como “narrador informal”. En las traducciones de los textos de Paul Ricoeur hasta aquí comentados, *reliable narrator* y *unreliable narrator*, aparecen como “narrador digno de confianza” y “narrador no digno de confianza”. A partir de ahora me inclino por esta segunda enunciación, y aunque en las citas de Booth mantendré la traducción que corresponde a la edición del libro en español, consignaré entre corchetes la traducción que aparece en los textos de Ricoeur.

consienten en gran cantidad de ironía incidental, y así no son fidedignos [dignos de confianza] en el sentido de ser potencialmente engañosos. Pero una difícil ironía no es suficiente para hacer a un narrador informal [no digno de confianza]. Ni la informalidad [imposibilidad de confianza] ordinariamente es la mentira, aunque narradores deliberadamente falaces han sido un recurso principal de algunos novelistas modernos (Booth, 1974: 150).

Booth se duele del hecho que algunos narradores modernos elijan para sus ficciones a narradores no dignos de confianza. Creo que su discusión tiene que ver con las ideas y preceptos morales, intelectuales y éticos que se traslucen en las obras de autores del siglo XX. Pero recordemos que ese siglo vio nacer, entre otras cosas, justo a narradores no dignos de confianza y con ello marcó un hito en la historia de la literatura. Hemos visto que el narrador es un recurso, entre muchos, que el autor tiene para persuadir a sus lectores. El narrador digno de confianza, aquel que habla y actúa de acuerdo a las normas del autor implicado, es proclive a mostrar situaciones con alto grado de certeza para el lector; al seguir la norma del autor implicado conduce la narración sin el estorbo de poner en entredicho las nociones morales, éticas, o intelectuales que el autor implicado le imprime al discurso narrativo, y, por lo tanto, al lector también le evita desazones de diversa índole. Podríamos decir que un narrador digno de confianza es más afable, mesurado, y procura conducir con claridad la narración. Pero también es un narrador que orienta férreamente la narración, llevándola por atajos placenteros, y deja, por lo mismo, menos libertad al lector. Tiene una actitud muy directiva, y en cierta medida impositiva, algo ciertamente común.

Un narrador no digno de confianza, por su lado, no prescribe, no dicta, utiliza recursos que violentan la norma narrativa impuesta por el autor implicado, no importa si esa transgresión use parámetros distintos que conduzcan a derroteros no previstos. Algunos valores tradicionales pueden verse mermados por la propuesta de la narración,

sobre todo porque este tipo de narrador no ordena, no catequiza, muestra con ironía y nos puede convencer de otros puntos de vista más laxos que los que teníamos antes de asumir la lectura. Socialmente este tipo de narrador propone puntos de vista que pueden chocar con las normas establecidas; incluso puede asumir de tal forma la narración que el lector siente que no sabe a dónde se le conduce, y eventualmente puede caer en una gran incertidumbre (acerca de los personajes, de la narración, de la confiabilidad de quien narra, del autor implicado, de la propuesta estética, de otros factores del discurso narrativo y de la propuesta e impacto social que subyacen a la narración). En el extremo, un narrador no digno de confianza puede confundir al lector en varios puntos y hacer que éste se aleje de la lectura. Entonces, el acto comunicativo se verá fracturado. En efecto, así delineado, este es un narrador no digno de confianza.

Booth se muestra preocupado por la repercusión social que implica un creciente número de narradores de esta naturaleza, sobre todo por el impacto que puedan tener al persuadir a sus lectores; y quizá tenga razón al mencionar que se paga un precio cada vez mayor por una narración desprovista de los consejos y conducción certera de un narrador digno de confianza.

Para abonar más esa preocupación Ricoeur señala:

El peligro consiste, en efecto, en que la persuasión ceda el lugar a la seducción de la perversidad. Este es el problema que plantean los «canallas seductores» que son los narradores de una buena parte de la literatura contemporánea. Por encima de todo, Booth tiene razón cuando subraya, en contra de toda estética pretendidamente neutra, que la visión de los personajes, comunicada e impuesta al lector, posee aspectos no sólo psicológicos y estéticos, sino sociales y morales. Toda la polémica centrada en el narrador no digno de confianza muestra a las claras que la retórica de la imparcialidad, de la impassibilidad, disimula un compromiso secreto capaz de seducir al lector y de hacerle compartir, por ejemplo, un interés irónico por la

suerte de un personaje aparentemente condenado a la destrucción de sí mismo. Booth puede por tanto temer que una gran parte de la literatura contemporánea se extravíe en una empresa de desmoralización tanto más eficaz cuanto que la retórica de la persuasión recurre a una estrategia más disimulada (Ricoeur, 1994: 232).

Pero vale la pena preguntarse, junto con Ricoeur, hasta dónde un narrador no digno de confianza es pernicioso, o si el lector no ha sufrido también cambios sustanciales que le permitan convivir con, o sortear a, un narrador de este tipo, porque concebir al lector como un recipiente en el cual el autor, el autor implicado y el narrador no digno de confianza depositan sus perversiones, es mutilar su capacidad de raciocinio y de crítica. Para empezar, el lector frente a un narrador no digno de confianza puede tomar distancia, hacer relaciones para aclarar la trama y lo que se le está proponiendo, y, finalmente, construir un punto de vista nuevo pero no necesariamente acorde con la propuesta del discurso narrativo, es decir, puede alcanzar una mayor libertad interpretativa. Con ello estamos en presencia de un lector de nuevo tipo; Paul Ricoeur lo dice así:

Que la literatura moderna sea *peligrosa* es incontrovertible. La única respuesta digna de la crítica que ella suscita, crítica de la cual Wayne Booth es uno de los representantes más valiosos, es que dicha literatura venenosa requiere de un nuevo tipo de lector: un lector que *responda* [...] La función más corrosiva de la literatura tal vez sea la de contribuir a hacer surgir un lector de un nuevo género, un lector *que también sospecha*, porque la lectura deja de ser un viaje confiado hecho en compañía de un narrador digno de confianza para convertirse en una lucha con el autor implicado, una pugna que lo devuelve a sí mismo (Ricoeur, 1994: 233).

Esta respuesta no es baladí. Es una respuesta que lleva a reconsiderar la historia misma de la literatura. Esa lucha con el autor implicado de la que habla Ricoeur es en realidad un diálogo del lector con el autor implicado; el espacio de la pugna es la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. Un narrador no digno de confianza va creando un lector también desconfiado, y al final no digno de confianza, sobre todo porque el lector, entendido como colectividad, influye, en una relación dialéctica con el autor implicado y el autor real, en la producción literaria, como diría Hans Robert Jauss. Es a través de la lectura desconfiada que el lector que sospecha se vuelve hábil para interpelar al autor. Vale la pena preguntarse, y quizá para un trabajo posterior, si el autor crea a sus lectores, o si éstos son lo suficientemente eficaces para interpelar e influir en la producción literaria del autor, mediante la sanción silenciosa pero efectiva de leer o no determinada obra, e incluso a determinados autores. ¿Qué es primero, la oferta creando su propia demanda, o la demanda generando su propia oferta? ¿O la circulación en ambas direcciones?

En este capítulo he realizado un veloz recorrido sobre distintos asuntos que tienen que ver con el narrador. El autor implicado y el narrador no digno de confianza son dos nociones que me interesa preservar para la siguiente parte de este trabajo porque creo que en los cuentos de Rubem Fonseca es posible hallar claramente elementos para hablar de ambas entidades. Fonseca no sólo como narrador no digno de confianza, sino como un “canalla seductor”, es una línea que exploraré en el siguiente capítulo. También es necesario recordar, en el análisis de los cuentos de dos libros de Fonseca (*Feliz año nuevo* y *El Cobrador*), los acercamientos a la violencia, el poder y el

contrapoder expuestos en el capítulo primero. En las páginas que siguen, el propósito es poner en juego todas las ideas expuestas en los dos capítulos anteriores para, en un proceso de integración de conceptos y nociones sociológicas y narratológicas, acercarme mejor a los cuentos de Rubem Fonseca, y entenderlo como un escritor contemporáneo de relatos de ficción, es decir, un autor que sabe, conoce y practica los recursos retóricos y narrativos necesarios para pasar como un canalla seductor, como un narrador no digno de confianza que precisa de un lector de nuevo cuño, un lector que sospeche, que responda y que también se convierta en un lector no digno de confianza.

CAPÍTULO 3. LA VIOLENCIA COMO DESTINO: DE “FELIZ AÑO NUEVO” A “EL COBRADOR”

En los dos capítulos precedentes me he detenido a revisar, siguiendo a distintos pensadores, algunos asuntos teóricos relacionados con la violencia y el poder (capítulo 1), y con el narrador de ficción y el autor implicado (capítulo 2). En este capítulo analizaré dos cuentos de Rubem Fonseca: “Feliz año nuevo”, primer cuento del libro del mismo nombre, y “El Cobrador”, último cuento del libro con igual nombre. Como también lo comenté en la introducción, elegí los cuentos “Feliz año nuevo” y “El Cobrador” para una revisión detenida, y no otros cuentos también emblemáticos y complejos, porque considero que son los que mejor ilustran, en la producción cuentística de Fonseca, su propuesta literaria acerca de la violencia, el poder, el contrapoder, y los recursos que el autor implicado despliega para ocultarse en la narración, como lo señala Ricoeur.

Al final del capítulo también revisaré otros temas que se encuentran presentes en los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador*.

Un comentario acerca de los textos de Fonseca y sus traducciones es pertinente en este momento. La primera vez que leí a Fonseca fue en español, a mediados de la década de los ochenta, en una traducción de *El Cobrador* que realizó Basilio Losada para la editorial Bruguera. Tanto esta traducción como la de *Feliz año nuevo*, hecha por Pablo del Barco para la antigua Ediciones Alfaguara, son traducciones adaptadas al contexto de España de finales de los años setenta, cuando España estaba saliendo de un

largo periodo de dictadura militar. Partiendo del hecho de que toda traducción cojea, es comprensible que esas versiones españolas de Fonseca, en la sintaxis y fundamentalmente en el léxico (repleto de formas de habla popular española que tratan de reproducir el habla de los sectores marginados cariocas), a pesar de que reflejan el sentido de los cuentos del autor brasileño para lectores españoles, se alejan de una traducción más comprensible para los lectores mexicanos. En casos extremos, y debido a que algunos giros populares usados en esas traducciones son tan específicamente madrileños, se requiere una traducción de esas traducciones al español de nuestro país. Posteriormente, y sobre todo en la década de los noventa, en México se han realizado traducciones que se adaptan al contexto nacional y que permiten un mejor entendimiento del sentido general de la producción literaria de Fonseca. La lectura de la obra de Fonseca en portugués permite entender las enormes diferencias que las traducciones en España y en México tienen, a pesar de compartir el mismo idioma. En ese sentido, y para este trabajo, voy a citar a Fonseca en portugués, y en notas a pie de página reproduciré la traducción que para el país ha realizado Romeo Tello, en particular de los dos cuentos que son motivo de este trabajo. También consignaré en algunas ocasiones la traducción de Pablo del Barco, en aquellos fragmentos de algunos cuentos en que esa traducción me parece adecuada. Sin embargo, y únicamente en ciertos momentos, consignaré entre corchetes una traducción alternativa de vocablos o fragmentos que me parece se acercan más al sentido del original en portugués.

3.1 La violencia del contrapoder en el caso de “Feliz año nuevo”

El sentido general del libro: los sectores marginados se manifiestan con voz propia

Feliz año nuevo es un libro con catorce cuentos que al ser publicado fue considerado por la dictadura brasileña como una obra que atentaba contra la moral y las buenas costumbres. A lo largo de esas catorce narraciones se presentan personajes y situaciones que levantaron ámpula en la sensibilidad de los militares en el poder. En realidad, la producción literaria anterior a Fonseca estaba marcada por escritores como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, y sobre todo João Guimarães Rosa, relevantes para Alfredo Bosi porque son representantes de las tendencias contemporáneas de la producción literaria brasileña: en buena medida expresan una fuerte conciencia del paisaje natural, los personajes y la cultura de ambientes no urbanos, y se pueden considerar escritores tanto regionalistas como universales, por un uso peculiar del lenguaje que expresa un fuerte vínculo de contenidos sociales y psicológicos de una cultura propia del sertón brasileño. En el caso de Guimarães Rosa, por ejemplo, Bosi considera que “toda su obra nos pone frente al mito como forma de pensar y de decir atemporal” (Bosi, 1982: 462) y por ello este escritor se concentra en una “entrega amorosa al paisaje y al mito, reencontrados en la materialidad del lenguaje” (Bosi, 1982: 463).

Hay otra tendencia de escritores anteriores a Fonseca que ya empezaban a hablar de ambientes citadinos, a los cuales Bosi ubica como escritores intimistas, que es el caso, por ejemplo, de Marques Rebelo y Clarice Lispector. Los personajes, las

situaciones, y el lenguaje de estos escritores hacen referencia a ambientes psicológicos con contradicciones individuales internas, y de alguna manera expresan una cultura de ciudades nacientes y de creciente modernidad, sin necesariamente tratar contradicciones sociales propias de las grandes ciudades.

Por su parte, Antonio Candido, en el ensayo “La nueva narrativa brasileña”, señala que ya en las décadas de los cincuenta y sesenta, hay una vertiente de autores que se mueven “en el universo de los valores urbanos, relativamente desligados de un interés más vivo por el lugar, el momento y las costumbres, que en sus libros entran implícitamente. También ninguno de ellos manifiesta preocupación ideológica por medio de la ficción, con excepciones que aumentan después del golpe militar de 1964” (Candido, 1995: 305). Candido hace un recuento de estos escritores de la siguiente manera:

Pienso en los cuentistas como Dalton Trevisan (debut en 1954), maestro del cuento corto y cruel, creador de una especie de mitología de su ciudad, Curitiba. En Osman Lins (debut en 1955), que fue pasando del realismo corriente a una inquietud experimental en la que se actualizó siempre, hasta su muerte. En Fernando Sabino, cuya novela *Encontro marcado* (1956) es una crónica de la adolescencia y de la iniciación literaria, en una prosa acelerada que hace del *rendu* realista un ataque a la realidad, para obtener de ella un mayor realce. En Otto Lara Rezende, autor de una novela que se prende por sus orígenes a la atmósfera de Bernanos y de ella se desprende, para lograr un impacto seco de tragedia banal, en el prosaísmo de un cuaderno de notas (*O braço direito*, 1963). En Lígia Fagundes Telles (madurez literaria con *Ciranda de pedra*, 1954), que siempre tuvo el alto mérito de obtener, en la novela y en el cuento, la limpidez adecuada a una visión que penetra y revela, sin recurrir a ningún truco o rasgo recargado, en el lenguaje o en la caracterización. Esos y otros, como Bernardo Ellis,

representan la buena línea media que caracteriza la ficción brasileña de los años cincuenta y sesenta (Candido, 1995: 305).

Unos años después de este contexto de producción literaria, consagrada en el reconocimiento social, nacional e internacional, como “literatura brasileña”, se publica el libro *Feliz año nuevo* de Rubem Fonseca. Es explicable la reacción de censura que tuvo el libro por parte de la dictadura militar¹, toda vez que el sentido de la producción literaria reciente no era propicio para cuestionamientos sociales de actualidad, y hacía referencia a ambientes sertoneiros y míticos o ambientes urbanos volcados a la individualidad y sus contradicciones. No estoy haciendo un juicio de la producción literaria anterior a Fonseca, ello requeriría un trabajo arduo, pero sí es claro que la publicación en ese contexto de un libro plagado de personajes marginados (asaltantes, drogadictos, homosexuales), que se desenvuelven en situaciones de extrema violencia, de corrupción tanto policial como de grupos favorecidos económicamente, y de prácticas eróticas poco convencionales, fue interpretada por sectores conservadores como un referente claro y crítico de lo que estaba sucediendo en la organización social urbana, y como un llamado a practicar acciones disruptoras de las convenciones socialmente aceptadas. Antonio Candido señala que este tipo de literatura, a la que él denomina “realismo feroz”, corresponde:

a la era de la violencia urbana en todos los niveles del comportamiento. Guerrilla, crimen desatado, superpoblación, migración para las ciudades, quiebra del ritmo de la vida establecido, marginalidad económica y social –todo impacta la conciencia del escritor y crea nuevas necesidades en el lector, en un ritmo acelerado (Candido, 1995: 313).

¹ Además de Fonseca, otros autores brasileños que sufrieron persecución y censura en los años setenta son Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro y Renato Tapajós (Silva, 1983).

Candido considera como precursores del realismo feroz a Fonseca y a los escritores João Antônio (principalmente por su cuento largo “Paulinho Perna-Torta”) e Ignácio de Loyola Brandão (por su novela *Zero*), y señala que el rasgo más destacado de este realismo feroz es una marcada agresividad hacia el lector. La violencia, no sólo de los temas, sino también de los recursos técnicos, distinguen a estos escritores: un gran flujo del monólogo, el uso de la jerga citadina, ritmo galopante de la escritura que muestra de manera brutal la vida del crimen y la prostitución, así como un uso magistral de la primera persona que funde ser y acto, y la elaboración de propuestas literarias que van exponiendo “soluciones alternativas en la secuencia de la narración, ensanchando las fronteras de la literatura rumbo a una especie de noticia cruda de la vida” (Candido, 1995: 311).

A partir de esta concepción original del realismo feroz, otros críticos han considerado de diferentes maneras la producción literaria de Rubem Fonseca. Existe la propuesta de que los libros de cuentos de Fonseca evolucionaron a novelas de tinte policíaco que sin caer en la denuncia explícita son un cuestionamiento constante a la corrupción desde los sistemas de procuración de justicia y el poder político, económico y cultural (Silva, 1983). Otra visión considera a Fonseca como una “matriz” de la que brotará un linaje de “novísimos autores contemporâneos” con diferentes matices en el tratamiento de la violencia, como Paulo Lins (*Cidade de Deus*), Drauzio Varella (*Estação Carandiru*) y Ferréz (*Capão Pecado*), que centran su escritura en la descripción de la violencia entre bandidos del crimen organizado, delincuentes comunes, policías corruptos, narcotraficantes, mendigos y presidiarios, con tonos propios del Brasil de los años noventa, y por lo cual se les ha considerado representantes del neo-realismo, hiper-realismo o ultra-realismo, formas de

denominación de esta corriente (Pellegrini, 2005)². También hay opiniones negativas que proponen que Fonseca se agotó con el libro de cuentos *O Cobrador*, y que después se desbarrancó en la producción de *best-sellers* (Vidal, 2000)³. Otro punto de vista considera que los textos de Fonseca, ya sean cuentos o novelas, tienen un lenguaje coloquial lleno de terminología convencionalmente prohibida que deviene, la mayor parte de la veces, en “una sátira contundente de ironías trágicas, enganosamente aliviada por un humor patético”, todo ello coronado con un tono de sangre fría asociado a sus narradores en primera persona (Silverman, 1995: 81-82). Lo cierto es que desde la elaboración de la noción de realismo feroz, en un artículo de 1981, Candido ya externaba reservas acerca de esta tendencia, comentando que no estaba empeñada en tratar, valorar, usar o fijar como categorías literarias la Belleza, la Gracia, la Armonía, o la Simetría, sino que lo importante para esta expresión literaria era el impacto, producido por la Habilidad o la Fuerza. Lo que se buscaba era producir un choque emocional en el lector, y excitar las argucias analíticas de los críticos. Aunque Candido valoraba muy alto esta tendencia como una innovación en las letras brasileñas, dudaba acerca de su permanencia en el tiempo, y en la consideración de los lectores, porque las mismas características que constituían sus aciertos se podían trocar muy fácilmente en lastres (Candido, 1995).

² En este ensayo, Tânia Pellegrini hace un interesante análisis de esos tres libros, sus raíces en términos de antecedentes literarios en Brasil, el lenguaje utilizado y el tipo de violencia que *representan* (en el sentido de “representación” de un contexto social específico) y la versión cinematográfica que les corresponde, deteniéndose en las relaciones que el texto y la película establecen.

³ En *La imagen y la letra*, Tânia Pellegrini, además de elaborar una detallada interpretación de *A grande arte*, novela policíaca de Fonseca posterior a *O Cobrador*, expone una idea que se contrapone al sentido negativo de lo expresado por Ariovaldo José Vidal acerca de que las obras posteriores a *O Cobrador* son *best sellers*: “No se puede olvidar que Rubem Fonseca ya se había vuelto conocido a partir del episodio de la publicación y posterior secuestro de la edición por la censura de *Feliz Ano Novo*, en 1975, pero *A grande arte*, debido a las inesperadas cualidades de su texto, además de alcanzar números hasta entonces reservados a pocos escritores, enciende la discusión relativa a la máxima <el *best seller* siempre es mala literatura>. Además, en una época de evidente proliferación del cuento y por el hecho de tratarse de un policial, el libro renueva el espacio reservado a la novela, género que nunca tuvo mucho aliento en Brasil” (Pellegrini, 2004: 82).

Creo que la valoración de la obra de Fonseca posterior a *El Cobrador*, requiere una investigación especial, como lo anoté en la introducción de este trabajo. Sin embargo, considero que es posible afirmar que *Feliz año nuevo*, y *El Cobrador*, introdujeron en la literatura brasileña, con un peculiar punto de vista centrado en la violencia extrema, el reconocimiento de las contradicciones sociales presentes en las grandes ciudades modernas, en particular Rio de Janeiro, enfrentando el clima de represión y disimulo propiciado por la dictadura. Los textos de Fonseca están contruidos con un lenguaje tan económico como áspero (lleno de frases y vocablos populares y de uso preferente de los sectores marginados proclives a cometer actos delictivos, con los que Fonseca tuvo contacto durante los años que trabajó en una comisaría) que demuestran su agudo olfato para recrear un habla popular que se caracteriza por su crudeza. Ese lenguaje recuerda, en ciertos cuentos, las crónicas de nota roja y los reportajes policiales, que tienen una estructura narrativa muy cercana a la novela policíaca como lo ha señalado Dionísio da Silva (Silva, 1983). En otros casos, el lenguaje es centro de la estructuración de las narraciones, y casi funciona como personaje de algunos cuentos, como lo veremos más adelante. El discurso narrativo de Fonseca posee los elementos necesarios para representar un tipo de violencia urbana que no se había visto en los libros de los escritores brasileños anteriores (Candido, 1995).

Desde otra perspectiva afín, los ambientes urbanos presentes en Fonseca y en otros autores de las décadas de los sesenta y setenta son expresión creativa de lo que Darcy Ribeiro denomina la “urbanización caótica” brasileña:

La población urbana da un salto de 12 800 000, en 1940, a 80 500 000, en 1980. Ahora es de 110 900 000 [1995]. La población rural pierde sustancia porque, en el mismo periodo, pasa de 28 300 000 a 38 600 000 y ahora es de 35 800 000. En números relativos se reduce de 68.7% a 32.4% y a 24.4% del

total. Conforme se puede ver, vivimos uno de los más violentos éxodos rurales, tanto más grave cuanto que ninguna ciudad brasileña estaba en condiciones de recibir a ese contingente extraordinario de población. Su consecuencia fue que la población urbana se volvió más miserable (Ribeiro, 1999: 172).

Este crecimiento acelerado y caótico de las ciudades permite el surgimiento de contradicciones sociales asociadas a la miseria, el crimen, y la prostitución, que son resueltas por los sectores marginados con actos de violencia. La expresión literaria de esta urbanización caótica es fecunda en autores de al menos tres grandes ciudades brasileñas: Rio de Janeiro (Rubem Fonseca, Esdras do Nascimento, Olympio Monat, Assis Brasil), São Paulo (Ignácio de Loyola Brandão y Luiz Vilela) y Belo Horizonte (Iván Angelo, Rui Mourão y Sérgio Sant'Anna)⁴.

Fonseca inicia la publicación de sus libros junto a una cantidad importante de autores que tocan temas urbanos y subrayan la presencia de sectores marginales en las grandes ciudades brasileñas. Pero lo más significativo para este trabajo es que el surgimiento de ese mundo marginal se da en la obra de Fonseca con una voz peculiar (no como un reflejo, sino como un impulso creador desde la escritura), con un lenguaje manejado desde la primera persona que significa una toma de conciencia de la existencia de esos sectores sociales: el discurso de Fonseca los define y les da personalidad propia, como lo veremos adelante⁵.

⁴ En su libro *Protesto e o novo romance brasileiro*, Malcom Silverman hace un prolijo recorrido por la producción de novelas brasileñas asociadas al desarrollo de las grandes ciudades, en el que demuestra la multiplicidad de formas novelescas producidas desde finales de la década de los sesenta hasta finales de la década de los ochenta, en las que la violencia, el lenguaje coloquial, la crítica social, y los temas relacionados con la sexualidad tienen diferentes y muy interesantes registros (Silverman, 1995). En particular, el apartado "O romance da massificação" contiene un análisis de tres novelas de Fonseca posteriores a *O Cobrador: A grande arte, Bufo & Spallanzani* y *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

⁵ "Toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser um fato real, entre outros tantos fatos igualmente reais" (Pellegrini, 1996).

Fonseca expresa la distancia de los escritores anteriores con el nuevo contexto brasileño, y prefigura las preocupaciones de los escritores que empiezan a publicar en los años sesenta y setenta, en el último cuento de *Feliz año nuevo*, “Intestino grosso”, escrito como una entrevista a un escritor brasileño de temas urbanos⁶:

Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?
Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.
Quem eram eles?
Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis (Fonseca, 1994: 461)⁷.

Los dos libros de Fonseca que me ocupan van a significar volver los ojos a las grandes ciudades con su carga contemporánea de contradicciones sociales, que hacen emerger a los marginados sociales con un sentido de hiperviolencia propia de sectores que no tienen un futuro claro en las sociedades modernas, pero con la peculiaridad, y la

⁶ Deonísio da Silva considera que este cuento es la “llave del enigma” de los libros escritos por Fonseca hasta *Feliz año nuevo*. Mientras escribía un texto sobre la prohibición que sufrió este libro, da Silva pudo conversar varias veces con Fonseca, y éste le externó ideas muy semejantes, y en ocasiones idénticas, a las que el escritor de “Intestino grosso” expresa, lo que le llevó a concluir que Fonseca utilizó el recurso de escribir un cuento en que se entrevista a un escritor para exponer sus propias ideas acerca de la escritura, la sociedad moderna, la literatura brasileña, y otros temas relacionados con la escritura de ficción, con preguntas clave que él juzgó necesario contestar, sin necesidad de dar entrevistas como autor real. Da Silva señala que en ese cuento Fonseca agotó las respuestas que le parece que tenía que dar sobre los tópicos que le interesaban, y ello quizá sea uno de los motivos por los que este escritor es tan renuente a dar entrevistas (Silva, 1983).

⁷ “¿Cuándo fuiste publicado por primera vez? ¿Tardaste mucho? Tardé. Ellos querían que escribiera igual que Machado de Assis y yo no quería, y no sabía. ¿Quiénes eran ellos? Los tipos que editaban los libros, los suplementos literarios, los diarios de letras. Ellos querían los *negrinhos do pastoreio*, los *guaranies*, los *sertões* de la vida. Vivía en un edificio de apartamentos del centro de la ciudad y desde la ventana de mi cuarto veía anuncios de colores de gas neón y oía ruido de motores de automóviles” (Fonseca, 1977: 188).

fuerza, de un lenguaje que denota a un narrador que se compromete con los hechos que narra desde la primera persona del singular, el “Yo” narrativo.

La violencia inicial de los marginados

¿Cómo se expresa en los cuentos de Fonseca la presencia de sectores marginados emergentes? Creo que el propio texto muestra la significación que la violencia tiene como forma de expresión de estos actores sociales. Veamos. En el cuento “Feliz año nuevo”, que abre el libro del mismo nombre, el autor nos presenta a tres personajes marginales, metidos en un departamento sucio, localizado en una zona pobre de Río de Janeiro. Es el último día del año, no tienen nada de comer, y están viendo la televisión, en la que pasan los pormenores fastuosos de un día en que se celebra el eterno retorno: consumo, lujo, parabienes de año nuevo. Deciden tomar por asalto una residencia y, después de cometer algunas tropelías, regresan a su hogar empobrecido para festejar también el fin de año y desearse buenos deseos para el año siguiente. Éste es, en síntesis, el asunto del cuento. Pero, como veremos, hay grandes vetas de significación más allá de la anécdota narrativa. El primer recurso narratológico con el cual nos encontramos es que el autor elige para asumir la narración a un narrador en primera persona del singular, y, para generar la sensación de cercanía con lo que va a contar, lo hace partícipe de los hechos narrados. Es decir, un narrador homodiegético, que es personaje dentro de su propia narración, en un nivel de narración intradiegético. Este tipo de narrador es importante porque los recursos retóricos que despliega hacen que lo percibamos muy cerca, y por ello parece que estamos no sólo observando, sino participando de los hechos narrados. Incluso, como lo vamos a ver, este “Yo” narrador

nos hace partícipes de sus reflexiones internas aún cuando los hechos están siendo mostrados ante nuestros ojos, de tal manera que pretende contaminar nuestra visión con sus puntos de vista.

Los otros dos personajes son Pereba, que es descrito por el narrador como pobre, negro, bizco, y sin dientes, y Zequinha, quien es viejo compañero de andanzas del narrador⁸. Para subrayar el carácter marginal de los personajes, Fonseca dota explícitamente a uno de ellos de características que son constantes en muchos de los personajes marginales de sus cuentos y que constituyen una tríada distintiva: negro, pobre y sin dientes (Silva, 1983: 32-33). Aunque en el cuento no se describe físicamente a Zequinha, podría ser negro, sin excluir que también podría ser mulato, o blanco pobre⁹. Lo cierto es que ambos personajes son delincuentes, al igual que el narrador, pero, por la forma en que son presentados, los vemos antes como seres humanos pobres que como criminales. Están en el departamento del narrador viendo la televisión, sin comida pero con hambre, con ganas de orinar pero sin agua en el excusado. El baño hiede, las escaleras del edificio están que se caen de viejas. Son tres hombres que están en la miseria más absoluta, y, en contraste, están recibiendo por televisión un mundo de

⁸ “Pereba” es un vocablo cuya definición en el diccionario de lengua portuguesa *Novo Aurélio Século XXI* es “lesión cutánea imprecisa”, y en el diccionario *Océano compact* de traducción portugués-español, es sinónimo de “sarna”; en lenguaje coloquial es usado para designar granos o verrugas. El nombre elegido para este personaje es muestra del lenguaje que utiliza Fonseca en sus cuentos, y del nivel de significado que para la narración tiene el personaje y su nombre, con una connotación de lesión o sarna social en su carácter de marginado. “Zequinha”, es, por su parte, un vocablo que deriva de lo siguiente: “Zé” es apreciativo de José en portugués, y el sufijo “quinha” se utiliza en este caso para designar el diminutivo de “Zé”. “Zequinha” es el equivalente de decirle “Pepito” a quien se llama José en español. Creo que “Zequinha”, en esta narración, tiene una connotación de aprecio y respeto del narrador hacia el personaje con el que ha compartido experiencias delictivas.

⁹ “Las actuales clases dominantes brasileñas, hechas de hijos y nietos de antiguos señores de esclavos, conservan frente al negro la misma actitud de vil desprecio. Para sus padres, el negro esclavo, el liberto, así como el mulato, eran mera fuerza energética, como un saco de carbón que, una vez consumido, se sustituía fácilmente por otro que se compraba. Para sus descendientes, el negro libre, el mulato y el blanco pobre son también lo más bajo, por la pereza, por la ignorancia, por la criminalidad innatas e ineluctables. Todos ellos son considerados consensualmente culpables de sus propias desgracias, explicadas como características de raza y no como resultado de la esclavitud y de la opresión. Esa visión es deformada y asimilada también por los mulatos y hasta por los negros que consiguen ascender socialmente, los cuales se suman al contingente blanco para discriminar a la masa negra” (Ribeiro, 1999: 193). En el libro de Ribeiro hay varios apartados que versan sobre la formación socio-cultural de Brasil, en los que se da relieve a las diferencias étnicas para explicar la conformación de la sociedad brasileña actual.

abundancia, que no les pertenece, al que no han podido ni podrán acceder. La contradicción social es la puerta de entrada a la narración. Se nota en el lenguaje y en el tono del narrador, desde el primer párrafo, un rencor soterrado por sus múltiples carencias, y por la abundancia que disfrutaban otros, los poseedores de bienes:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque (Fonseca, 1994: 365)¹⁰.

El discurso del narrador es portador de una visión del mundo: mediante las formas léxicas y sintácticas se aprecia ya, al inicio de la narración, un sesgo ideológico de rechazo, y a la vez de reclamo, a la sociedad de consumo compulsivo, porque él se sabe excluido. Las escenas en la televisión y la vida del narrador y sus compañeros no se corresponden, y, quizá por eso, los tres personajes perciben falsas a las personas que ven en la pantalla, en particular a las “madames”, que recibirán el año nuevo con ropas caras y nuevas, bailando con los brazos en alto para mostrar la axila cuando “elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí?” (Fonseca, 1994: 365-366)¹¹.

Desde los primeros párrafos de este cuento, el lenguaje con el que se despliega la narración es crucial para revelar el sentido profundo de puntos de vista que traslucen una toma de postura de los personajes en un conflicto social concreto. La utilización de vocablos considerados ásperos (no en balde la dictadura militar fundamentó en buena

¹⁰ “Vi en la televisión que los comercios buenos estaban vendiendo como locos ropas caras para que las madames vistieran en el reveillon. Vi también que las casas de artículos finos para comer y beber habían vendido todas las existencias” (Fonseca, 1998: 145).

¹¹ “lo que quieren enseñar realmente es el coño pero no tienen cojones y enseñan el sobaco. Todas le ponen los cuernos a los maridos. ¿Sabías que su vida está en dar el coño por ahí?” (Fonseca, 1998:146).

parte la prohibición del libro *Feliz año nuevo* en el uso de un lenguaje que la censura consideró soez y contrario a las buenas costumbres) marca la narración y la carga de un sentido violento. Las palabras consideradas contrarias a las buenas costumbres en las dos citas anteriores (mostrar a **boceta**, **corneiam os maridos**, dar a **xoxota** por aí) nos revelan el punto de vista desde donde observan las fiestas de fin de año los personajes. Reproduzco aquí una muestra del lenguaje considerado soez que aparece a lo largo del cuento: *babaquara, merda, boceta, bosta, xoxota, punheta, fudido, bronha, porra, puto, bozó, cu, filha da puta, caguei em cima da colcha*. Un lenguaje como éste, que está cargado de rencor soterrado, de una procacidad que no oculta su origen de clase, prefigura ya a los personajes y carga de sentido revelador las acciones que se van a dar más adelante. Fonseca no podía construir personajes marginales sin dotarlos de un habla también marginal, quizá a-literaria en el sentido de la literatura entendida como “bellas letras”, es decir, un habla marginal a los cánones del quehacer literario (Silva, 1983: 22-25). Así, la violencia inicial de los marginados es su propio lenguaje que, en el tiempo y el espacio narrativo en que se desarrolla, adquiere una potencia mayor porque dota a las acciones que acompaña y describe de un profundo significado de rechazo a las normas sociales establecidas, y resignifica por ello la carga de extrema violencia presente en el cuento¹².

Los tres personajes viven en una condición de pobreza extrema y el narrador marca las diferencias sociales de tal manera que es ostensible el rencor que sienten hacia los ricos. Incluso, el narrador juega deliberadamente con la ambigüedad del destinatario de la pregunta ya referida (“Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí?”),

¹² Dionísio da Silva comenta que el lenguaje utilizado por Fonseca en sus cuentos es muy similar al que usa el escritor João Antônio, con el que da Silva pudo hablar directamente en diversas ocasiones, y al que le preguntó si ese lenguaje es característico de clases marginales de la periferia de Rio de Janeiro. João Antônio le respondió que un lenguaje como ése es característico de la población que vive en favelas y otros barrios pobres de Rio y que está muy presente en la noche carioca, entre prostitutas, travestis, gorilas y sacaborrachos de antros, y entre meseros de bares y restaurantes nocturnos, todos ellos personajes marginados o pobres (Silva, 1983: 65).

porque, aunque sabemos que va dirigida a su compañero Pereba, parece que está interpelando directamente al lector por el momento y la forma en que se enuncia, y sin duda es un recurso que significa un guiño inicial al lector para intentar hacerlo cómplice de lo que vendrá en la narración. Fonseca en este momento inicia su artificio de canalla seductor, en el sentido que señala Ricoeur, y que he expuesto con detalle en el capítulo 2 de este trabajo.

La invasión de los marginados: ocupación de espacios sociales que no les corresponden

El surgimiento de sectores sociales desfavorecidos se expresa en los textos de Fonseca de distintas maneras. En el caso de “Feliz año nuevo”, su presencia se da como invasión de espacios ajenos que significa la existencia de un contrapoder tan fugaz como violentamente intenso. En el cuento, el tiempo y el espacio narrativos, así como el lenguaje, están dispuestos para estructurar un punto de vista crítico y una praxis propias del contrapoder en una sociedad capitalista subdesarrollada, marcada por grandes desigualdades sociales, como se verá enseguida.

Es importante señalar que la narración del cuento se desenvuelve en dos espacios narrativos. El primer espacio es, como ya vimos, el departamento de uno de los maleantes. El segundo espacio narrativo es la casa que eligen para robar. Quiero detenerme en este segundo espacio de la narración porque es propicio para hablar de tres niveles de invasión violenta que el propio texto nos propone: hay un primer espacio que es *público*, cuando los asaltantes están en la calle y su primer acto violento es el robo de un auto; otro espacio *privado*, cuando entran a la casa que eligieron para robar;

y un espacio más, el *íntimo*, cuando el jefe de los asaltantes entra a la recámara y el baño de la dueña de la casa. Analicemos estos tres niveles del espacio narrativo que es invadido, ya que se vuelven escenarios en que se cometen actos violentos.

En primer lugar está el espacio público: la calle, las avenidas de Rio de Janeiro:

Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Pasamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando (Fonseca, 1994: 368)¹³.

Los asaltantes inician su presencia en el espacio público con un acto de robo. Y luego se dedican a un recorrido para elegir el centro de su acción. El discurso aquí es de quien busca algo, pero sin tensiones. El lenguaje es económico, de frases cortas y que parecen no reflejar emoción alguna. Ellos roban el Opala como quien toma un dulce en la tienda, y la acción está narrada con una gran concisión: “puxamos um Opala”. El espacio público les pertenece y circulan por él con la suavidad de cualquier ciudadano, pero, como su propósito es diferente que el de cualquier ciudadano, se percibe en la narración, además de la oscuridad de la noche, las intenciones de robo y vejación que se explicitan instantes después, cuando acceden al siguiente nivel del espacio narrativo: el espacio privado de una reunión de año nuevo en una casa de ricos:

Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos.

Entramos pela porta principal.

Eles estavam bebendo e dançando num salão quando viram a gente.

¹³ “Robamos un Opala. Seguimos hacia San Conrado. Pasamos varias casas que no nos interesaron, o estaban muy cerca de la calle o tenían demasiada gente. Hasta que encontramos el lugar perfecto. Tenía a la entrada un jardín grande y la casa quedaba al fondo, aislada. Oíamos barullo de música de carnaval, pero pocas voces cantando” (Fonseca, 1998: 148).

É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca. Você aí, apaga essa porra dessa vitrola! (Fonseca, 1994: 368)¹⁴.

Aquí inicia la invasión violenta de los descastados: por la puerta principal. El espacio narrativo privado es penetrado por los maleantes armados, y su aparición violenta pretende sofocar y detener el tiempo narrativo de amena convivencia que estaban viviendo los festejantes. Lo logran con grandes gritos y un lenguaje que es un preludeo violento de lo que vendrá después (“Você aí, apaga essa porra dessa vitrola!”). Esta invasión, que suspende el tiempo y el espacio privado en la narración y lo deja bajo el control de los asaltantes, da un giro a los acontecimientos: de la fiesta se pasa a la desgracia de una violencia que matará y violará sin miramientos. Con esta toma del control, el contrapoder de los marginados se hace presente e iniciará sus acciones de hiperviolencia, que se manifiesta con los actos de maniatar a los presentes, y tomar todos los espacios de la casa: el salón, la cocina, la segunda planta. Ningún lugar de la residencia deja de ser invadido. Los desposeídos emergen con una fuerza ciclónica y definitiva, justo cuando los ricos festejaban.

La invasión del espacio privado se ve coronada con la intromisión de los asaltantes en el espacio íntimo: la recámara de la dueña de la casa:

O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito

¹⁴ “Nos pusimos las medias en la cara. Corté con las tijeras los agujeros de los ojos. Entramos por la puerta principal. Estaban bebiendo y bailando en un salón cuando nos vieron. Es un asalto, grité bien alto, para ahogar el sonido del tocadiscos. Si se están quietos nadie saldrá lastimado. ¡Tú, apaga ese coñazo [esa mierda] de tocadiscos!” (Fonseca, 1998: 148-149).

legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci (Fonseca, 1994: 369)¹⁵.

La invasión del espacio íntimo también es muy violenta. El discurso planteado en el texto contrapone la circunstancia social del asaltante con la de las clases privilegiadas: la invasión de la recámara y del cuarto de baño representa el enfrentamiento de dos sectores socialmente irreconciliables: las colchas de satén, las paredes de cristal y forradas de cuero, la bañera de mármol, en fin, todo el ambiente lujoso y perfumado, se contrapone al baño sin agua y maloliente del asaltante, que se nos presenta en los primeros párrafos del cuento. Todos los objetos en el espacio íntimo de la asaltada son un símbolo de los beneficios que gozan los sectores sociales pudientes. Y cagarse sobre la cama, después de ser muy cuidadoso para dejar lisita la colcha de satén, es una acción violentísima y representa un gran desprecio por todo lo que es diferente. El asaltante no sólo se caga en la colcha de satén, se está cagando simbólicamente en toda una cultura diferente, que se le contrapone y de la que él está totalmente excluido. Y remata: “Foi um alívio, muito legal”.

La invasión de todos los espacios (público, privado e íntimo) forma parte de la visión del mundo de los asaltantes: penetrar en lugares que socialmente no les corresponden se logra únicamente con actos de extrema violencia.

¹⁵ “El cuarto de la gordita tenía las paredes forradas de cuero. La bañera era un agujero cuadrado, grande de mármol blanco, encajado en el suelo. La pared toda de espejos. Todo perfumado. Volví al cuarto, empujé a la gordita para el suelo, coloqué la colcha de satén de la cama con cuidado, quedó lisa, brillando. Me bajé el pantalón y cagué sobre la colcha. Fue un alívio, muy justo. Después me limpié el culo con la colcha, me subí los pantalones y bajé” (Fonseca, 1998: 150).

El sentido de la violencia y el contrapoder en “Feliz año nuevo”

El espacio narrativo ha sido tomado, se han procurado ya los objetos robados. Todo parece ser suficiente, pero no, los asaltantes deciden comer a la vista de los hombres y mujeres amarrados y tirados en el piso, y justo en ese momento empieza la violencia extrema. El punto de vista se vuelve ideología de los desposeídos. Es necesario no sólo robar, sino destruir a quien tanto se detesta. El texto mismo está cargado de significados, en un espacio y tiempo muy reducidos, y uno de ellos es el de enfrentamiento de sectores de clase, que encuentran invertidos sus papeles sociales: quienes detentan los beneficios del poder económico y político están subsumidos a los designios de quienes normalmente son subordinados:

Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca.

Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o putto que se mexer eu estouro os miolos (Fonseca, 1994: 370)¹⁶.

La cantidad de acciones violentas y que atentan contra el estado de derecho, las convenciones éticas y morales, y todas las costumbres y tradiciones, es apabullante en el cuento, y sucede en un espacio y en un tiempo narrativos sumamente cortos. Entre el inicio y el fin del cuento bien puede transcurrir sólo un par de horas de tiempo real, y se necesita entre veinte y treinta minutos también de tiempo real para leer el texto. A estos elementos técnicos (espacio y tiempo narrativos) se suman un tono sereno y hasta impersonal de la narración y una economía del lenguaje que potencia las acciones de

¹⁶ “Vamos a comer, dije, poniendo el almohadón dentro de la bolsa. Los hombres y las mujeres en el suelo estaban todos quietos y cagados, como corderitos. Para asustarlos más dije, al putto que se mueva le reviento los sesos” (Fonseca, 1998: 150).

violencia. Cada vez que hay una acción violenta se menciona con frases cortas y un lenguaje sencillo pero preciso, lo cual hace más intensa la acción. Es el caso del asesinato de dos hombres a manos de los asaltantes:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (Fonseca, 1994: 370)¹⁷.

Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira (Fonseca, 1994: 371)¹⁸.

En esta parte de la narración, la violencia se expresa con gran crudeza, y podemos juzgarla como fría porque es muy directa, calculada y sin consecuencias emocionales para quien la ejecuta. Para el lector esa hiperviolencia toma mayor relevancia porque los asaltantes actúan como si estuvieran ante cosas desechables, no ante seres humanos. Y hay otro elemento adicional: las acciones se ejecutan en presencia de las otras personas, que están siendo espectadoras de los hechos y tienen la conciencia de que ellas pueden ser las próximas en correr una suerte semejante. Ello dota al texto de una expectación y una tensión dramática muy altas, que chocan con la serenidad de las frases cortas y la brutalidad que describen. Economía de lenguaje y violencia abundante. Tenemos conciencia de que esos hombres se conducen así todo el

¹⁷ “Tiré justo en medio del pecho, vaciando los dos cañones, con aquel trueno tremendo. El impacto arrojó al tipo con fuerza contra la pared. Fue resbalando lentamente y quedó sentado en el suelo. En el pecho tenía un orificio que daba para colocar un panetone” (Fonseca, 1998: 150-151).

¹⁸ “Zequinha tiró. El tipo voló, los pies saltaron del suelo, fue bonito, como si estuviera dando un salto para atrás. Pegó con estruendo en la puerta y permaneció allí adherido. Fue poco tiempo, pero el cuerpo del tipo quedó aprisionado por el plomo grueso en la madera.” (Fonseca, 1998: 151).

tiempo y eso inquieta. Encontrarse con ellos sería una experiencia realmente trágica. Esta narración es un ejemplo perfecto del realismo feroz que propone Antonio Candido.

En el cuento, después de cada acción violenta hay un pequeño giro del narrador, como si quisiera hacernos un guiño y con ello reforzar su intención de que seamos cómplices del hecho. Cuando el narrador se da cuenta que Pereba ha matado a la dueña de la casa lo justifica diciendo que estaba muy necesitado:

Cadê as mulheres?, eu disse.

Engrossaram e eu tive que botar respeito.

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Para que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado (Fonseca, 1994: 369)¹⁹.

Estos guiños se dan también cuando el narrador fusila al primer hombre y se duele de que no haya permanecido pegado a la pared, y cuando Zequinha fusila al segundo hombre, mencionando que su amigo se soba el hombro porque la coza de la carabina casi le parte la clavícula.

Los dos que disparan, matando a sendos hombres, en ciertos momentos se comportan como muchachos que van a la feria y compiten por ver quién tira más muñequitos de metal con el rifle de municiones. Todos sus actos de violencia están narrados con cierto matiz que pretende atenuar sus tropelías: asisten a una fiesta a la que no fueron invitados, invaden toda la casa, roban autos que después abandonan, comen manjares de ocasión especial, orinan y cagan en lugares no autorizados, le bajan los calzones a las jovencitas y les hacen cosas, destripan a unos insectos, dicen palabrotas en todo momento, y regresan a casa con las bolsas repletas de artículos robados para

¹⁹ “¿Donde están las mujeres?, dije. Se encabritaron y tuve que poner orden. Subí. La gordita estaba en la cama, las ropas rasgadas, la lengua fuera. Muertecita. ¿Para qué se hizo la remolona y no lo dio enseguida? Pereba estaba necesitado” (Fonseca, 1998: 149).

cenar y desearse parabienes para el otro día, y para el año nuevo. Y así hayan desplegado actos horribles, es difícil juzgar condenatoriamente a estos delincuentes. Porque se entiende, aunque no se justifique, que toda su existencia, las condiciones materiales en que viven, su cultura, sus recursos, sus medios, el contexto de pobreza en que viven, la imposibilidad de ascenso social, la persecución de la policía, todo ello los lleva a la violencia como única alternativa de vínculo con el mundo de los que poseen. Y queda claro que la violencia también debe ser divisa corriente entre ellos, cuando los resortes de su relación empiezan a oxidarse y requieren un nuevo lubricante que redimensione los vínculos sociales en su medio. La violencia para ellos no es una opción, es su derrotero más probable.

En el capítulo 1 de este trabajo, vimos que Walter Benjamin habla de la violencia que funda y que conserva derecho y poder, pero también identifica un tipo de violencia que no tiene ninguno de esos dos fines, es una violencia producto de la manifestación del ser. Es la violencia como expresión, como ira o furia de los dioses y los hombres. Al considerar lo anterior, Benjamin traslada su foco de reflexión desde el ámbito social hacia el ámbito individual, en el que “la ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación” (Benjamin, 1999: 39). Y éste es el tipo de violencia que ejercen los personajes de este cuento, una violencia que es expresión de su rencor acumulado. Una violencia que parece gratuita porque han robado, comido hasta saciarse, y sin embargo asesinan y violan sin consideración alguna.

La relación de subordinación que se establece entre asaltados y asaltantes es una relación momentánea, no es la pauta social, ni tampoco los asaltantes tienen la aspiración de subvertir el orden social establecido. Violentan en lo inmediato, sin prever

las consecuencias ni tener un proyecto definido más allá del momento en que operan. Recordemos que Lipovetsky señala que en la posmodernidad la violencia entre los individuos se radicaliza, con motivos muy variados pero que están asociados a situaciones sociales decadentes, como el caso del robo con violencia en el que los resultados son muy magros. El crimen se banaliza, y se da un aumento incontrolado de la presencia de la violencia en los medios. La violencia, de esta manera, se vuelve un asunto de expresión individual, sin sentido ni asidero social, pero que está siempre presente: “Así la violencia hard, desesperada, sin proyecto, sin consistencia, es la imagen de un tiempo sin futuro que valoriza el «todo y pronto ya»” (Lipovetsky, 2000: 209). Este tipo de violencia es la que también despliegan los asaltantes del cuento que me ocupa porque es una violencia que se manifiesta sin proyecto a futuro, sólo en un momento específico: “ese es el efecto hard, una violencia sin proyecto, sin voluntad afirmada, una subida a los extremos en la instantaneidad” (Lipovetsky, 2000: 213).

La violencia no se satisface sólo con la muerte, sino también con otro tipo de fugacidad: aplacar el deseo sexual. Ello se expresa cuando, frente a todos los asaltados y después de matar a los dos hombres, Zequinha decide violar a una muchacha:

Acho que vou papar aquela moreninha.

A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (Fonseca, 1994: 371)²⁰.

Deonísio da Silva apunta que la violencia en el cuento “Feliz año nuevo” aparece cuando está planteado un conflicto que reclama una solución inmediata a favor de alguno de los dos sectores sociales presentes en la narración, pero también comenta

²⁰ “Creo que voy a tirarme a aquella morenita. La muchacha intentó impedirlo, pero Zequinha le dio unos sopapos en los cuernos, se tranquilizó y quedó quieta, con los ojos abiertos, mirando al techo, mientras era ejecutada en el sofá.” (Fonseca, 1998: 151).

que esa particular violencia puede entenderse como una gran metáfora de la existencia: “A violência não é desencadenada pelos marginais; eles respondem a ela. Por isso, matar é uma esplêndida metáfora nesse conto: matar a fome (o limite da sobrevivência), matar a fome sexual (o limite do desejo). Eles matam para continuar vivendo, ou sobrevivendo; e sobreviver significa também satisfazer o desejo” (Silva, 1983: 63)²¹.

Así como la violencia es expresión del ser de los asaltantes, el contrapoder que ejercen también es fugaz. Es sin duda también un contrapoder, a la manera en que lo hemos explorado en el capítulo 1 siguiendo a Luis Villoro. Un contrapoder que se expresa sin proyecto, sin ansias de perpetuarse, sin querer ni poder subvertir el orden social establecido, pero aprovecha las circunstancias y se expresa con extrema violencia. A diferencia del contrapoder que simboliza el Cobrador, que analizaré en páginas más adelante, el contrapoder en “Feliz año nuevo” está también destinado desde su origen, como la violencia que lo expresa, a perecer en la instantaneidad.

La voz de la violencia: un narrador no digno de confianza

Quien narra en el cuento “Feliz año nuevo” es un ejemplo de narrador no digno de confianza porque nos ofrece una serie de hechos que se alejan de la ética, la moral, las costumbres y las formas tradicionales, pero con tales recursos retóricos que nos deja al

²¹ “La violencia no es desencadenada por los marginales; ellos responden a ella. Por eso, matar es una espléndida metáfora en ese cuento: matar el hambre (el límite de la sobrevivencia), matar el hambre sexual (el límite del deseo). Ellos matan para continuar viviendo, o sobrevivendo; y sobrevivir significa también satisfacer el deseo” (traducción mía). Para una interesante visión de la violencia por resortes diferentes a los hasta aquí tratados, que van desde el parricidio hasta los motivos pasionales entre parejas y otros tópicos presentes en grandes obras de la literatura universal, véase el libro de Giuseppe Amara *Cómo acercarse a... la violencia* (Amara, 1998).

final no la condena de los actos de los delincuentes, sino una preocupación marcada por los desajustes sociales que se expresan en las acciones de extrema violencia narradas.

Aquí es importante hacer notar que el narrador no tiene nombre, los otros dos asaltantes sí: Pereba y Zequinha. Incluso la vieja negra con la que guardan sus armas en el edificio aparece con nombre, Doña Candinha. Tiene sentido que no sepamos el nombre de quien narra porque se erige como una presencia más allá de los hechos que cuenta. En ciertos momentos, como veremos más adelante, se erige también como representante y líder de los desposeídos, casi como una voz social. Y las constantes reflexiones que hace este personaje-narrador lo convierten en conciencia de los marginados que se enrolan en acciones fuera de la ley. La conciencia no tiene nombre. Esto lo sabe muy bien el autor y es consecuente con ello en este cuento. En realidad, la ausencia de nombre del personaje que se asume como jefe de los asaltantes, y autorrefiriéndose como “Eu” (el “Yo” narrativo), es otro de los recursos narratológicos presentes en el cuento.

El narrador hace intentos deliberados por parecer distinto de sus compañeros, y con ello, en el discurso narrativo, se remarca el hecho de que ese personaje represente la conciencia de los marginados; por ejemplo, cuando Pereba dice que él no come pollo de macumberos porque trae mala suerte, el narrador reflexiona para sí y para el lector: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser” (Fonseca, 1994: 365)²². Otro intento del narrador por diferenciarse de sus compañeros se da cuando están en la casa asaltando, y uno de los asaltantes le pregunta que si no va a tirarse a alguna de las mujeres que están allí, a lo que él responde: “Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando

²² Pereba siempre ha sido supersticioso. Yo no. Hice la secundaria, se leer, escribir y hacer raíz cuadrada. Me cago en la macumba que me da la gana” (Fonseca, 1998: 145).

pra elas. Só como mulher que eu gosto” (Fonseca, 1994: 371)²³, y el que lo interpeló sí procede a “ejecutar” a una de esas mujeres.

El narrador tiene vínculos profundos con otros miembros de la comunidad del edificio; por ejemplo, esconde con una anciana negra sus armas y el botín, y esa mujer vieja es cómplice de las andanzas de los que considera “buenos muchachos”. Este vínculo también lo hace diferente de los otros delincuentes porque tiene la posibilidad de conocer y ser conocido por otras personas, que le ayudan en sus negocios y de alguna manera esa ayuda es síntoma de colaboración subordinada para con él. En el asalto, el narrador toma la iniciativa y el liderazgo de manera natural, da órdenes a sus compañeros y ellos las acatan sin reticencia alguna. En suma, Fonseca nos muestra que el narrador, aún cuando pertenece igual que sus compañeros a un sector marginal de la sociedad brasileña, se diferencia de ellos por ciertos rasgos²⁴. Mediante distintos recursos narrativos, sobre todo por las reflexiones que elabora y que son hilo conductor de la narración, aparece como una voz social encarnada en alguien que no tiene nombre, un asaltante semioscuro en la narración que mantiene el liderazgo de las acciones y que logra figurar como la conciencia emergente de los grupos marginales. Adicionalmente, siempre estamos viendo las acciones desde los ojos de ese personaje, porque en el relato nos presta su visión, y con ello trata de seducirnos para que interpretemos los acontecimientos desde su perspectiva.

Si Fonseca presenta al narrador como diferente de sus compañeros es, entre otras cosas, para enfrentarlo al líder de los ricos que están siendo asaltados en la residencia de lujo, aquel hombre con un gahné en el cuello que les dice que pueden llevarse lo que

²³cc No estoy en las últimas [No tengo ganas]. Me dan asco estas mujeres. Me cago en ellas. Sólo jodo [cojo] con las mujeres que me gustan” (Fonseca, 1998: 151).

²⁴ Ariovaldo José Vidal profundiza sobre esta característica de los personajes-narradores de Fonseca, en el sentido de aparecer como diferentes a los demás; menciona que no sólo los delincuentes tienen este rasgo que los define, sino también intelectuales, policías, y todos aquellos que son narradores en los diferentes cuentos de Fonseca (Vidal, 2000: 152-153).

quieran, que ellos no dirán nada a la policía. En ese momento hay una reflexión que ilumina al narrador y que prelude las acciones violentas que se van a desencadenar más adelante:

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (Fonseca, 1994: 370)²⁵.

Justo cuando está a punto de ocurrir una sucesión de hechos hiperviolentos, Fonseca hace de este narrador un representante de los marginados, una voz con conciencia, una voz que pertenece a quien opera con la seguridad de haber reflexionado sobre su condición y la de sus congéneres en relación con otros sectores (“Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro) y que ha identificado, aunque sea nebulosamente, a sus enemigos. Esta reflexión del personaje acerca del enfrentamiento de diferentes sectores sociales está cargada de rencor, y es un catalizador de la violencia.

Sin embargo, a pesar de sus reflexiones, el personaje actúa sin sistema, es una conciencia emergente que aún no logra concebir ni ejecutar un trabajo programático,

²⁵“Entonces, de repente, uno de ellos dijo, con calma, no se irrite, llévense lo que quieran, no haremos nada. Me quedé mirándolo. Usaba un pañuelo de seda de colores alrededor del [cuello] pescuezo. Pueden también comer y beber a placer, dijo. Hijo de puta. Las bebidas, las comidas, las joyas, el dinero, todo aquello eran migajas para ellos. Tenían mucho más en el banco. No pasábamos de ser tres moscas en el azucarero.” (Fonseca, 1998: 150).

sino sólo practica acciones espontáneas, desarrollando una violencia feroz y sin propósito a largo plazo, más como respuesta inmediata que como un plan estructurado.

Pero también creo que este narrador-personaje, que aparece aquí con todas las características arquetípicas de un narrador no digno de confianza, es un disfraz propicio para los propósitos narrativos de Fonseca. El narrador de “Feliz año nuevo” no tiene nombre, es una entidad narrativa que representa, sin programa, a los marginados, que despliega una violencia espontánea y que nos hace saber sus reflexiones internas para justificar sus acciones. En realidad, al compartirnos su perspectiva de los acontecimientos, el narrador intenta seducirnos para comprar nuestra voluntad y de esta manera sumarla a su causa, por condenable que ésta sea. Recordemos que Booth ha mencionado que un narrador no digno de confianza se aleja de la ética y la moral socialmente aceptadas, y que Ricoeur abunda sobre esta entidad literaria cuando señala que, bajo la retórica de la imparcialidad y bajo la pretendida neutralidad hacia los personajes, subyace un propósito secreto que pretende seducir al lector, y hacerlo participe de un interés irónico por la suerte de un personaje aparentemente condenado a la destrucción de sí mismo.

Fonseca ha hecho aparecer en este cuento a un narrador no digno de confianza, a un canalla seductor, con el cual no podemos estar de acuerdo, pero al que no necesariamente podemos enjuiciar de buenas a primeras, porque su sino, más allá de su voluntad, es la violencia sin medida.

Fonseca deja abierto el final del cuento sin una seña de moraleja, para que el lector saque sus conclusiones. No catequiza, no instruye, no señala lo bueno y lo malo, solo expone. Y esto en apariencia, porque si no condena, si no dirige la atención a una moraleja, permite la construcción de sentido por parte del lector en más de una ruta.

Encuentro que en el cuento “Feliz año nuevo”, el discurso del narrador no digno de confianza y el discurso del autor implicado son muy semejantes, y por ello el autor implicado puede confundirse con el personaje-narrador. Incluso, las características de este narrador-personaje permiten que el autor implicado se oculte tras él y que desde esa entidad narrativa emita algunos juicios y aseveraciones que no le permite, por ejemplo, el Cobrador, personaje del que me ocuparé más adelante²⁶. Éste último personaje también tiene una clara conciencia de su situación, pero además es capaz de generar acciones programáticas propias del contrapoder organizado. Por ello, adquiere una personalidad propia, es una entidad que tiene un nombre y características particulares, y todas las circunstancias que lo definen representan una dificultad para que veamos tras él al autor implicado.

3.2 La violencia del contrapoder en el caso de “El Cobrador”

El odio de un hombre sin pasado

Si en el cuento “Feliz año nuevo” Fonseca pone en acción a los marginados de la ciudad de Rio de Janeiro en situaciones delictivas pletóricas de violencia, producto de un

²⁶ Como lo señala atinadamente Antonio Candido al comentar las transformaciones en la narrativa brasileña, el escritor urbano posterior al regionalismo desea “borrar las distancias sociales, identificándose con la materia popular. Por eso usa la primera persona para confundir autor con personaje, adoptando una especie de discurso directo permanente y no convencional, que permite una mayor fusión que la del indirecto libre. Esta abdicación estilística es un rasgo de gran importancia en la actual ficción brasileña” (Candido, 1995: 314).

contexto que no les deja espacio para otras opciones, en el cuento “El Cobrador” da un salto cualitativo en el tratamiento literario de la extrema violencia, como lo veremos en las siguientes páginas. En este cuento Rubem Fonseca nos presenta a un hombre que desde los primeros párrafos sabemos que odia a todo y a todos. Un enorme odio, inconmensurable, lo inunda y lo obliga a actuar con suma violencia. Comete un rosario de atrocidades, matando al azar; todos y nadie son su blanco. Después se vincula con una mujer guapa y rica, pero con un enorme vacío interior, y con ella encuentra, además del erotismo y el amor, un canal propicio para darle curso a su odio.

El autor elige la primera persona del singular para narrar este cuento. El narrador es el personaje central que va a contar una parte de su vida. Es decir, se trata de un narrador homodiegético, en un nivel de narración intradiegética: alguien que nos va a contar una historia desde su propia experiencia, con su propia voz, y que es personaje central en su historia. Pero a diferencia del narrador de “Feliz año nuevo”, también homodiegético e intradiegético, que se esfuerza por establecer con el lector un aire de complicidad, el narrador de “El Cobrador” aparece ante el lector, desde el primer momento, con un aire de lejanía, porque no invita a que reconozcamos su punto de vista. No hace intentos por justificar sus acciones, simplemente las desarrolla sin importarle nada ni nadie. Ya vimos que el narrador de “Feliz año nuevo” aparece ante nosotros en un contexto de gran pobreza, con hambre y sin poder saciarla, con compañeros en su misma circunstancia; en ese caso, la presencia de otros junto a él, deja ver que es una persona que se socializa, que entabla relación con sus semejantes. Antes, durante y después de las acciones violentas, ese narrador hace esfuerzos por justificar su conducta, invitando al lector a compartir su punto de vista. De alguna manera quiere persuadirnos acerca de su proceder, nos guiña constantemente el ojo para establecer un vínculo cómplice con nosotros. En cambio, el narrador-personaje de “El

Cobrador” aparece sin contexto que nos permita conocer algo de él, sin compañeros, sin vínculo alguno con nadie, y con una enorme carga de odio contra todo y contra todos. Nunca hace esfuerzos retóricos para justificar sus actos, no hace guiños al lector en ninguna circunstancia, no le interesa lo que de él se piense, no se oculta de nadie. Su contexto de pobreza, que conocemos por lo que él mismo nos revela, nunca es sobrecogedor ni apunta a justificarlo. Incluso, nunca sabemos que la policía lo busque, en ningún momento aparece acosado. Por los periódicos que el narrador lee nos enteramos que la policía lo confunde con otros y anda errando las pistas. Esa lejanía que establece el narrador-personaje con el mundo, y por lo tanto también con sus lectores, se da desde los primeros párrafos, se mantiene a lo largo de la narración, y se va acentuando porque sus acciones de hiperviolencia parecen gratuitas. Es un personaje que expresa, aparentemente, una misantropía desmedida²⁷.

El cuento inicia con una acción en el consultorio de un dentista. El narrador, pobre, va a que le reparen la dentadura: “Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, *Espera o Doutor, ele está atendendo um cliente*. Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns cuarenta anos, de jaleco branco” (Fonseca, 1994: 491)²⁸. Entra al consultorio, y al final de la consulta, después

²⁷ Creo que la definición que hace Fonseca de este personaje, entre otros de marcado carácter violento, es un elemento muy importante para que Romeo Tello haya elaborado su noción de “la violencia como estética de la misantropía”, que define, desde su punto de vista, el sentido de la violencia en la producción literaria de Fonseca (Tello, 1993). Es una tesis muy interesante que puede explicar inicialmente la violencia que despliega el Cobrador, pero no explica con suficiencia el tipo de violencia que ejerce este personaje cuando alcanza una visión programática de sus acciones. Además, podría explicar este caso de violencia y no otros presentes en la producción literaria de Fonseca; por ejemplo, los personajes de “Feliz año nuevo” despliegan una violencia condenable, como ya lo hemos visto, pero de ninguna manera son misántropos. Odian a los que poseen, a la gente “fina y noble”, pero son capaces de condolerse por el sufrimiento que padecen otros maleantes a manos de la policía.

²⁸ “En la puerta de la calle una dentadura enorme, debajo escrito, Dr. Carvalho, Dentista. En la sala de espera vacía un cartel, *Espera, el doctor está atendiendo a un cliente*. Esperé media hora, la muela rabiando, la puerta se abrió y apareció una mujer acompañada de un tipo grande, de unos cuarenta años, con bata blanca” (Fonseca, 1998: 205).

de que le han extraído una muela, empieza la violencia contra el dentista, y contra todo el mundo a lo largo del relato. El narrador expresa su odio así:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito (Fonseca, 1994: 491)²⁹.

Tiene odio contra todos, y luego dice que todos le deben algo, “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvil, relógio, dentes, estão me devendo” (Fonseca, 1994: 492)³⁰. Con esto el personaje nos dice sus carencias, pero no sabemos su historia; no sabemos quién es, no conocemos a su familia, a sus amigos, a sus amores, o algo que nos permita ubicarlo; su pasado, que intuimos, está dicho con una referencia simple, cuando está con una mujer que se encontró en la calle:

Na casa de uma mulher que me apanhou na rua. Coroa, diz que estuda no colégio noturno. Ja passei por isso, meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais. Até a rua onde ele ficava foi demolida (Fonseca, 1994: 494)³¹.

Esa referencia es un recurso del autor para mostrar que el personaje con el que nos enfrentamos no tiene ya pasado, ha decidido cortar todo vínculo que nos dé una pista sobre su historia. Lo presenta como un odio vivo.

²⁹“Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a toda esa canalla. Tienen muchas que pagarme todos ellos” (Fonseca, 1998: 205).

³⁰“Digo, dentro de mi cabeza y a veces para afuera, ¡todos me las tienen que pagar! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben” (Fonseca, 1998: 206).

³¹“En casa de una mujer que me atrapó [abordó] en la calle. Coroa [Una ruca], dice que estudia en la escuela nocturna. Ya pasé por eso, mi escuela fue la más nocturna de todas las escuelas nocturnas del mundo, tan mala, que ya ni existe. La derribaron. Hasta la calle donde estaba fue demolida” (Fonseca, 1998: 208).

A diferencia del personaje de “Feliz año nuevo”, el Cobrador no aparece inicialmente como representante de los marginados; incluso, en ciertos momentos, los marginados también sufren su odio, como cuando pateo con rabia el bote de limosnas de un ciego en la calle. No puede aparecer como representante o líder de marginados porque no quiere tener relación alguna con nadie. Es una presencia que flota oscura en medio de una sociedad perversa; que viaja por ella como si fuera un ángel exterminador. No tiene nombre al principio, pero, conforme las acciones violentas lo van delineando, y él va adquiriendo progresivamente la conciencia de su transformación, se autotitula como el Cobrador. Lo dice dos veces, cuando está realizando sus trabajos inhumanos e hiperviolentos:

Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete. (Fonseca, 1994: 497)³².

Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador.

Sou o Cobrador!, grito. (Fonseca, 1994: 501)³³.

Sin nombre, sin pasado, sin vínculos, sin querer justificar sus acciones, sin ser representante de los marginados, con odio que deviene violencia desmedida, este personaje resulta ser un narrador no digno de confianza que dirige su esfuerzo a narrar violentando los preceptos morales y éticos establecidos por la sociedad. Y el autor implicado tiene un dilema porque no puede ocultarse detrás de él de la misma manera

³²“Alcé el alfanje y grité: ¡Salve el Cobrador! Di un tremendo grito que no era palabra alguna, sino un aullido prolongado y fuerte, para que todos los animales se estremecieran y se largaran de allí. Por donde yo paso se derrite el asfalto” (Fonseca, 1998: 212).

³³“Qué hombre ni que niño muerto [**Qué hombre ni que la chingada**], digo suavemente, soy el Cobrador. ¡Soy el Cobrador!, grito” (Fonseca, 1998: 216).

que lo hace con el personaje de “Feliz año nuevo”. Este personaje tiene un nombre autoimpuesto, se diferencia de todos, es un odio vivo, y no puede confundirse con el autor implicado, ni con el autor real. Estas dos entidades no pueden disfrazarse tras él porque tiene su propia lógica, su derrotero, su destino. Pero también es cierto que así lo dispuso el autor, le mantiene al narrador-personaje una personalidad propia y lo pone en acción en situaciones de hiperviolencia que resultan desmedidas.

La violencia selectiva y la invasión permanente

Si bien es cierto que todos le deben algo y está sumido en un mar de odio, el Cobrador es selectivo, sabe que a quienes realmente hay que cobrar es a personajes enriquecidos, aquellos que gozan de las oportunidades y bondades de la sociedad del trabajo bien remunerado y la capacidad de consumo. Así, profesionistas, ejecutivos, señoritas de clase, comerciantes de ilícitos, todos aquellos que poseen, son blanco de sus acciones rencorosas y vengativas.

El carácter selectivo de su violencia se contrapone con un hecho que el propio discurso narrativo de Fonseca nos señala: la invasión permanente de los tres niveles de espacio que vimos ya en el análisis de “Feliz año nuevo”: el espacio público, el privado y el íntimo. Pero a diferencia de aquel cuento, en éste la invasión de los niveles del espacio narrativo es permanente, y el Cobrador salta de uno a otro en distintos tiempos de la narración. Veamos.

El inicio del cuento marca la invasión de los espacios privados: el Cobrador, después de que el dentista le ha sacado la muela, dice que no tiene dinero e invade con una gran violencia el espacio del consultorio, destrozándolo:

Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros.

So rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.

Não tem não o quê?

Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta.

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. [...] Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele –que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreventar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda (Fonseca, 1994: 491-492)³⁴.

La gran enumeración y detalle con que se narra esta acción (“comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos

³⁴ “Una inyección de anestesia en la encía. Me mostró la muela en la punta del botador: la raíz está podrida. ¿ve?, dijo sin interés. Son cuatrocientos cruzeiros. De risa. No tengo, dije. ¿Qué no tienes qué? No tengo los cuatrocientos cruzeiros. Fui caminando en dirección a la puerta. Me cerró el paso con el cuerpo. Será mejor que pagues, dijo. Era un hombre alto, manos grandes y fuertes muñecas de tanto arrancar muelas a los desgraciados. Mi pinta, un poco canija [**Mi cuerpo enclenque**], envalentona a cierta gente. [...] Abrí la camisa, saqué el 38, y pregunté con tanta rabia, que una gotita de saliva salió disparada hacia su cara -¿qué tal si te meto esto en el culo? Se quedó blanco, retrocedió. Apuntándole al pecho con el revólver empecé a aliviar mi corazón: arranqué los cajones de los armarios, lo tiré todo por el suelo, la emprendí a puntapiés con los frasquitos, como si fueran balones; daban contra la pared y estallaban. Hacer añicos las escupidoras y los motores me costó más, hasta me hice daño en las manos y en los pies. El dentista me miraba, varias veces pareció a punto de saltar sobre mí, me hubiera gustado que lo hiciera, para pegarle un tiro en aquel barrigón lleno de mierda” (Fonseca, 1998: 205-206).

todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés”) y otras del propio cuento, a diferencia del lenguaje económico usado en “Feliz año nuevo”, denotan una extensión y detalle narrativo de la violencia que sugieren que ésta se ha extendido socialmente, como símbolo de los desposeídos y de los que odian el orden social establecido, y que, eventualmente, reaccionan tomando por la fuerza lo que la sociedad de consumo les debe.

Otro caso de invasión de espacios privados se da cuando va a comprar un arma y termina asesinando al vendedor:

Também quero comprar um rádio, eu disse pro muambeiro.

Enquanto ele ia buscar o rádio eu examinei melhor a Magnum. Azeitadinha, e também carregada. Com o silenciador parecia um canhão.

O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse.

Liga para eu ouvir o som.

Ele ligou.

Mais alto, eu pedi.

Ele aumentou o volume.

Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf (Fonseca, 1994: 493)³⁵.

Roba el arma y asesina al traficante de armas en su cuarto privado. Con la armas se siente poderoso; las armas son, en el caso del Cobrador un símbolo de poder, y mientras más grandes son magnifican su percepción de dominio destructor (“Com o silenciador parecia um canhão”). El lenguaje utilizado en este fragmento tiene una

³⁵ “También quiero comprar una radio, le dije. Mientras iba a buscar la radio, examiné a fondo mi Magnum. Bien engrasada, y también cargada. Con el silenciador parecía un cañón. El perista volvió con una radio de pilas. Es japonesa, dijo. Dale, para que lo oiga. Lo puso. Más alto, le pedí. Aumentó el volumen. Puf. Creo que murió del primer tiro. Pero le aticé dos más sólo para oír puf, puf” (Fonseca, 1998: 207).

connotación de encierro que se expresa en el volumen alto y en las grafías utilizadas para el sonido de la Magnum (puf, puf), que el Cobrador decide escuchar nuevamente porque le agrada el sonido sordo del arma con silenciador.

El espacio privado es violentado en diferentes tiempos y espacios narrativos, pero en el caso de la invasión del espacio público, principalmente la calle, la variabilidad de escenarios es mayor. Detengámonos en la invasión de los espacios públicos que realiza violentamente el Cobrador. Por ejemplo, el caso de la muerte de un hombre en un Mercedes, por la noche:

Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha. Ontem de noite eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por ali tocou a buzina. Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente.

Como é?, ele gritou.

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para tras, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha.

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse –você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?” (Fonseca, 1994: 492-493)³⁶.

³⁶ “Me encabronan estos tipos que andan en Mercedes. La bocina del carro también me fastidia. Anoche fui a ver a un tipo que tenía una Magnum con silenciador para vender en la Cruzada, y cuando estaba

Nuevamente la narración se detiene en detalles (la vestimenta blanca, los ojos blanco azulosos, la sangre enrojeciendo la ropa, las múltiples astillas), que le imprimen al tiempo narrativo la sensación de ser muy largo y hasta con cierta molicie, de tal forma que casi no importa el hecho de violencia sino la morosidad del discurso, a pesar de la enorme fuerza del hecho narrado.

Otro caso de toma del espacio público se da cuando secuestra a una pareja que recién salió de una fiesta y los lleva a una playa para matarlos:

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina” (Fonseca, 1994: 496-497)³⁷.

El Cobrador no perdona: toda la ciudad, las calles, las playas son de él para cobrarse con la muerte todo lo que le deben. Aquí el discurso tiene muchas

atravesando la calle tocó la bocina un sujeto que había ido a jugar tenis en uno de aquellos clubs finolis de por allá. Yo iba distraído, pensando en la Magnum, cuando sonó la bocina. Vi que el carro venía lentamente y me quedé parado frente a él.

¿Qué pasa?, gritó.

Era de noche y no había nadie por allí. Él iba vestido de blanco. Saqué el 38 y disparé contra el parabrisas, más para cascarle el vidrio que para darle a él. Arrancó a toda prisa, como para atropellarme o huir, o las dos cosas. Me eché a un lado, pasó el coche, los neumáticos chirriando en el asfalto. Se paró un poco más allá. Me acerqué. El tipo estaba tumbado con la cabeza hacia atrás, la cara y el cuerpo estaban cubiertos de millares de astillitas de cristal. Sangraba mucho, con una herida en el cuello, y llevaba ya el traje blanco todo manchado de rojo.

Volvió la cabeza, que estaba apoyada en el asiento, los ojos muy abiertos, negros, y el blanco en torno era azul lechoso, como una nuez de jabuticaba por dentro. Y porque el blanco de sus ojos era azulado le dije –oye, que vas a morir, ¿quieres que te pegue el tiro de gracia?” (Fonseca, 1994: 206-207).

³⁷ “Nosotros no le hemos hecho nada, dijo él. ¿Qué no? De risa. Sentí el odio inundándome los oídos, las manos, la boca, todo mi cuerpo, un gusto de vinagre y lágrimas. Está embarazada, dijo él señalando a la mujer, va a ser nuestro primer hijo. Miré la barriga de aquella esbelta mujer y decidí ser misericordioso, y dije, puf, allá donde debía estar su ombligo y me cargué al feto. La mujer cayó de bruces. Le apoyé la pistola en la sien y dejé allí un agujero como la boca de una mina” (Fonseca, 1998: 211).

connotaciones: aunque ellos se crean inocentes, para el Cobrador no es así, porque son partícipes y disfrutan de las comodidades que la sociedad les tiene reservadas a los poseedores. Hasta la descendencia de esos sujetos tiene que pagar por anticipado, y lo expresa con la ironía de ser misericordioso (“decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto”). La destrucción, una vez instalado el odio con un peculiar gusto (“um gosto de vinagre e lágrima”), debe ser total. Sin tener clara conciencia de ello, ideológicamente quiere acabar de raíz con el *status quo*, desde el aquí y ahora hasta el posible futuro que representa un feto. Más adelante esta expresión violenta se volverá una conciencia con proyecto.

El anterior acto de enorme violencia se corona con un hecho ritual: ofrecer a la noche poderosa una vida para agrandar el poder propio:

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! ” (Fonseca, 1994: 497)³⁸.

³⁸ “Inclina la cabeza, ordené. La inclinó. Levanté el machete, sujeto con las dos manos, vi las estrellas en el cielo, la noche inmensa, el firmamento infinito e hice caer el machete, estrella de acero, con toda mi fuerza, justo en medio del pescuezo [**cuello**]. La cabeza no cayó, y él intentó levantarse agitándose como una gallina atontada en manos de una cocinera incompetente. Le di otro golpe, y otro más y otro, y la cabeza no rodaba por el suelo. Se había desmayado o había muerto con la condenada cabeza aquella sujeta al pescuezo [**cuello**]. Empujé el cuerpo sobre la salpicadera del coche. El cuello quedó en buena posición. Me concentré como un atleta a punto de dar un salto mortal. Esta vez, mientras el machete describía su corto recorrido mutilante zumbando, hendiendo el aire, yo sabía que iba a conseguir lo que quería. ¡Broc!, la cabeza salió rodando por la arena. Alcé el alfanje y grité: ¡Salve el Cobrador!” (Fonseca, 1998: 211- 212).

El espacio íntimo no se le escapa al Cobrador. Ello se da cuando entra a un departamento simulando ser el plomero, somete a la servidumbre y viola a una mujer en su recámara:

Tira a roupa.

Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida.

Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia a meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa.

Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela. (Fonseca, 1994: 498)³⁹.

En el espacio íntimo el Cobrador encuentra resistencia, que es prontamente doblegada con violencia (“Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na

³⁹ “Desnúdate. No me voy a quitar la ropa, dijo con la cabeza erguida. Me lo deben todo, té, calcetines, cine, filete y coño; anda, rápido. Le di un porrazo en la cabeza. Cayó en la cama, con una marca roja en la cara. No me la quito. Le arranqué el camión, las braguitas. No llevaba sostén. Le abrí las piernas. Coloqué las rodillas sobre sus muslos. Tenía una pelambreira basta y negra. Se quedó quieta, con los ojos cerrados. No fue fácil entrar en aquella selva oscura, el coño estaba apretado y seco. Me incliné, abrí la vagina y escupí allá dentro, un gargajo gordo. Pero tampoco así fue fácil. Sentía la verga desollada. Empezó a gemir cuando se la hundí con toda mi fuerza hasta el fin. Mientras la metía y sacaba le iba pasando la lengua por los pechos, por la oreja, por el cuello, y le pasaba levemente el dedo por el culo, le acariciaba las nalgas. Mi palo empezó a quedar lubrificado por los jugos de su vagina, ahora tibia y viscosa. Como ya no me tenía miedo, o quizá porque lo tenía, se vino antes que yo. Con lo que me iba saliendo aún, le dibujé un círculo alrededor del ombligo” (Fonseca, 1998: 212-213).

cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara”) sólo para atacar con una violencia mayor.

Si en “Feliz año nuevo” presenciamos hiperviolencia en un tiempo y espacio narrativos muy precisos y acotados, en este cuento estamos en presencia de un discurso que está estructurado para generar la sensación de que la violencia está en todas partes de la vida social. Creo que las acciones violentas en distintos espacios y tiempos son símbolo de la violencia social generalizada que se está expresando en las grandes ciudades de la propia sociedad brasileña. El cuento, a manera de una sinfonía de violencias, utiliza un tiempo narrativo que salta de un espacio a otro: ahora el espacio privado, ahora el espacio público, ahora el espacio íntimo. La violencia se generaliza como respuesta a un orden de grandes desigualdades sociales.

Y no obstante ello, la violencia extrema se ejerce marcadamente cuando se trata de personajes enriquecidos. En contraparte, con los personajes marginados el Cobrador toma actitudes de otro tipo que no culminan con la muerte. En realidad, tiene un ojo escrutador con estos personajes, y siempre está a un pelo de eliminarlos, pero al final desiste. Creo que un atisbo de conciencia acerca de sus semejantes lo detiene. Así se comporta con un hombre pobre y chimuelo que lee un periódico en la calle, y al que el Cobrador le pide el diario para ver si hay noticias de sus hazañas. El hombre se lo niega, y contra toda expectativa creada en el lector por su comportamiento anterior, compra unos bocadillos que ofrece de buena gana al sujeto, y éste, suavizado por lo convidado, accede a prestarle el periódico. En este episodio, casi se nota en el Cobrador, en relación con este marginado, la condescendencia amorosa que le profesamos a los niños, y casi nos convence de que puede tener algún tipo de sentimiento noble por alguien. Otro caso de marginado que se salva de su furia asesina es el ciego al que sólo le pateo su bote con monedas. Otro caso más es la mujer con la que se topa en la calle y que acompaña a su cuarto para tener sexo, y que después de verla detenidamente, y calcular su nivel de

pobreza y marginación, que se refleja en su habitación y hasta en su cuerpo, decide no matarla:

Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.

Estou toda arrepiada, ela disse.

Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa.

Fodemos.

Ela agora está dormindo.

Sou justo. (Fonseca, 1994: 495)⁴⁰.

Dirige sus acciones a los ricos, representantes de una clase que odia. A los ricos, sin mayor complicación teórica. Si poseen algo que a él le falta, tienen que pagar. Todos estos hechos de vejación y muerte los lleva a cabo con gran violencia, y con un ingrediente adicional, todos son azarosos: va al dentista por un problema de muelas y termina destruyendo su consultorio; mata a un hombre que le toca el claxon en la calle; mata al comerciante con el que va a comprar un arma; busca una fiesta y la primera que encuentra le sirve para asesinar a una pareja; va al club de ejecutivos y mata al primero que sale; toca en varios departamentos y entra en el primero que le abren. No elige con premeditación; como todos le deben algo, todos son susceptibles de sufrir sus actos violentos. Y justo por ello es que inquieta mucho, y nos instala en la expectativa de la acción que sigue, quizá esperamos que cada acción supere a la anterior. Y así ocurre, el

⁴⁰«Se había quitado la ropa: pechos mustios y colgantes; los pezones como pasas gigantescas que alguien hubiera pisoteado; los muslos flácidos, con celulitis, gelatina estragada con pedazos de fruta podrida. Estoy muerta de frío, dijo. Me eché encima de ella. Me cogió por el cuello, su boca y la lengua en mi boca, una vagina chorreante, cálida y olorosa. Cogimos. Ahora se ha quedado dormida. Soy justo» (Fonseca, 1998: 209)

personaje va desarrollándose cada vez más, va adquiriendo madurez, por así decirlo, va evolucionando. Y conforme va desarrollándose, también va adquiriendo conciencia de su transformación. Todo parecería indicar que va a llegar a un límite, porque ha vejado, matado, acumulado un arsenal para asesinar. Y todo lo hace sin aspirar a representar a los pobres o marginados. No le interesa al personaje jugar un papel de adalid de los desposeídos, simplemente no los mata, porque su odio no los abarca. Incluso, como hemos visto, con algunos de ellos muestra una extraña consideración. De ello se desprende que no es misántropo a secas. Si así fuera, el Cobrador mataría a todo ser humano que se moviera, rico o pobre, hombre o mujer, adulto o niño, sin considerar su condición de clase. No, no es misántropo, su odio es clasista. Y hasta este momento, lo es sólo por olfato, por instinto, sin conciencia de serlo. Pero entonces conoce a Ana.

El destino de un poeta con proyecto

Antes de conocer a Ana en la playa, el Cobrador era un odio vivo, y mataba por intuición, por el olfato de sus carencias. Tenía sólo una noción acerca de los personajes ricos, y por eso ejercía una violencia selectiva. Cuando conoce a Ana entra en crisis, en el sentido de reacomodo de todos sus valores en vísperas de una nueva etapa. La conoce en la playa y la atracción inicial es física:

Duas mulheres estão conversando na areia; uma tem o corpo queimado de sol, um lenço na cabeça; a outra é clara, deve ir pouco à praia; as duas têm o corpo muito bonito; a bunda da clara é a bunda mais bonita entre todas que já vi. Sento perto, e fico olhando. Elas percebem meu interesse e começam logo a se mexer, dizer coisas com o corpo, fazer movimentos aliciantes com

os rabos. Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. Eu quero aquela mulher branca! Ela inclusive está interesada em mim, me lança olhares (Fonseca, 1994: 499)⁴¹.

Aquí el personaje da un giro importante. Primero, ha tomado tiempo para relajarse, va a la playa; ha transgredido un código de comportamiento, porque hasta entonces sólo ha narrado acciones violentas, justicieras a su entender, pero ahora está descansando, y contempla a dos mujeres hermosas, una le gusta. Segundo, mira a estas dos mujeres con otros ojos; y lo expresa con palabras mucho más suaves, en las que no se ve por ningún lado el odio que ya le conocemos, salvo cuando se compara con los parásitos, lo cual hace con un aire de suficiencia porque sabe que hay algo en lo que supera a “ellos”: en la figura física que el hambre vuelve delgada, mientras que la opulencia la vuelve gorda, execrable. Ve a estas dos mujeres no como el blanco de su odio, sino como el blanco de su admiración. Tercero, cuando Ana y su amiga se despiden en la playa, y ella camina hacia Ipanema, mojando sus pies, él le da alcance y entonces se reconoce tímido:

Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida, e o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas são sólidas e redondas e musculosas e a bunda é feita de dois hemisférios rijos. Corpo de bailarina.

Você estuda balé?

Estudei, ela diz. Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca. Você mora por

⁴¹“Dos mujeres charlan en la arena; una está bronceada por el sol, lleva un pañuelo en la cabeza; la otra está muy blanca, debe ir poco a la playa; tienen las dos un cuerpo muy bonito; el trasero de la pálida es el trasero más hermoso que he visto en mi vida. Me siento cerca y me quedo mirándola. Se dan cuenta de mi interés y empiezan a menearse inquietas, a decir cosas con el cuerpo, a hacer movimientos tentadores con el trasero. En la playa todos somos iguales, nosotros, los jodidos, y ellos. Y nosotros quedamos incluso mejor, porque no tenemos esos barrigones y el culazo blando de los parásitos. Me gusta la paliducha esa. Y ella parece interesada por mí, me mira de reojo” (Fonseca, 1998: 213)).

aquí?, ella pregunta. Moro, minto. Ela me mostra um prédio na praia, todo de mármore (Fonseca, 499)⁴².

Gran contradicción para el Cobrador: por las características de Ana, disipada, buen cuerpo, dientes completos, vive en un edificio todo de mármol en la playa, él debería haber sentido odio, porque ella es poseedora. Por primera vez dos símbolos de la contradicción social básica, poseedores y desposeídos, se enfrentan y la contradicción no se resuelve con violencia. Al contrario, el Cobrador se suaviza totalmente y se asombra de la belleza de la boca y los dientes de esa paliducha que tiene el trasero más lindo que ha visto en su vida. No siente odio, siente atracción. Y todo esto se expresa con un lenguaje medido, no exento de admiración por un ente que lo cautiva. El discurso narrativo empieza a tomar otro derrotero: no se trasluce la violencia inmisericorde solamente. Un ejemplo de ello es cuando va a la casa de Ana, suben a su coche y él le pide manejar, quizá con la intención de no expoliar violentamente, sino de solicitar con educación la posibilidad de conducir y saciar así una más de sus carencias. Mientras, ella lo observa detenidamente en todo momento. Por la forma en que Ana lo ve se nota que de alguna manera sabe que está ante alguien que no es de su estatus. De vuelta del paseo, Ana le suelta, sin motivo, la siguiente confesión: “Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar, ela diz” (Fonseca, 1994: 500)⁴³. Esta confesión significa un punto de contacto poderosísimo entre los dos personajes. El Cobrador entiende que a pesar de poseer bienes materiales Ana se siente tan vacía frente a su circunstancia como él se encuentra repleto de odio ante su vida de carente. Símbolo de unión: la sociedad de consumo deja insatisfechos a los dos polos.

⁴²“Soy tímido, he llevado tantos estacazos en la vida, y el pelo de ella se ve cuidado y fino, su tórax es esbelto, los senos pequeños, los muslos sólidos, torneados, musculosos y el trasero formado por dos hemisferios consistentes. Cuerpo de bailarina. ¿Estudias ballet? Estudié, dice. Me sonrío. ¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente. ¿Vives por aquí?, me pregunta. Sí, miento. Ella me señala una casa [un edificio] en la playa, toda [todo] de mármol” (Fonseca, 1998: 213)

⁴³“Mi vida no tiene sentido, hasta he pensado en suicidarme, dice” (Fonseca, 1998: 215).

Es importante observar aquí dos cosas: la primera, que atañe al personaje, es que el Cobrador lee y escribe poesía, y lo ha mostrado con los giros de lenguaje que tiene la narración y mediante la transcripción de algunos de sus poemas como cuerpo del texto narrado: “Não se fazem mais cimitarras como antigamente/ Eu sou uma hecatombe/ Não foi nem Deus nem o Diabo/ Que me fez um vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem-Pênis/ Eu sou o Cobrador” (Fonseca, 1994: 499)⁴⁴. La segunda, que atañe al autor implicado, es que el cuento está escrito en capitulillos, y, por momentos, con un aliento poético que le viene bien a la historia. Con estos dos recursos de construcción del cuento, el autor implicado aparece ante nosotros como si no fuera él quien escribe sino el narrador. Estamos en presencia de uno de los trucos de la panoplia de posibilidades con las que cuenta un autor para disfrazarse, para ocultar su presencia detrás del narrador-personaje. Recordemos que Ricoeur dice:

Los procedimientos retóricos mediante los cuales el autor sacrifica su presencia consisten precisamente en disimular el artificio por medio de la verosimilitud de una historia que parece contarse sola y dejar hablar a la vida, llámese ésta realidad social, comportamiento individual o flujo de conciencia (Ricoeur, 1994: 228).

La relación con Ana le modifica al Cobrador sus puntos de vista. Asistimos, entonces, a una mutación del narrador-personaje. Cambian sus hábitos, afina la conciencia que de los otros y de él mismo tenía, utiliza armas diferentes, y asume su odio con una visión programática para atentar contra el orden establecido. El capitulillo final del cuento muestra ese cambio de personalidad:

^{44c} Ahora ya no hacen cimitarras como las de antes/ Soy una hecatombe/ No fue ni Dios ni el Diablo/ quien me hizo vengador/ Fui yo mismo/ Soy el Hombre-Pene/ Soy el Cobrador” (Fonseca, 1998: 214).

Hoje é dia 24 de dezembro, dia do Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval. Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fiz-esse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconseqüente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo o meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. (Fonseca, 1994: 503-504)⁴⁵.

El sentido de la violencia en “El Cobrador”

El Cobrador ya es otro. Se ha operado un cambio en la definición de este personaje, cambio abrupto pero entendible. Había en el Cobrador una serie de características que lo estaban impulsando a otro lado, que esperaban un catalizador para operar de otro modo. Y Ana, con todo lo que representa de transgresión para él, es ese catalizador. El discurso narrativo también se modifica: es más mesurado, y se llena de ideas claras, hasta cerebrales, que dominan a la pasión colérica que habíamos visto hasta entonces. El

⁴⁵“Hoy es 24 de diciembre, día del Baile de Navidad o Primer Grito del Carnaval. Ana Palindrômica se ha ido de casa y vive conmigo. Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver. Sé que si todos los jodidos hicieran lo que yo, el mundo sería mejor y más justo. Ana me ha enseñado a usar los explosivos y creo que estoy ya preparado para este cambio de escala. Andar matándolos uno a uno es cosa mística, y ya me he liberado de eso. En el Baile de Navidad mataremos convencionalmente a los que podamos. Será mi último gesto romántico inconsecuente. Elegimos para iniciar la nueva fase a los consumistas asquerosos de un supermercado de la zona sur. Los matará una bomba de gran poder explosivo. Adiós machete, adiós puñal, adiós mi rifle, mi Colt Cobra, mi Magnum, hoy será el último día que los use. Beso mi cuchillo. Hoy usaré explosivos, reventaré a la gente, lograré fama, ya no seré sólo el loco de la Magnum” (Fonseca, 1998: 218-219).

personaje ha pasado del instinto de clase a la conciencia de clase, una particular conciencia de clase, pero, en todo caso, una conciencia al fin. Y esa conciencia se expresa en muchos hechos: sabe quiénes son los enemigos (al Baile de Navidad va a ir el Gobernador, es decir, no cualquier rico, sino quien tiene el poder político), cambia de arsenal, elabora tácticas y estrategias, en suma, tiene un proyecto. Matará ya no artesanalmente, sino de manera masiva. Incluso, cambia la poesía por el manifiesto, como se ve en el escrito que dejarán después de la masacre con explosivos que piensan ejecutar:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto (Fonseca, 1994: 504).⁴⁶

El Cobrador sabe que su destino siempre fue la violencia, pero ahora lo asume con la claridad y el empeño, el tesón y la tesitura, de un anarquista dinamitero.

En este cuento, entonces, podemos hablar de la violencia en dos planos o momentos diferentes:

1) Como resultado de un profundo rencor de desposeído. Es un tipo de violencia que anima a muchos de los personajes de Fonseca, principalmente, aunque no de

⁴⁶“Le leo a Ana lo que he escrito, nuestro mensaje de Navidad para los periódicos. Nada de salir matando a diestra y siniestra, sin objetivo definido. Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio se estaba desperdiciando. Estaba en lo cierto por lo que a mis impulsos se refiere, pero mi equivocación consistía en no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé, Ana me lo enseñó. Y mi ejemplo debe ser seguido por otros, sólo así cambiaremos el mundo. Ésta es la síntesis de nuestro manifiesto” (Fonseca, 1998: 219).

manera exclusiva, a los de los cuentos. El Cobrador, antes de conocer a Ana, practica esta violencia. Al inicio del relato intuye que su misión es cobrarse por lo que la sociedad en general, y los ricos y poderosos en particular, le deben. Sin él saberlo, dentro de sí se está gestando un proyecto, que implica, entre otras cosas, modificar su punto de vista y sus relaciones, lo cual se manifestará en el tránsito a otro tipo de armas más mortíferas y de alcance masivo. Pero en las primeras páginas del cuento sus acciones son las de un artesano: mata de uno por uno, degustando las ventajas que las armas le dan frente a los otros; en este momento, el Cobrador, como los asaltantes de “Feliz año nuevo”, encarna un contrapoder momentáneo, fugaz, que le permite cobrar sus carencias. Le interesa cincelar pausadamente su obra minuciosa de muerte, más que seguir un programa que violente las condiciones sociales imperantes. Y para ello utiliza, desde su perspectiva, recursos retóricos dignos de un poeta, en las acciones de lo narrado y en la narración misma.

2) Como resultado de arribar a la conciencia de un proyecto definido. Este segundo nivel, el de la conciencia plena y programática de los hechos que va a desarrollar, se da a partir de conocer a Ana, de arribar con ella al erotismo y al amor, y de tener claro que también los poderosos pueden tener cosas que cobrar, que es el caso de Ana Palindrómica (como él le llama, en una referencia elemental a su trabajo poético con el lenguaje). La violencia deja de ser para el personaje un gusto artesanal y se vuelve producción en serie, porque decide actuar con armas de muerte colectiva. El cambio de estrategia del Cobrador es también producto de conocer quienes son los enemigos: ahora sabe que no son los ricos en general, sino los ricos vinculados al poder político. Su violencia, por ello, olvida a los individuos particulares y busca dañar al poder establecido. Incluso, hace un llamado para que otros sigan su ejemplo. El Cobrador representa en este momento la semilla de un contrapoder organizado que

cobra lo que le deben con violencia de repercusiones masivas. Sus actos devienen en un llamado a la rebelión y se asemeja a los anarquistas dinamiteros, que pugnaban por desaparecer el Estado, porque lo concebían como instrumento represor de los marginados, más que como regulador del contrato social entre diferentes actores. Al guiarse por un ideal de justicia en abstracto, los anarquistas dinamiteros, como ahora el Cobrador, enfocaban sus esfuerzos contra el Estado y contra aquellos en quienes tomaba forma.

Creo que, en este segundo nivel, la violencia ya no es un fin en sí misma, no importa ella *per se*, ni para el narrador-personaje ni para el autor implicado, y esperaría que tampoco para el autor real que es Fonseca. La violencia en estos cuentos, y creo que también en las novelas del autor, es un medio para expresar otras cosas. Y aquí es donde tenemos que volver al terreno de la violencia en relación con el poder.

3.3 Poder y contrapoder: la violencia como destino

En el primer capítulo de este trabajo vimos que Walter Benjamin concibe la violencia como fundadora y conservadora del derecho y del poder. La violencia que funda un nuevo derecho es una violencia transgresora porque opera sobre las ruinas de un derecho anterior, al que ha demolido. La violencia que conserva el derecho y el poder opera una vez que la violencia fundadora ha triunfado, y tiene el claro propósito de apagar los brotes rebeldes contra ese derecho y poder fundacionales. Pero también, nos dice Benjamin, hay una violencia que no funda ni conserva derecho y poder, es la violencia como expresión, como ira o furia de los dioses y los hombres. Este tipo de

violencia es la que ejercen muchos personajes marginados en la producción literaria de Rubem Fonseca. En el caso del cuento “Feliz año nuevo”, los tres personajes que van a robar una residencia ejercen un tipo de violencia que no tiene como propósito fundar o conservar un estado de derecho, simplemente es una forma de operar en un momento determinado. Es explosiva y cruel, sin voluntad de trascendencia o de imposición de un orden social, sino una expresión individual e instantánea de rencor y odio. Además de la violencia evidente de las fuerzas del orden, en la vida de estos personajes opera una violencia velada por una organización social que impide, entre otras cosas, su incorporación al trabajo y a los beneficios sociales básicos. Es una violencia soterrada porque, contra la voluntad de los desposeídos, se les impone con un peso jurídico que no están en condiciones de aminorar o modificar. Es la violencia impositiva del estado de derecho, que para los marginados juega como un dique infranqueable. Ante esta perspectiva, los marginados actúan con violencia extrema porque no tienen a mano otra forma de expresión, y, en esa medida, la violencia, para ellos, es su sino de delincuentes marginales. No hay de otra, para ellos la violencia es destino.

Luis Villoro nos dice que cuando la voluntad de A suplanta la de B, estamos en presencia de un poder impositivo; cuando este poder se vuelve una relación permanente se convierte en dominación. En este caso el poder se contrapone al bien común. Se genera entonces un contrapoder que se manifiesta desde la resistencia de los dominados, y que con mucha frecuencia es violento. El contrapoder se manifiesta con acciones realizadas por propia voluntad; pretende detener o equilibrar o romper la violencia del poder; no impone, ex-pone su voluntad; dosifica la violencia, ésta siempre es contextual y tiene como agente al dominado. Estos elementos del contrapoder se encuentran en las acciones de los marginados del cuento “Feliz año nuevo”: van por su propia cuenta a robar, la violencia es fugaz y sólo en el contexto del robo; tiene como agente a los

dominados, y opera contra los beneficiarios del poder establecido, aquellos que gozan con bienestar opulento, con tarjetas de crédito y chequera, con residencia y seguridad social.

Así, en este cuento de Fonseca la hiperviolencia no viene sola, es un medio y expresión del contrapoder. Aún cuando se manifiesta como placer de destrucción está expresando el descontento social de los desposeídos. Poder establecido y contrapoder se mueven lubricados por la violencia como medio para imponer sus condiciones, como el mecanismo que les permite estar ahora arriba, ahora abajo. Al inicio del cuento los asaltantes están subsumidos; en el asalto a la residencia crecen, se liberan y ejercen la autoridad propia de quien actúa con las armas en la mano: “poder es dominio de sí mismo y sobre el mundo en torno, natural y social, para alcanzar lo deseado” (Villoro, 1998: 166). Por unos minutos los asaltantes tienen poder, acotado espacial y temporalmente, lo disfrutan, y la violencia no es más que un medio para ejercerlo.

En cambio, en el cuento “El Cobrador”, la violencia y el contrapoder tienen otras implicaciones. El personaje es tan violento como los personajes de “Feliz año nuevo”: mata, sojuzga, viola, vuelve a matar, pero sus razones en primer momento son difíciles de aprehender. Después se entiende que, en su caso, la violencia obedece a un plan mayor que el simple robo porque se cobra con lo más preciado que tiene el ser humano, la vida misma. Si los tres asaltantes en el otro cuento roban a pesar de tener conciencia de que los atracados tienen más recursos en el banco (“no pasamos de tres moscas en el azucarero”, dice el narrador), el Cobrador no se conforma con los bienes que le pueda pellizcar a los ricos, lo que desea está en función del tamaño de su odio. Para él también la violencia es destino. Pero además de ser destino, en su caso la violencia también es condición de vida: no la genera sólo el hambre de desposeído sino un odio desmedido contra todo, lo que la vuelve una expresión personal. El Cobrador no puede concebirse

ya sin ella, la violencia es su sino y su definición. En esa medida su violencia tiende a la disrupción social, porque no se sacia con la expropiación momentánea.

Vimos ya con Lipovetsky, en el capítulo 1, que en la era moderna el Estado tiene el monopolio de la violencia. Los individuos no la ejercen para fines de resguardo del honor o para alcanzar notoriedad social, como en la barbarie o en los inicios de la formación del Estado. En la sociedad moderna la violencia está estigmatizada como acción negativa cuando la practican los individuos, pero cuando el Estado la ejerce, la violencia es legal, porque el Estado monopoliza su ejercicio. Quien la lleve a cabo al margen de la legalidad es perseguido por la fuerza estatal, y si persiste en ello es considerado como una fuerza disruptiva del orden jurídico y social establecido. Éste es el caso del Cobrador, porque desde el cuerpo narrativo se erige como un símbolo de rebelión contra las condiciones sociales, y lo hace con una toma de conciencia: va del nivel fenoménico a la esencia del problema, ahora dirigirá sus baterías contra el poder del Estado. Transitar de un nivel de odio intuitivo a un nivel de conciencia sobre el estatus social, no sólo modifica sus tácticas y estrategias de operación, también modifica lo que él representa socialmente: deja de ser un delincuente común y se constituye como un contrapoder organizado⁴⁷. Por ello su violencia pasa de una simple expresión momentánea y sin consecuencias sociales, a una violencia que aspira a ser fundacional, porque apunta a destruir el orden social: “mi ejemplo debe ser seguido por otros, sólo así cambiaremos el mundo”, nos dice al final del cuento. En “Feliz año nuevo” el contrapoder es momentáneo, en “El Cobrador” el contrapoder es programático. Se ha operado una evolución.

⁴⁷ “face à violência do poder constituído em favor da “gente fina e nobre”, só há uma alternativa possível: a violência do braço armado dos marginais, isto é, à violência se responde com violencia” (Silva, 1983: 55).

También el narrador-personaje de los dos cuentos que me ocupan ha sufrido cambios, a pesar de que en ambos relatos nos encontramos con un narrador homodiegético que sostiene una narración intradiegética. Esos cambios se expresan en una relación distinta con el autor implicado. Veamos. En ambos cuentos el narrador conduce el relato desde el “Yo” narrativo, pero en el caso de “Feliz año nuevo” la definición del personaje como conciencia sin nombre (y por el mimetismo que Candido apuntó entre el autor y el personaje, con lo cual el autor toma partido por el personaje, y que se dio como tendencia de los años setenta en la literatura brasileña) deja la certeza de que el autor implicado opera retóricamente para externar puntos de vista mediante la voz del narrador. Dionísio da Silva ha apuntado que, en el cuento “Intestino grosso”, Fonseca y el autor a quien se está entrevistando es uno mismo (Silva, 1983), y creo que algo semejante sucede, en términos del punto de vista de quien conduce la narración, en el cuento “Feliz año nuevo”. En el contexto de dictadura militar en que apareció el libro *Feliz año nuevo*, el recurso retórico de utilizar la voz del personaje para exponer puntos de vista del autor tuvo un gran sentido, que los militares intuyeron y por ello prohibieron el libro, aunque hubieran preferido encarcelar al autor real Rubem Fonseca. En el narrador-personaje de “Feliz año nuevo”, Fonseca se mimetiza muy bien y logra un narrador no digno de confianza, un canalla seductor que nos planteará el discurso narrativo como una lucha en donde se dan cita el autor implicado y los lectores, sin que lo condenemos (ni a él ni a los personajes) a pesar de las atrocidades que nos presenta, porque esas acciones de hiperviolencia y trastocamiento de lo establecido, con su lenguaje y situaciones ásperas, significan un cuestionamiento a las condiciones de miseria, diferenciación social y opresión prevalecientes. Una muestra de la seducción que logró el libro es sin duda el nivel de ventas alcanzado en Brasil antes de la prohibición: 30 mil ejemplares en poco más de un año. En cambio, en “El Cobrador”, el

“Yo” narrativo opera de otra manera: tiene nombre autoimpuesto, se define y evoluciona dentro del texto, y toma al final un partido tan claro por la lucha armada que el autor implicado se ve imposibilitado para ocultarse tras él. Con la definición de este personaje, me parece que el narrador que hasta aquí ha aparecido como canalla seductor tiene dificultades para seducir porque no ofrece plenamente la ambigüedad tan sana en la literatura que permite construir sentidos y significados desde el texto (Ricoeur, 1987); sigue siendo un narrador no digno de confianza, pero ahora se le pueden objetar diferentes razones por el derrotero tan nítido que ha tomado. Creo que al final de este cuento Fonseca está a una distancia muy cercana del panfleto. Pero ahí se detiene.

En ambos cuentos, con sus matices, la violencia es destino ineludible de los marginados. La violencia de “Feliz año nuevo”, como expresión del ser, se transforma en “El Cobrador” en violencia programática, y el contrapoder fugaz se vuelve contrapoder con proyecto. En un caso, el narrador-personaje se asume como representante y líder momentáneo de un núcleo pequeño de desposeídos, los ladrones en turno; por su parte, el Cobrador se asume como representante de todos los que sufren las consecuencias del poder establecido. En esa medida, el narrador-personaje de “Feliz año nuevo” es el germen del Cobrador; evoluciona a lo largo de cuatro años, de un libro y de varios cuentos, a un narrador-personaje que ha tomado conciencia clara de su proyecto social. Fonseca ha hecho madurar a su personaje de tal manera que el Cobrador es una consecuencia natural, un desarrollo evolutivo, del narrador que comanda la historia en “Feliz año nuevo”. Después de ese logro narrativo, Fonseca pasa a otro nivel de su producción literaria; en un paralelismo muy significativo, el Cobrador transita a otra fase de su vida y Fonseca inicia el período de producción de novelas. Creo que el escritor brasileño entendió que con el Cobrador había alcanzado una alta destreza como narrador de cuentos y delineador de personajes marginales que se expresan con acciones

cargadas de extrema violencia. El Cobrador dice, en la última frase del cuento: “Se cierra un círculo de mi vida y se abre otro”. En términos narrativos, ello también ocurre con Fonseca.

3.4 Visión general de otros temas en los cuentos de Fonseca

Entre “Feliz año nuevo” y “El Cobrador”, hay dispuestos 22 cuentos más a lo largo de dos libros: 13 en el libro *Feliz año nuevo* y 9 en el libro *El Cobrador*. En ellos aparecen personajes de las grandes urbes: ladrones, policías despiadados, travestidos, ejecutivos perversos, abogados sin escrúpulos, paidófilos, esposos y esposas con doble vida, pistoleros, homosexuales y lesbianas, escritores angustiados, expresidarios, desempleados, extorsionadores, ricos con altas dosis de vacío existencial; todos abigarrados en un contexto de corrupción, crimen, inseguridad y delirio social. Booth estaría preocupado por la cantidad de narradores no dignos de confianza que asumen el reto de la narración en estos relatos. En realidad los temas de estas narraciones (extorsión, desempleo, violencia, escritura, pobreza, erotismo, marginación, muerte, entre otros) expresan el deterioro de los valores establecidos socialmente.

Para exponer una visión general de los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador*, trataré algunos temas constantes en ambos libros y ejemplificaré esos temas con algunos relatos.

Presencia de otros personajes marginados

La presencia de personajes marginados en los centros urbanos, para los cuales la violencia es destino, no es exclusiva de los dos cuentos que he analizado anteriormente. Tanto en *Feliz año nuevo*, como en *El Cobrador*, hay relatos en que el personaje central es un marginado social. Por ejemplo, en el libro *Feliz año nuevo*, de 14 cuentos que lo constituyen, 8 tienen como personajes centrales a marginados, y en los restantes siempre aparecen individuos pobres que de alguna manera ocupan lugares importantes en los hechos narrados. Aún en cuentos como “Paseo nocturno”, en el que un ejecutivo descarga las tensiones de su vida laboral y familiar saliendo a asesinar a transeúntes por la noche con su auto último modelo, los personajes pertenecientes a sectores marginales hacen acto de presencia: son los predilectos del personaje enriquecido al momento de elegirlos como víctimas de sus atropellos.

En el libro *El Cobrador* hay 10 cuentos, 7 de los cuales cuentan con marginados sociales como personajes centrales, y en los restantes relatos, aunque no son personajes sobre los cuales se teje la narración, aparecen referidos.

Con mucha frecuencia la violencia es destino de los personajes de Fonseca. Algunos de ellos hacen esfuerzos por incorporarse a la vida productiva sin lograrlo. Es el caso del personaje del cuento “Botando pra quebrar”, del libro *Feliz año nuevo*, un expresidiario que vive con una costurera, el cual intenta incorporarse a la vida laboral y no puede hacerlo fácilmente:

Comecei a procurar emprego, já topando o que desse e viesse, menos complicação com os homens, mas não tava fácil. Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesses lugares em que sempre dá para descolar algum, fui de porta em porta me oferecendo de faxineiro, mas tava todo mundo escabreado

pedindo referências, e referências eu só tinha do diretor do presídio. A situação estava ruça, e eu quase entrando em parafuso, quando encontrei um chapa meu que tinha sido leão comigo numa boate em Copacabana e disse que conhecia um pinta que tava precisando de um cara como eu, parrado e decidido (Fonseca, 1994: 393)⁴⁸.

En ese trabajo de gorila de cabaret, el personaje sólo dura un día porque no soporta el trato que le da el dueño del lugar. Primero le dicen que el lugar es decente, que no pueden entrar gays ni travestidos, y luego le llaman groseramente la atención porque le impide la entrada a un travestido que resulta ser amigo personal del dueño. El personaje tiene una constante mirada crítica hacia su condición y hacia todo lo que le rodea: “Foi entrando gente, aquilo era uma mina, o mundo estava cheio de otários que engoliam qualquer porcaria desde que o preço fosse caro. Mas aqueles caras para ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver era aqui o otário fodido, às suas ordens, obrigado” (Fonseca, 1994: 395)⁴⁹. Más adelante, y luego que advierte que el dueño del lugar lo va a correr en cuanto acabe su jornada, le piden sacar a unos tipos que tienen un comportamiento inadecuado. Entonces, el personaje, del cual no se sabe el nombre, decide armar una pelea que deviene en batalla donde todos se golpean sin consideración alguna, y al final el antro queda devastado:

A minha sorte é que vi na mesa do lado três caras grandões, me encarando, doidos para embucetar comigo, e fui logo dizendo para o mais feio, o que que

⁴⁸“Comencé a buscar trabajo, aceptando lo que diera y viera, menos complicaciones con los del orden, pero no estaba fácil. Fui al mercado, fui a los bancos de sangre, fui a esos lugares que siempre dan para levantar algo, fui de puerta en puerta ofreciéndome de limpiador, pero todo el mundo estaba escamado pidiendo referencias, y referencias yo sólo tenía del director del presidio. La situación estaba negra y yo perdiendo casi la cabeza, cuando me encontré con un compadre [cuate] mío que había sido gorila conmigo en una boate de Copacabana y dijo que conocía a un pinta [cabrón] que estaba necesitando un tipo como yo, bragado y decidido” (Fonseca, 1998: 167-168).

⁴⁹“Fue entrando la gente, aquello era una mina, el mundo estaba lleno de idiotas que se tragaban cualquier porquería siempre que el precio fuera caro. Pero aquellos tipos, para tener aquella lana, tenían que estar pisando a alguien, ya verán aquí al imbécil jodido, a sus órdenes, gracias” (Fonseca, 1998: 169).

está olhando, quer levar uma bolacha? Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão, de repente tinha uns dez caras brigando, nego que levava a sobra também dava e entrava no conflito, corri pra dentro do bar e não sobrou uma garrafa, os lustres foram pra pica, a luz apagou, um ouriço tremendo que quando acabou só deixou em pé parede de tijolo (Fonseca, 1994: 395).⁵⁰

El personaje, al finalizar el cuento, se encuentra como al principio, sin trabajo, sin futuro, y con gran rencor por lo sucedido. En final abierto, el cuento presenta a este marginado como potencial transgresor de la ley, porque no tiene posibilidad de remontar un sino adverso. Podría ser, por sus circunstancias, un delincuente como en el caso del cuento “Feliz año nuevo”, o comportarse en lo sucesivo como el Cobrador.

Otros casos de marginados sociales en el libro *Feliz año nuevo* se encuentran en los cuentos “Abril, en Rio, en 1970” (oficinista pobre que quiere destacar en el futbol, lo que no logra jamás, a pesar de sus intentos), “El otro” (un mendigo que acosa diariamente a un ejecutivo para solicitarle limosna, y al que termina trastornando), “Amarguras de un joven escritor” (joven escritor que se ve involucrado en situaciones de robo y lesiones, tan absurdas como adversas para él), “La petición” (cuento de inmigrantes portugueses, pobres, en Brasil). En el caso del libro *El Cobrador*, aparecen marginados sociales en cuentos como “El juego del muerto” (comerciantes que apuestan quién será la próxima víctima de los escuadrones de la muerte), “Encuentro en el Amazonas” (un pistolero sigue a su víctima por una ruta fluvial en el Amazonas, y retrata la pobreza de los pueblos por los que va pasando), y muy especialmente

⁵⁰“Pero mi suerte quería que me encontrara con tres tipos grandulones, encarándome, locos por desgraciarme, y al momento le dije al más feo, ¿qué me ves?, ¿quieres llevarte un madrazo? Para poder forzarlos a decidirse le di un madrazo mero en medio de los cuernos a la mujer que estaba con ellos. Entonces ocurrió la cagada, estalló el desorden como un trueno, de repente había diez tipos peleando, el negro que llevaba las sobras también daba y entraba en el conflicto, corrí hacia adentro del bar y no sobró una botella, las lámparas se fueron al carajo [a la verga], la luz se apagó, un huracán [un desmadre] tremendo que cuando acabó sólo dejó en pie las paredes de ladrillo” (Fonseca, 1998: 170).

“Crónica de sucesos” (un mosaico de personajes pobres metidos en situaciones límite). Con matices importantes, la presencia de personajes marginados en estos y otros relatos son tema relevante en la producción literaria de Fonseca.

La violencia de otros grupos sociales

Pero no sólo personajes marginados aparecen en los cuentos de Fonseca. En algunos relatos hay otros personajes centrales que pertenecen a sectores sociales favorecidos, y que también son proclives a la violencia, sólo que con móviles y sentidos distintos. Por ejemplo, en el cuento “Día de los novios”, en un primer momento aparece un abogado criminalista, Paulo Mendes, cuyo sobrenombre es Mandrake, y que aparece también en el cuento “Mandrake” del libro *El Cobrador*. En ambos cuentos hay un narrador homodiegético, con una mirada profundamente escrutadora de lo que sucede a su alrededor. La trama de estos cuentos requiere la aparición de otros grupos sociales no marginados. En “Día de los novios”, un banquero se relaciona con un travestido, pensando que es una prostituta joven; cuando el banquero se percató de su error, el travestido intenta chantajearlo, y, para salir de ese trance, el banquero pide ayuda a un amigo suyo, el doctor Medeiros, un abogado con renombre, quien a su vez contrata los servicios de Mandrake. Este último es un abogado criminalista, hombre sin escrúpulos, deseoso de obtener ganancia fácil, sin importar la moralidad de los casos que va a atender; por sus formas de operar puede ser confundido con un detective, o con un gestor hábil para desenmarañar dilemas muy enredados para los ricos, pues tiene

vínculos con la policía. Es un sujeto muy perspicaz, y siempre trabaja para personajes potentados e influyentes:

O adrogado Medeiros ligou para mim e disse, é uma chantagem e o meu cliente paga. O cliente dele era J. J. Santos, o banqueiro.

Mandrake, continuou Medeiros, o assunto tem que ser encerrado sem deixar resto, entendeu?

Entendi, mas vai custar uma grana firme, eu disse, olhando a princesa loura que estava comigo.

Eu sei, eu sei, disse Medeiros. Sabia mesmo, tinha sido político, tinha passado pelo governo, era ministro aposentado, estava por dentro de tudo (Fonseca, 1994: 403)⁵¹.

En poco espacio de la narración sabemos que hay un banquero en apuros, y que un personaje poderoso, el doctor Medeiros, intercede por él. Este último tiene una serie de contactos sociales que se ramifican y conducen al poder económico y político. El instrumento para destrabar el conflicto en que se metió el banquero es Mandrake, que goza de una ética y una moral muy laxas, y que, para satisfacer al cliente, no repara en transgredir convenciones sociales.

Tenemos en este cuento la presencia de personajes pertenecientes a sectores sociales favorecidos por la estructura social:

- 1) un banquero que lleva una vida de simulación: después de una boda aburrida decide ir a la aventura, sube a su coche a una prostituta joven y resulta ser un travestido. En el enfrentamiento con alguien de una clase inferior, el banquero

⁵¹“El abogado Medeiros me telefoneó y dijo, es un chantaje y mi cliente paga. Su cliente era J. J. Santos, el banqueiro. Mandrake, continuó Medeiros, el asunto tiene que ser zanjado sin dejar rastro, ¿entiendes? Entendí, pero va a costar mucha pasta [lana], dije, mirando a la princesa rubia que estaba conmigo. Lo sé, lo sé, dijo Medeiros. Lo sabía, había sido político, había pasado por el gobierno, era ministro retirado, lo conocía todo” (Fonseca, 1977: 83).

queda paralizado, y tiene que echar mano de los recursos del aparato protector que tiene para sí: dinero, prestigio, Medeiros y Mandrake.

- 2) el abogado Medeiros, con una trayectoria por los círculos del poder, y que se presta para resolver el chantaje a un personaje acaudalado.
- 3) Mandrake, un abogado criminalista, que toma partido por el banquero simplemente porque el cliente paga. “En realidad yo no tenía certeza de nada, pero el cliente es el cliente” (Fonseca, 1977: 91). Además es un corruptor: da dinero al administrador del hotel para que le den las fichas de registro del banquero y el travestido, y después deja dinero, como olvidado, a los policías con los que se ve involucrado en el caso de chantaje:

O senhor vai ter que esperar o comisario, disse o tira ferido.

Dei o meu cartão para ele. Eu passo aqui mais tarde, está bem? Outra coisa, faz de conta que não encontramos o dinheiro, tá? Meu cliente não vai se incomodar.

Vamos a precisar falar com o senhor, se não for hoje, um dia desses. Olhei para ele e vi que era papo de arreglo (Fonseca, 1994: 410)⁵².

- 4) la rubia que está con Mandrake cuando lo buscan para resolver el caso de chantaje, a la que conoció en un campo de polo; éste es un personaje que no tiene nada en qué ocuparse, y sólo está a la busca de aventuras fáciles. Le dice a Mandrake: “A paranóia está atacando também a classe C!, disse a loura”, (Fonseca, 1994: 406)⁵³), refiriéndose divertida a Mandrake. La rubia tiene conciencia de las clases sociales, y está con alguien menor en estatus social que ella; si ya vimos, con el personaje del banquero y su esposa, que todo el

⁵²“Usted va a tener que esperar al comisario, dijo el policía herido. Le dí mi tarjeta. Paso más tarde por aquí, ¿le parece bien? Otra cosa, hagan de cuenta que no encontramos el dinero, ¿de acuerdo? Mi cliente no va incomodarse. Vamos a hablar con usted, si no hoy, un día de estos. Miré para él y vi que era conversación de arreglo” (Fonseca, 1977: 92-93).

⁵³ “¡La paranoia está atacando también a la clase C!, dijo la rubia” (Fonseca, 1977: 87).

bienestar de las clases altas no es suficiente para pasarla bien y estar tranquilo, es natural entender que la rubia rica se divierte con un bicho raro de una clase social baja, pero con el que vislumbra que puede tener un encontronazo erótico fuerte.

Hemos visto que, con mucha frecuencia, el narrador homodiegético en los cuentos de Fonseca es un narrador no digno de confianza, y mantiene una mirada escrutadora y crítica de su entorno social. Así ocurre en el caso del personaje Mandrake, en este cuento el narrador escruta a todo mundo: al banquero, al abogado Medeiros, a la rubia, a los ricos, a los policías, al travestido. De cada uno de ellos hace un comentario agudo, irónico, o devastador. Desnuda la circunstancia de todos ellos, y no se salva ni él mismo, lo que se evidencia cuando dice que su verdadero móvil para ese sábado era conquistar a una princesa rubia de clase alta, sin importarle ni una brizna lo que pasa en torno a él: chantaje, corrupción, prostitución. Nada inmuta a Mandrake, y casi como el abogado Medeiros, lo sabe y lo conoce todo. En realidad, son casi uno solo, Medeiros en la sombra decidiendo el curso del asunto, y Mandrake operando eficazmente lo que el otro ya decidió.

En este cuento el autor implicado no toma partido por los marginados aunque hace una extensa manifestación de motivos, no exenta de ironía por las mentiras evidentes y el contexto en que está dicha, que caracteriza al travestido como parte de una minoría marginal y perseguida:

Eu peço desculpas a todos os senhores policiais presentes, principalmente ao moço que eu ferí e me arrependo tanto. Eu sou homem sim, mas desde criança minha mãe me vestia de menina e eu sempre gostei de brincar de bonecas. Eu sou homem porque me chamo Jorge, só por isso, minha alma é de mulher e eu sofro por não ser mulher e poder ter filhos, como as outras.

Sou uma infeliz. Então esse homem do Mercedes me apanhou na praia e disse, vem comigo menino; e eu respondi, eu não sou menino, sou mulher; e ele disse, mulher nada, entra logo, eu hoje estou a fim de outra coisa. Disse que me dava quinhentos cruzeiros e eu tenho minha mãe e minha avó para sustentar e fui. Chegando lá, além de fazer todas as imoralidades comigo, ele me bateu e me cortou com a gilete. Então eu peguei a gilete e disse que me matava se ele não me desse os quinhentos cruzeiros. Ele disse que não tinha e telefonou para o amigo e veio esse homem aí, que disse que me dava o dinheiro e me trouxe para cá e eu perdi a cabeça, os senhores me desculpem. Eu sou uma pessoa delicada, enlouqueci com as injustiças e maldades que fizeram comigo (Fonseca, 1977: 408-409)⁵⁴.

Todo el argumento del travestido es una farsa, por la situación, por quién lo dice y por el momento en que lo dice, a pesar de ser una gran realidad. No podemos estar de parte de este marginado en particular, porque además es un malandrín; ya el narrador nos informó que no es un sujeto confiable, pero tampoco podemos juzgarlo. Queda claro que circunstancias adversas en su pasado lo condujeron y lo tienen al borde de un cataclismo social: es travestido, ejerce prostitución, hizo chantaje, robó, hirió a un policía. En cuanto al sentido de la violencia en su vida, el travestido tiene otro derrotero, su sino no es la violencia que va a ejercer, más bien, la violencia que le apliquen será su futuro. No es ejecutante, es ejecutado. No genera violencia, la recibe.

Este cuento tiene un final abierto, de los que son constantes en los relatos de Fonseca. Al final se vislumbra que Mandrake quedará como estaba al principio, porque

⁵⁴“Pido disculpas a todos los señores policías presentes, especialmente al muchacho al que herí y de lo que tanto me arrepiento. Soy hombre, sí, pero desde niño mi madre me vestía de niña y siempre me gustó jugar con muñecas. Soy hombre porque me llamo Jorge, sólo por eso, mi alma es de mujer y yo sufro por no ser mujer y poder tener hijos, como las otras. Soy una desgraciada. Entonces ese hombre del mercedes me cogió en la playa y dijo, ven conmigo niño y yo respondí, no soy niño, soy mujer; y él dijo, nada de mujer, entra rápido, hoy estoy con ganas de otra cosa. Dijo que me daba quinhentos cruzeiros, y yo tengo que sustentar **[mantener]** a mi madre y a mi abuela, y fui. Una vez allí, y después de hacer todas las inmoralidades conmigo, me golpeó y me cortó con la cuchilla **[navaja]**. Entonces yo cogí la cuchilla **[navaja]** y dije que me mataba si no me daba los quinhentos cruzeiros. Dijo que no tenía y telefoneó a su amigo y vino ese hombre, que prometió que me daba el dinero y me trajo acá y yo perdí la cabeza, ustedes perdonen. Soy una persona delicada, enloquecí con las injusticias y maldades que hicieron conmigo” (Fonseca, 1977: 91).

después de resolver el caso del chantaje al banquero, regresa a su casa en el Mercedes de su cliente, con mucho dinero, con la intención de encontrarse nuevamente con la rubia, que era su móvil inicial en este cuento:

Fui correndo para casa. Carrão aquele. Tinha que fazer a transferência pro meu nome com data de sexta-feira, para proteger o cliente... Cheguei em casa e entrei gritando, princesa! aqui estou eu. Mas a loura tinha desaparecido. Os bolsos cheios de dinheiro, Mercedes na porta e daí? Estava triste e infeliz. Nunca mais ia ver a loura rica, eu sabia (Fonseca, 1994: 410)⁵⁵.

En el cuento “Mandrake” del libro *El Cobrador*, también aparece el doctor Medeiros para recomendar los servicios de Mandrake a un hacendado, en un caso complejo de asesinato, en el que está involucrado el magnate, su hija, su sobrina y los amigos de ambas:

Medeiros contou que o homem era fazendeiro em São Paulo e no Norte, exportador de café, açúcar e soja, suplente de senador por Alagoas, um homem rico.

O que mais? Tem rabo de palha, andou metido em comborças financeiras, é tarado sexual, além de latifundiário?

⁵⁵“Fui corriendo para casa. Qué cochazo aquel. Tenía que hacer la transferencia a mi nombre con fecha del viernes, para proteger al cliente... Llegué a casa y entré gritando, ¡princesa!, aquí estoy. Pero la rubia había desaparecido. Los bolsos llenos de dinero, el mercedes en la puerta ¿y qué? Estaba triste y poco feliz. Nunca más iba a ver a la rubia rica, lo sabía” (Fonseca, 1977: 93). Este final me recuerda el final de *El largo adiós*, novela policíaca de Raymond Chandler, porque después de resuelto un caso difícil, el detective Phillippe Marlowe se queda sin la compañía de la rubia que estuvo presente durante toda la novela, y los dos, Mandrake y Marlowe, se quedan solos, sin haber concretado su sueño de estar con su respectiva mujer rubia. Para un análisis de la novela policíaca como influencia en Fonseca véase el libro de Ariovaldo José Vidal (Vidal, 2000). Y para un detallado análisis de la novela de Fonseca *A grande arte*, considerada como una obra que revela la madurez de las novelas policíacas de Brasil, modificando y resignificando el sentido de la novela policial, véase el libro *La imagen y la letra* (Pellegrini, 2004), en el que Mandrake y toda la trama policíaca de esta novela son puestos bajo la lupa de la crítica literaria.

Para você o mundo só tem canalhas, não é? O senador é um homem público da maior honorabilidade, um líder empresarial, um cidadão ejemplar, inatacável (Fonseca, 1994: 525)⁵⁶.

También aparecen en este cuento personajes pertenecientes a las clases pudientes, vinculadas profundamente con el poder político y económico. Y, como en el caso del cuento “Día de los novios”, cuando tienen problemas, estos personajes prefieren recurrir a instancias e instrumentos fuera de la ley. En el cuento “Mandrake” hay violencia, porque resulta que el senador-hacendado tenía una ayudante que fue asesinada; luego se descubre que esa ayudante era su querida, y conforme se va desmadejando la trama, su sobrina resulta ser la asesina porque quería mucho a su tío y estaba celosa. Esta sobrina también es adicta a drogas, y está vinculada a traficantes, mismos que quieren chantajear al tío poderoso. Después de varias escenas en las que Mandrake pone en juego sus recursos para resolver el caso, el cuento termina con una solución favorable al senador, que protege su patrimonio, su prestigio y su familia, dejando tras de sí varios asesinatos y una estela de drogas, corrupción y mentira.

En los dos cuentos en que aparece Mandrake, la violencia que ejercen los poderosos parece no tener consecuencias para ellos porque están protegidos por sus circunstancias favorables. Incluso, las escenas de violencia no son tan descarnadas, se dan soterradamente. No alcanzan la brutalidad de la violencia de los desposeídos, entre otras cosas porque está mediada por otros instrumentos y situaciones. La violencia de los desposeídos en los cuentos de Fonseca es una violencia evidente, desgarradora, que ellos ejercen directamente y con brutalidad. Es una violencia desde el contrapoder, como ya vimos anteriormente. En cambio, la violencia de los poderosos en los relatos

⁵⁶“Medeiros dijo que el tipo aquel era un rico hacendado de São Paulo, con tierras también en el Norte, exportador de café, azúcar y soya, senador por Alagoas, hombre rico. ¿Y qué más? ¿Anduvo metido en líos financieros, tiene algún desarreglo de tipo sexual, aparte de ser latifundista? Para ti en el mundo sólo hay canalhas, ¿verdad? El senador es un hombre público de inmaculada honorabilidad, un líder empresarial, un ciudadano ejemplar, intachable” (Fonseca, 1998: 284).

de este autor brasileño está velada, no la ejercen directamente ellos, tienen a su servicio a otros personajes que ejecutan sus órdenes; para los personajes de clases altas la violencia es un recurso que les permite garantizar sus privilegios sin mancharse las manos. Y vale decir que es una violencia que el poder solapa, porque no es perseguida. Es una violencia que, sin provenir del Estado, la ejercen quienes están coludidos con el poder político, y por lo mismo, esa violencia tiene que ser disfrazada y desaparecida sin dejar rastro.

En términos de la narración, aquí es importante señalar algo que está presente en los dos cuentos en que Mandrake es personaje-narrador. Medeiros es una presencia detrás de las acciones, aparece sólo como interlocutor telefónico de Mandrake. No se ve, pero es el catalizador inicial de la narración porque le da vida a Mandrake mediante los casos a resolver. Es cierto que Mandrake asume el reto de la narración, y por ello se convierte en el narrador, pero es cierto también que Medeiros es una presencia que se oculta en el texto, sabemos de él mediante los datos que nos dice el abogado criminalista que está a sus órdenes, y por las finas y breves pinceladas de aparición en el relato a través de las llamadas telefónicas. Medeiros no tiene rostro, está del otro lado de la línea para determinar el curso de los acontecimientos, y Mandrake simplemente es su brazo operativo. Esta situación lleva a pensar que esa presencia tras los acontecimientos representa el poder político y económico que preserva los beneficios de los sectores potentados, mediante una forma específica de interpretar la ley y de mecanismos apropiados para tal fin.

Hay otros cuentos, en el libro *Feliz año nuevo*, en los que aparecen personajes pertenecientes a sectores acomodados de la sociedad, y en los que ellos ejercen violencia sin consecuencias para su condición social. En esos cuentos, las clases poseedoras encubren sus tropelías violentas tras su estatus, y como ya hemos visto en

los cuentos de Mandrake, tienen una coraza que los protege desde el poder y la particular forma en que operan las leyes. Tal es el caso de “Paseo nocturno”, cuento ya mencionado, en el que un alto ejecutivo sale por las noches a atropellar a transeúntes con su auto nuevo, para descargar el estrés que le produce el trabajo y su familia; también está “Nau Catrineta”, relato en el que una familia de abolengo prepara al último de sus descendientes para llevar a cabo un rito antropófago; o el cuento “74 grados”, en que una pareja de lesbianas adineradas asesina a varios hombres, entre los que se encuentra el esposo de una de ellas.

En todos estos casos, los personajes que realizan actos violentos lo hacen muy sistemáticamente, con cuidado, y con la frialdad de quien se sabe protegido por su condición social favorable. Es una violencia más cercana al poder que al contrapoder.

Visión de la literatura en los cuentos de Fonseca

Hay un tipo de cuentos en los dos libros que me ocupan en que podemos tener un mejor perfil del autor implicado, y aún del autor real, sobre todo porque hay gran semejanza de los personajes de esos relatos con el autor real que es Rubem Fonseca. Ese tipo de cuentos es aquel en que el tema principal es la literatura y los personajes son escritores. El más destacado de estos cuentos, desde mi punto de vista, es “Intestino grosso”, que aparece en el libro *Feliz año nuevo*. Este cuento, que tiene un narrador homodiegético con nivel de narración intradiegético, está escrito como una entrevista a un escritor brasileño moderno. En realidad, el cuento puede ser interpretado como una manera que el autor real encontró para exponer sus puntos de vista sobre la escritura, el arte, la moral, la libertad de expresión, el quehacer de un escritor, la literatura. Y de ello da

cuenta Dionísio da Silva, al comentar que tuvo oportunidad de charlar en diferentes momentos con Fonseca y este escritor le expresó ideas sobre literatura y sobre contradicciones sociales en las sociedades modernas idénticas a las que expone el autor entrevistado en el cuento (Silva: 1983, en particular el apartado “A Chave do Enigma”).

En el relato, un reportero quiere hacerle una entrevista a un escritor, entra en contacto con él y va a su casa para entrevistarlo. Hay en el cuento muchas semejanzas con el autor real del relato; por ejemplo, el autor entrevistado dice que empezó a publicar tarde y Fonseca publicó su primer libro, *Los prisioneros*, cuando tenía treinta y ocho años; cuando el entrevistador le pregunta al autor sobre literatura latinoamericana se da la respuesta siguiente, muy acorde a lo que Fonseca produce como autor real:

Existe uma literatura latino-americana?

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado (Fonseca, 1994: 468)⁵⁷.

También, a lo largo del cuento, hace críticas duras a lo que se está escribiendo, a algunas cosas que se han escrito, y en más de una ocasión se trasluce su preocupación acerca de cómo es considerada su producción literaria. El entrevistador le dice:

Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?

⁵⁷“¿Existe una literatura latino-americana? No me hagas reír. No existe ni incluso **[siquiera]** una literatura brasileña, con semejanzas de estructura, estilo, caracterización, o lo que sea. Existen personas escribiendo en la misma lengua, en portugués, que ya es mucho y todo. Nada tengo que ver con Guimarães Rosa, estoy escribiendo sobre personas apiladas en las ciudades mientras los tecnócratas afilan en alambre de espino **[afilan el alambre de púas]**” (Fonseca, 1977: 199).

Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes (Fonseca, 1994: 461)⁵⁸.

Respuestas irónicas como ésta son frecuentes en el cuento. Pero también hace observaciones que parecen sarcásticas, y, sin embargo, tienen el propósito claro de justificar el tipo de texto que él produce en contraposición a otras obras consideradas socialmente edificantes. Por ejemplo, un poco más adelante, el escritor entrevistado hace una apretada síntesis de la trama de un cuento clásico para niños, la historia de Hansel y Gretel, aclimatándolo con los nombres de Juanito y María, para hacer después un comentario crítico:

Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, disimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos votaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.

Mas isso é uma história de fadas.

É uma história indecente, deshonesto, vergonhosa, obscena, despuradora, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem

⁵⁸«Ya oíste acusarte [**He escuchado que te acusan**] de escritor pornográfico. ¿Lo eres? Soy [**Sí**]; mis libros están llenos de miserables sin dientes» (Fonseca, 1977: 188).

mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares (Fonseca, 1994: 463)⁵⁹.

El autor entrevistado se queja de la mala consideración que le tienen a sus escritos aquellos que lo catalogan como un escritor pornográfico, y que no ven la degradación oculta en la trama de ciertos cuentos para niños. Y luego, es más profuso con el tema de la pornografía, vinculándola con el arte y su función social:

Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público (Fonseca, 1994: 466)⁶⁰.

⁵⁹«Juanito y María fueron llevados a pasear al bosque por el padre que, conchabado con la madre de los niños, pretendía abandonarlos para que fueran devorados por los lobos. Al ser conducidos por la floresta, Juanito y María, que desconfiaban de las intenciones del padre, iban tirando disimuladamente, pedacitos de pan por el camino. Las bolitas de pan servían para orientarlos a la vuelta, pero un pajarito comió todo y, después de abandonados, los niños, perdidos en el bosque, acabaron cayendo en las garras de una hechicera vieja. Gracias, sin embargo, a la astucia de Juanito, consiguieron ambos al fin arrojar a la vieja a una caldera de aceite hirviendo, matándola tras larga agonía llena de desgarradores gemidos y súplicas. Después los niños volvieron para casa de los padres, con las riquezas que robaron en casa de la vieja y pasaron a vivir juntos nuevamente.

Pero eso es una historia de hadas.

Es una historia indecente, deshonesto, vergonzoso, obsceno, impúdico, descarado, sucio y sórdido. No obstante está impresa en todas o casi todas las principales lenguas del universo y es tradicionalmente transmitida de padres a hijos como una historia edificante. Esos niños, ladrones, asesinos, con sus padres criminales, no deberían poder entrar dentro de nuestra casa, ni incluso escondidos dentro de un libro. Esa es una verdadera historia de bellacos [**libertinaje**], en el significado popular de suciedad que la palabra tiene. Y, por eso, pornográfica. Pero cuando los defensores de la decencia acusan a algo de pornográfico es porque representa funciones sexuales o funciones excretoras, con o sin el uso de nombres vulgares” (Fonseca, 1977: 191-192).

⁶⁰«Hay personas que aceptan la pornografía en cualquier parte, hasta, o principalmente, en su vida particular, menos en el arte, creyendo, como Horacio, que el arte debe ser dulce y útil. Al atribuir al arte una función moralizadora, o, al menos, entretenedora, esa gente acaba justificando el poder coactivo de la censura, ejercido bajo alegaciones de seguridad o bienestar político” (Fonseca, 1977: 196).

En ese momento, el autor entrevistado en el cuento, y el autor real, parecen vislumbrar el futuro que tendrá el libro *Feliz año nuevo* con la censura militar. Da la impresión, bien fundamentada, que es Rubem Fonseca el que habla (al igual que el autor entrevistado vive en un edificio de departamentos, empezó a publicar tarde, sus libros son considerados pornográficos, etc.): “A alegação de que algumas palavras são tão deletéreas a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão” (Fonseca, 1994: 464)⁶¹.

También hace referencia a la posibilidad de que lo llamen misántropo:

Você disse, pelo telefone, o lema, adote uma árvore e mate uma criança. Isso significa que você odeia a humanidade?

Meu slogan podia ser, também, adote um animal selvagem e mate um homem. Isso não porque odeie, mas, ao contrário, por amar os meus semelhantes. Apenas tenho medo de que os seres humanos se transformem primeiro em devoradores de insetos e depois em insetos devoradores. Em suma, tem gente demais, ou vai ter gente demais daqui a pouco no mundo, criando uma excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima da organização do formigueiro. Vai chegar o dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem (Fonseca, 1994: 467)⁶².

Y luego valora el quehacer literario, y su sentido social:

Você escreve os seus livros para um leitor imaginário?

⁶¹“La alegación de que algunas palabras son tan deletéreas hasta el punto de no poder ser escritas, es usada en todas las tentativas de impedir la libertad de expresión” (Fonseca, 1977: 194.)

⁶²“Dijiste, por teléfono, el lema, adopte un árbol y mate un niño. ¿Eso significa que odias a la humanidad? Mi slogan podía ser, también, adopte un animal salvaje y mate un hombre. Eso no porque odie, sino al contrario, por amar a mis semejantes. Sólo tengo miedo de que los seres humanos se transformen, primero en devoradores de insectos y, después, en insectos devoradores. En suma, hay demasiada gente, o va a haber demasiada gente de aquí a poco en el mundo, creando una excesiva dependencia de la tecnología y una necesidad de regimentalización próxima a la formación de hormigueros. Va a llegar un día en que la mejor herencia que los padres puedan dejar a los hijos será el propio cuerpo, para que los hijos coman” (Fonseca, 1977: 198).

Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão. Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir (Fonseca, 1994: 468)⁶³.

Como se puede ver en estas citas, el autor real toma partido y se mete en su propio texto, recurriendo al recurso retórico que consiste en escribir un cuento. Llama la atención la premonición del autor al hablar de la censura. En cualquier caso, creo que, como en ningún otro cuento, Rubem Fonseca se hace personaje en este escritor, y aprovecha el recurso narrativo para exponer ideas que realmente piensa. Es un intento por ocultar a toda costa al autor real en uno de sus múltiples disfraces, ahora como escritor-personaje que está siendo entrevistado dentro del texto narrativo. Pero en realidad, lo que logra es hacer coincidir tres entidades en una: el autor real, el autor implicado y el narrador, en el personaje del escritor entrevistado.

En otros cuentos aparecen también escritores y hablan, de diversas maneras, acerca del quehacer literario. En “Amarguras de un joven escritor”, del libro *Feliz año nuevo*, por ejemplo, un aspirante a novelista le dicta a su amada, que es costurera, la novela que está elaborando; al final se sabe que la costurera, al ir escribiendo lo que el novelista le dictaba, modificaba a tal grado la escritura que ella podía ser considerada la autora del texto final. En ese cuento, el narrador habla del pensamiento polifásico y, por sus aseveraciones, por las anécdotas bizarras que narra, por las acciones absurdas en que se ve involucrado, nos damos cuenta que el cuento fue escrito con gran ironía sobre lo

⁶³“¿Escribes tus libros para un lector imaginario? Entre mis lectores existen también los que son tan idiotas como las legumbres humanas, que pasan todas las horas de ocio mirando la televisión. Me gustaría poder decir que la literatura es inútil, pero no lo es, en un mundo en el que pululan cada vez más técnicos. Para cada Central Nuclear es preciso una porción de poetas y artistas, de lo contrario estaríamos jodidos antes incluso de explotar la Bomba” (Fonseca, 1977: 198-199.).

que algunos piensan que debe ser el trabajo y la vida de un escritor. Están también otros cuentos del libro *El Cobrador*, como “Pierrot de la caverna”, en que un escritor paidófilo habla a una grabadora para develar algunas complicaciones que tiene el acto de escribir, entremezcladas con su afición por las mujeres. Tiene tantas dolencias como el personaje del cuento “Amarguras de un joven escritor”. Incluso da la impresión que podría ser ese mismo escritor unos años más tarde, cuando ya goza de cierto prestigio. Al escritor paidófilo le gustan los autores importantes de la literatura (Dostoyevsky, Nabokov, etc.), de la música (Corelli, Bela Bartok, etc.), y tiene un estilo definido y hasta cierto reconocimiento por ello. Tiene ideas sobre cómo construir la narración y conciencia de sí mismo: “Claro es que podría ocultar los hechos bajo una apariencia de ficción, pasando de primera a tercera persona, añadiendo un poco de drama o de comedia inventada, etc. Eso es lo que muchos escritores hacen, y tal vez por eso resulta tan fastidiosa su literatura”. También en este cuento Fonseca se deja ver un poco como autor, y como el autor implicado que es, en la medida que da datos del escritor-personaje que son datos biográficos de él mismo como autor real: vive en un edificio con elevador, su exmujer le dice que está cada vez más calvo, con el pelo blanco, le gusta la buena música y la literatura, casi no ve a gente. Con procedimientos retóricos, tanto el autor implicado como el autor real, se ocultan y se dejan ver.

Está también el cuento “H. M. S. Cormorant en Paranaguá”, del libro *El Cobrador*, en el que un joven aspirante a poeta habla con Byron. O el cuento “Corazones solitarios”, de *Feliz año nuevo*, en el que un reportero de una revista para mujeres se debate entre el oficio de escritor y su empleo como articulista.

Es decir, de varias maneras el quehacer literario es tema de diversos cuentos de los dos libros de Fonseca que me ocupan. Es una preocupación constante del autor real, del autor implicado, y de los autores de ficción que aparecen en los cuentos. Todos ellos

tienen una visión crítica y hasta algo desencantada por la literatura edificante, y promueven una serie de valores que los ubican como narradores no dignos de confianza, e incluso como “canallas seductores”.

Los dientes como emblema de la condición social

Por último, quiero tocar un asunto que puede parecer menor o anecdótico en los textos de Fonseca, y que sin embargo creo que funciona como un distintivo social: la constante referencia a los dientes de sus personajes. Si un personaje tiene dientes averiados, con caries, con manchas, podridos, sucios o de plano es chimuelo, sin duda estamos ante un personaje marginado. Por esa circunstancia, esos personajes nunca sonríen, ni dejan ver con claridad sus dientes. Los ricos, en cambio, tienen dientes blancos, completos y gozan de sonrisas plenas. En los cuentos de Fonseca no se puede fingir el tratamiento odontológico al que un personaje ha estado sometido desde niño. La condición de la dentadura es un hecho que no engaña sobre la pertenencia de los personajes a un sector social, y esta circunstancia se vuelve un emblema en los relatos de Fonseca: buenos dientes- personajes ricos; dientes deteriorados-personajes pobres.

Voy a consignar diferentes citas sobre los dientes de los personajes de Fonseca, porque hacer referencia a este hecho es una obsesión de este autor en su producción literaria, y, como se verá en la última cita, el autor habla claramente de la circunstancia dental de los personajes de sus cuentos.

Hay casos en que se hace referencia clara a ricos con dientes completos y pobres sin dientes:

Olha, respondi, nunca li livro nenhum, exceto os de direito.

Ela riu.

Você tem todos os dentes?, perguntei.

Ela tinha todos os dentes. Abriu a boca e vi as duas fileiras, em cima e embaixo. Coisas de rico. (Fonseca, 1994: pág. 404)⁶⁴.

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar para você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa. (Fonseca, 1994: 366)⁶⁵.

Un caso que mueve a risa es la pregunta, elevada casi a problema metafísico del escritor paidófilo:

Por que será que os nossos dentes ficam cariados? Certamente o meu dentista riria desta pergunta. (Fonseca, 1994: 486)⁶⁶.

Hay casos extremos de pobreza que se refleja en la ausencia absoluta de dientes en personajes realmente marginados, y de muy corta edad:

Fui para a cama com uma prostituta de quatorze anos, que tinha dentes postiços. (Fonseca, 1994: 514)⁶⁷.

⁶⁴ “Oye, respondí, nunca leí ningún libro, excepto los de Derecho.

Rio.

¿Tienes todos los dientes?, pregunté.

Tenía todos los dientes. Abrió la boca y vi las dos hileras, arriba y abajo. Cosas de ricos” (Fonseca, 1977: 84).

⁶⁵ “Pereba, no tienes dientes, eres bizco, negro y pobre, ¿crees que las mujeres te lo van a dar? Ah, Pereba, lo mejor para ti es hacerte una puñeta. Cierra los ojos y dale” (Fonseca, 1998: 146).

⁶⁶ “¿Por qué será que se nos pudren los dientes? Desde luego, mi dentista se reiría de una pregunta como ésta” (Fonseca, 1998: 231).

⁶⁷ “Me llevé a la cama a una putita de catorce años que tenía la dentadura postiza” (Fonseca, 1998: 243).

En otros casos, los buenos dientes están en la boca de personajes asociados a las clases privilegiadas:

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. (Fonseca, 1994: 493-494)⁶⁸.

A recepcionista sorriu com a boca inteira, como só sabem fazer os que têm todos os dentes, e disse que aquele era o lugar certo, uma academia freqüentada por senhoras e moças do soçaite. (Fonseca, 1994: pág. 535)⁶⁹.

También hay un caso que expresa una situación risible en la relación de unos enamorados, porque inician jurándose que si, por fortuna o infortunio, fueran diferentes, se continuarían amando como siempre, hasta que el hombre hace una revelación inesperada acerca de sus dientes:

Na cama nenhum casal jamais foi tomando de tamanha loucura resplandecente, foi capaz de performance tão hábil, imaginativa, original, pertinaz, esplendorosa e gratificante quanto a nossa. E repetíamos várias vezes por dia. Mas não era apenas isso que nos ligava. Se você não tivesse uma perna eu continuaria te amando, me dizia ela. Se você fosse corcunda eu

⁶⁸“Me gustaría mucho coger al tipo que hace el anuncio del güisqui. Está vestidito, bonito, todo sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielo en el vaso y sonríe con todos los dientes, sus dientes firmes y verdaderos; me gustaría agarrarlo y rajarle la boca con una navaja, por los dos lados, hasta las orejas, y esos dientes tan blancos quedarían todos fuera, como una sonrisa de calavera descarnada. Ahora está ahí, sonriendo, y luego besa a la rubia en la boca” (Fonseca, 1998: 207-208).

⁶⁹“La recepcionista abrió la boca en una amplia sonrisa como sólo saben hacerlo los que tienen todos los dientes, y dijo que aquél era el lugar que buscaba, una academia frecuentada por señoras y señoritas de clase” (Fonseca, 1998: 294).

não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse surdo-mudo eu continuaria te amando, me dizia ela. Se você fosse vesga eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse barrigudo e feio eu continuaria te amando, dizia ela. Se você fosse toda marcada de varíola eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse velho e impotente eu continuaria te amando, ela dizia. E nós estávamos trocando essas juras quando uma vontade de ser verdadeiro bateu em mim, funda como uma punhalada, e eu perguntei a ela, e se eu não tivesse dentes, você me amaria?, e ela respondeu, se você não tivesse dentes eu continuaria te amando. Então eu tirei a minha dentadura e botei em cima da cama, num gesto grave, religioso e metafísico. Ficamos os dois olhando para a dentadura em cima do lençol, até que Maria se levantou, colocou um vestido, e disse, vou comprar cigarros. Até hoje não voltou. Nathanael, me explica o que foi que aconteceu. O amor acaba de repente? Alguns dentes, míseros pedacinhos de marfim, valem tanto assim? (Fonseca, 1994: 382)⁷⁰.

Finalmente, quiero cerrar con una cita del cuento “Intestino grosso”, en la que un escritor expone su punto de vista acerca de los personajes marginados que aparecen en sus cuentos, y, como ya vimos antes, se puede considerar a ese escritor entrevistado como el *alter ego* de Fonseca:

Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interesada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.

⁷⁰“En la cama ninguna pareja jamás fue alcanzada por tanta locura resplandeciente, fue capaz de performance tan hábil, imaginativa, original, pertinaz, esplendorosa y gratificante como la nuestra. Y repetíamos varias veces por día. Pero no era sólo eso lo que nos unía. Si te faltara una pierna continuaría amándote, me decía. Si tú fueras jorobada no dejaría de amarte, respondía yo. Si fueras sordomudo continuaría amándote, decía ella. Si tú fueras bizca no dejaría de amarte, yo respondía. Si estuvieras barrigón y feo continuaría amándote, decía ella. Si estuvieras toda marcada de viruela no dejaría de amarte, yo respondía. Si fueras viejo e impotente continuaría amándote, decía ella. Y estábamos intercambiando estos juramentos cuando un deseo de ser verdadero me golpeó, hondo como una puñalada, y le pregunté, ¿y si no tuviera dientes, me amarías?, y ella respondió, si no tuvieras dientes continuaría amándote. Entonces me saqué la dentadura y la puse encima de la cama, con un gesto grave, religioso y metafísico. Quedamos los dos mirando la dentadura sobre la sábana, hasta que María se levantó, se puso un vestido y dijo, voy a comprar cigarros. Hasta hoy no ha vuelto. Nathanael, explícame qué fue lo que sucedió. ¿El amor acaba de repente? ¿Algunos dientes, miserables pedacitos de marfil, valen tanto?” (Fonseca, 1998: 163).

Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que têm na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco. (Fonseca, 1994: 461)⁷¹.

⁷¹“Tus libros son muy vendidos. ¿Hay tanta gente interesada en esos marginados de la sociedad? Una amiga mía decía el otro día que no se interesaba por historias de personas que no tienen zapatos. Zapatos tienen, a veces. Lo que les falta, siempre, son dientes. La caries surge, comienza a doler y el pícaro, al fin, va al dentista, uno de aquellos que tienen en la fachada un anuncio de acrílico con una enorme dentadura. El dentista dice cuánto cuesta empastar el diente. Pero arrancar es mucho más barato. Entonces arranca, doctor, dice el sujeto. Así se va un diente, después otro, hasta que el tipo acaba quedando con uno o dos solamente, adelante, sólo para darle un aspecto pintoresco y hacer reír al público, si por casualidad tuviera la suerte de aparecer en el cine animando al Flamenco en un partido contra el Vasco” (Fonseca, 1977: 189).

CONCLUSIONES

Después de lo expuesto hasta aquí, quiero cerrar este trabajo con algunas conclusiones. Lo haré con formulaciones puntuales que obedecen a los tres temas básicos que he tratado a lo largo de estas páginas: el narrador, el poder y la violencia.

1.- En los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador*, quien asume la narración es un narrador homodiegético en un nivel de narración intradiegético, es decir, un narrador que es personaje dentro de su historia, que va a contar algo en que participa activamente. Lo narrado le atañe porque lo ha vivido. No es un narrador omnisciente, que puede entrar y salir de las situaciones con la frialdad de quien lo sabe todo de todos los personajes y situaciones. Es un narrador con un punto de vista particular, que asume la narración desde su perspectiva, y en esa medida comparte con el lector su visión del mundo. Fonseca tiene en sus cuentos muchos personajes: desempleados, asaltantes, ejecutivos con grandes vacíos en su vida, abogados sin escrúpulos, pistoleros, escritores angustiados, pero el narrador es fundamentalmente el mismo, aquel que construye desde el “Yo” narrativo las historias con una visión crítica de su circunstancia y su contexto social. Ésta es una característica central de la narrativa de Rubem Fonseca: narrar siendo personaje de la historia. Y sus personajes, que por esta técnica narrativa pueden dejar en el lector la sensación de que quien narra es el autor real, ejercen una mirada escrutadora que expone constantemente situaciones relacionadas con la presencia de grupos marginales urbanos, sin posibilidades reales de desarrollo social estable. Son muchos

personajes diferentes, pero en realidad todos ellos son disfraces de un mismo tipo de narrador.

2.- El narrador en los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador* es un *narrador no digno de confianza*, que se aparta de las buenas costumbres, del discurso ético y moral edificante, de las acciones socialmente aceptadas. Tiende deliberadamente a la incertidumbre en sus planteamientos y en su narración, pero no al nivel de generar imprecisiones o desorientación en el lector, que lo obliguen a abandonar el texto. Por el contrario, estos grados de incertidumbre hacen muy atractiva su lectura, porque permiten y promueven la participación del lector en la construcción de múltiples sentidos y significados a partir del discurso narrativo de los cuentos.

3.- Tras el narrador no digno de confianza se oculta de manera eficaz el autor implicado, tanto que puede resultar muy difícil diferenciarlos, lo que deviene en la apariencia de que son una sola entidad. Por lo mismo, en los cuentos de Fonseca también estamos en presencia de un *autor implicado no digno de confianza*. Las preocupaciones de Wayne Booth, acerca de una literatura transgresora e incómoda socialmente, tienen en Fonseca un representante arquetípico: se trata de una producción literaria que expone prácticas sociales disruptivas dentro del texto literario.

4.- Los personajes en los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador* están siempre a disposición de un narrador no digno de confianza, que asume la narración, pero que obedece a los designios del autor implicado. Esta entidad literaria se forma a partir del conjunto de cuentos y nos deja toda la inquietud de encontrarnos ante un *canalla seductor*, que nos presenta personajes descarnados, moralmente alejados de la tradición y las buenas costumbres, incluso fuera de los márgenes jurídicos, éticos y morales establecidos, pero que, a la vez, no son condenables por sí mismos. Antes bien, son una alerta, un ojo avizor, de lo que sucede bajo la máscara de la modernidad en las grandes

urbes, sin ser pasquines o textos de denuncia social. En todo caso, el autor implicado no propone una escritura fácil de aceptar y digerir en un primer momento. Su labor es persuasiva y seductora para que compartamos su punto de vista. Creo que con los personajes de este escritor funciona aquello que decía Walter Benjamin acerca del «gran criminal»: “por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo”.

5.- Los personajes de los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador*, puestos en situaciones extremas de degradación social, económica, ética y moral, no tienen otra opción que *la violencia como destino*. Para ellos, la violencia no es más que un derrotero seguro, se vuelve no sólo un fin en sí misma, sino, además, una certeza y corroboración de su existencia. En ciertos cuentos de Fonseca (“El Cobrador” es sin duda el mejor y más acabado ejemplo), la violencia como destino toma un matiz subversivo consciente, y, en esa medida, se vuelve un medio de expresión del contrapoder, deviene en táctica para la estrategia del cambio social. La violencia es, entonces, un medio para la subversión. Pero Fonseca se detiene en este punto, y opta por la literatura más que por la denuncia o el programa político, y por eso la violencia de sus personajes es más una expresión espontánea que una forma sistemática de operar con propósitos claros.

6.- En los cuentos de *Feliz año nuevo* y *El Cobrador*, el poder y las consecuencias de su ejercicio siempre están presentes. Las situaciones y los personajes más recurrentes son consecuencia de un poder ejercido para preservar privilegios y diferenciación social. En esta perspectiva aparece el contrapoder como una forma de resistencia en las múltiples actitudes de sus personajes, siempre fuera de las convenciones sociales. El contrapoder se expresa con acciones transgresoras, si bien no programáticas, ni con la intención de fundar una nueva estructura social, salvo en el caso del cuento “El Cobrador”.

7.- Por los recursos retóricos y narrativos que utiliza, y por la constante presencia de narradores no dignos de confianza, la obra de Fonseca contribuye a generar un lector de nuevo tipo, un lector que sospecha y desconfía. Los textos de Fonseca interpelan sin concesiones al lector, y requieren su participación activa para la decodificación de significados y sentidos más allá de la apariencia inicial en donde erotismo, muerte, violencia, perversión social, se dan cita permanente. Por ello, la obra de este escritor deja de ser un viaje cándido bajo la guía segura de un narrador digno de confianza y se vuelve una lucha de sentidos con el autor implicado, una pugna que impele al lector a reflexionar acerca de su circunstancia y de la sociedad en que habita. En esa medida, la obra de Fonseca abona la historia de la literatura, y lo vuelve un autor contemporáneo de relatos de ficción, es decir, un autor que sabe, conoce y practica los recursos retóricos y narrativos necesarios para pasar como un canalla seductor, como un narrador no digno de confianza que precisa de un lector de nuevo cuño. Así, Fonseca entiende que la escritura de ficción es un soporte eficaz para desplegar una actitud escrutadora de los hechos sociales; su obra es, vale decir, visión crítica desde la literatura, con sutiles pero poderosos recursos narrativos.

8.- Fonseca es un escritor que ejerció, en la década de los setenta en Brasil, una batalla en dos frentes: por un lado, en los tribunales para liberar de la censura su libro *Feliz año nuevo*, lo que consiguió después de trece años de litigios jurídicos; y, por otro lado, en el ámbito literario, con la publicación de otros libros posteriores a *Feliz año nuevo*, en los que recuperó y amplió personajes y situaciones que fueron considerados como un atentado a las buenas costumbres. La escritura de ficción y la vida real en esa década, en su caso, fueron dos arenas de lucha en las que se movió con eficacia.

BIBLIOGRAFÍA

- Amara, Giuseppe; *Cómo acercarse a... la violencia*.
1998 México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Astey Wood, Gabriel; "Reflexiones sobre modernidad, posmodernidad y literatura: un
1998 apunte sobre Rubem Fonseca y Pasado negro". (Tesis de
licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM
1998.
- Benjamin, Walter; *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Traducción de
1999 Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1999 .
- Beristáin, Helena; *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988.
1988
- Booth, Wayne C.; *La retórica de la ficción*. Traducción de Santiago Gubern.
1974 Barcelona, Bosch Casa Editora, 1974.
- Bosi, Alfredo; *Historia concisa de la literatura brasileña*. Traducción de Marcos Lara.
1982 México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Bukowski, Charles; *Escritos de un viejo indecente*. Traducción de J. M. Alvarez Flórez
1990 y Angela Pérez. Barcelona, Anagrama, 1990.
- ; *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones*. Traducción de J. M.
1992 Alvarez Flórez y Angela Pérez. Barcelona, Anagrama, 1992.
- Candido, Antonio; *Ensayos y comentarios*. Traducción de María Teresa Celada y
1995 Rodolfo Mata Sandoval. São Paulo, Fondo de Cultura
Económica de México, 1995.

- Chatman, Seymour; “La comunicación narrativa”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editor: Enric Sullá. Madrid, Crítica-Grijalbo, 1996.
- Echeverría, Bolívar; “Violencia y modernidad”, en *El mundo de la violencia*. México, 1998 UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Fonseca Rubem; *Feliz año nuevo*. Traducción de Pablo del Barco. 1977 Madrid, Ediciones Alfaguara, 1977.
- ; *El caso Morel*. Traducción de Carlos Peralta. 1978 Barcelona, Editorial Bruguera, 1978.
- ; *El Cobrador*. Traducción de Basilio Losada. 1980 Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.
- ; *El gran arte*. Traducción de Basilio Losada. 1984 Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.
- ; *El collar del perro*. Traducción de Roberto Romero Escalada. 1986 Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- ; *Pasado negro*. Traducción de Basilio Losada. 1987 México, Editorial Seix Barral, 1987.
- ; *Los prisioneros*. Traducción de Xosé Ramón Fandiño. 1989 Madrid, Ediciones Júcar, 1989.
- ; *Lúcia McCartney*. Traducción de Xosé Ramón Fandiño. 1990a Madrid, Ediciones Júcar, 1990.
- ; *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*. Traducción de Hermann Bellinghausen. México, Cal y arena, 1990.
- ; *Agosto*. Traducción de Benjamín Rocha. México, Cal y Arena, 1993. 1993

- ; *Contos reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
1994
- ; *El salvaje de la ópera*. Traducción de Rodolfo Mata.
1996 México, Cal y Arena, 1996.
- ; *El agujero en la pared*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo.
1997 México, Cal y Arena, 1997.
- ; *Los mejores relatos*. Traducción y edición de Romeo Tello.
1998 México, Alfaguara, 1998.
- ; *Historias de amor/ Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé
para mi puro*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo.
1999 México, Cal y arena, 1999.
- ; *La Cofradía de los Espadas*. Traducción de Rodolfo Mata y
2000 Regina Crespo. México, Cal y arena, 2000.
- ; *Pequenas criaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
2002a
- ; *O doente Molière*. Porto, ASA Editores, 2002.
2002b
- ; *El enfermo Molière*. Traducción de Elkin Obregón.
2003a Bogotá, Norma, 2003.
- ; *Diário de um fescenino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
2003b
- ; *Secreciones, excreciones y desatinos*. Traducción de Rodolfo Mata y
2003c Regina Crespo. México, Cal y Arena, 2003.
- ; *Pequeñas criaturas*. Traducción de Rodolfo Mata y
2003d Regina Crespo. México, Cal y Arena, 2003.

- ; *Diario de un libertino*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo.
2004 México, Cal y Arena, 2004.
- Genette, Gérard; *Ficción y Dicción*. Traducción de Carlos Manzano.
1993 Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- Jauss, Hans Robert; *La historia de la literatura como provocación*.
2000 Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu.
Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- Lipovetsky, Gilles; *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*.
2000 Traducción de Joan Vinyoli y Michéle Pendanx.
Barcelona, Anagrama, 2000.
- Ortega, Julio; “Rubem Fonseca y Juan Rulfo: homenajes cruzados”,
2003 en *Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe*.
Juan Rulfo. Rubem Fonseca. 2003.
México, Universidad de Guadalajara, 2003.
- Pellegrini, Tânia; *Gavetas Vazias. Ficção e política nos anos 70*.
1996 Sao Carlos, EDUFSCar-Mercado de Letras, 1996.
- ; *La imagen y la letra. Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*.
2004 Traducción de Juan Ferguson. México, FCE, 2004.
- ; “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, en
2005 *Critica Marxista*, núm. 21.
São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- Perus, Françoise (compiladora); *Historia y literatura*.
1994 México, Instituto Mora/UAM, 1994.
- Pimentel, Luz Aurora; *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.
1998 México, Siglo XXI editores-UNAM, 1998.
- Ribeiro, Darcy; *El pueblo brasileño. La formación y el sentido de Brasil*.
1999 Traducción de Tatiana Sule Fernández.
México, FCE, 1999.

- Ricoeur, Paul; *Tiempo y Narración*. (Tres volúmenes). Traducción de Agustín Neira. 1987 Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- ; “Mundo del texto y mundo del lector”, en *Historia y literatura*. 1994 Compiladora Françoise Perus. México, Instituto Mora/UAM, 1994.
- Rimmon, Shlomith; “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”, 1996 en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editor Enric Sullá. Madrid, Crítica-Grijalbo, 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (editor); *El mundo de la violencia*. 1998 México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Silva, Deonísio da; *O caso Rubem Fonseca. Violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. 1983 São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1983.
- ; *Rubem Fonseca. Proibido e consagrado*. 1996 Rio de Janeiro, Relume-Dumara, 1996.
- Silverman, Malcom; *Protesto e o novo romance brasileiro*. 1995 Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS-Editora da UFSCar, 1995.
- Sullá, Enric (compilador y editor); *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Madrid, Crítica-Grijalbo, 1996.
- Tello Garrido, Agustín Romeo; “La violencia como estética de la misantropía. 1993 Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca”. (Tesis de maestría). Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1993.
- Vidal, Ariovaldo José; *Roteiro para um Narrador. Uma leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, Atelié Editorial, 2000.
- Villoro, Luis; “Poder, contrapoder y violencia”, en *El mundo de la violencia*. 1998 México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ; *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política*. 2003 México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio Nacional, 2003.