



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



VIOLENCIA Y LITERATURA EN UN CUENTO DE RUBEM FONSECA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS PRESENTA: NORMA ALEJANDRA LOPEZ GUEVARA

MEXICO, D.F.



2000

284430



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

El *kidos* es la fascinación que ejerce la violencia. Por todas partes donde se muestra, seduce y asusta a los hombres; nunca es simple instrumento sino epifanía. Tan pronto como aparece, la unanimidad tiende a crearse en contra o alrededor de él, lo que equivale a lo mismo. Suscita un desequilibrio, hace inclinar el destino a un lado o a otro. El menor éxito violento tiende a convertirse en una bola de nieve, a pasar a ser irresistible.

René Girard, *La violencia y lo sagrado* .

ÍNDICE

Introducción	1
1. El cuento policiaco de Fonseca	7
2. La violencia	12
2.1. El asesinato	23
3. La pornografía	31
Conclusión	40
Bibliografía	42

VIOLENCIA Y LITERATURA EN UN CUENTO DE RUBEM FONSECA

Por Alejandra López Guevara.

INTRODUCCIÓN

El lugar que ocupa la literatura brasileña en la literatura latinoamericana ha sido, casi siempre, el de la exclusión. Cuando se define a la segunda se hace referencia regularmente a las literaturas escritas en lengua castellana:¹ la del Brasil no existe o, para no parecer pesimista, ha sido tomada en cuenta sólo en los últimos años.

Este interés por considerarla dentro del marco latinoamericano obedece a motivos de naturaleza político-ideológica (en los que la diplomacia ha jugado un papel destacado) que implican, en un sentido amplio, definir las afinidades y plantear la posibilidad de la unidad. Al anterior se agrega el problema de determinar desde el plano estético los vínculos, las analogías específicas y los contrastes en el terreno literario.

Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, en realidad Brasil no es pensado como parte integrante del conjunto y tampoco se piensa a sí mismo como tal, condición que agrava aún más la división.

¹ Lo mismo ha sucedido, lamentablemente, con las literaturas de la península ibérica: no se estudian como hispánicas las producidas en portugués, catalán, valenciano, gallego, mallorquin o euskera.

Brasil es y no es al mismo tiempo América Latina. La historia lo ha marcado así: a diferencia de sus vecinos hispanoparlantes los brasileños abrazaron con alegría a la monarquía, no debieron enfrentar la lucha armada por la independencia y se consideran integrantes de un país superior que ha mantenido el orden y la unidad a pesar de su gran diversidad racial e, incluso, ideológica, y esperan que un día su nación despertará convertida en un gigante, en una potencia mundial. Brasil es, desde ese punto de vista, el país del futuro.

Y en este país que se niega, a pesar de la violencia en la que vive, a ser comparado con la revoltosa y brutal Hispanoamérica, surge una literatura que no es extensa en volumen, pero es rica gracias a la variedad y vitalidad que ofrece. Hoy es innegable que se encuentra en una de sus más fecundas fases y ha empezado a despertar el interés de lectores y críticos extranjeros, quienes han descubierto poetas y narradores extraordinarios, situados sobre todo en el siglo XX: Cecilia Meirelles, Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa.

Ubicado dentro de la tradición de los grandes novelistas urbanos, semejante a Balzac, Dickens y Dostoievsky, y manteniendo un fuerte eslabón literario con los escritores de ficción detectivesca, Rubem Fonseca² trabaja enfocado a la gran ciudad, particularmente a Río y Sao

² Rubem Fonseca (José R. F.), hijo de padres portugueses, nace en Juiz de Fora, Minas Gerais, el 11 de mayo de 1925; reside en Río de Janeiro desde los ocho años de edad, donde estudió en la Antigua Facultad de Derecho de la Universidad de Brasil. Obtiene el grado de maestría en Administración y Comunicación en las Universidades de Nueva York y Boston. Fonseca, quien empezó a trabajar a la edad de doce años, ha sido abogado criminalista, profesor e investigador de la Fundación Getulio Vargas, ejecutivo en una compañía multinacional, periodista, crítico de cine y secretario de cultura para el estado de Río de Janeiro de 1980 a 1981.

Paulo. Usa el escenario del Brasil urbano para simbolizar la angustia general del hombre de nuestros días. Se concentra enteramente en la especie humana. El halterófilo, el policía, el ladrón, la prostituta, el músico, el asesino, la ninfomaniaca, la burguesía ociosa, antihéroes que causan la náusea y la irrisión son los personajes de Rubem Fonseca, quien domina con gran vigor la lengua literaria enriquecida por el habla carioca a nivel popular.³

Señalado por el crítico norteamericano Jon Tolman como un escritor "neonaturalista",⁴ Fonseca utiliza como contexto a la ciudad moderna brasileña que vive en el infierno, enfatiza la violencia, la degradación, la

Fonseca, uno de los más sobresalientes escritores del Brasil actual, empezó a publicar a principios de los '60s, cuando su país estaba pasando por un profundo cambio sociopolítico. Dos procesos que afectaron alortunadamente al escritor brasileño fueron la urbanización y el golpe militar en 1964.

Aunque su nombre adquiere proyección, al conquistar en 1968 el II Concurso de Cuentos de Paraná, desde el estreno, en 1963, de su libro *Los prisioneros*, llamó la atención de la crítica y de los lectores. Su ficción contundente, sin medias palabras, levantó la censura en una época de represión: la administración del general Ernesto Geysel, al editarse su libro de cuentos *Feliz Año Nuevo*, en 1975. El autor recurrió a la justicia y ganó la liberación de su obra gracias a la defensa de carácter literario y ético hecha por Afrânio Coutinho.

(Vid. *Enciclopédia de literatura brasileira*, T. 1, pp. 618 y 619. David William Foster (comp.). *A dictionary of contemporary brazilian authors*, p.54. Walter Rela. *Fuentes de estudio de la nueva literatura brasileña, de las vanguardias a hoy*, p.87. Irwin Stern (ed.). *Dictionary of brazilian literature*, pp. 133 y 134.)

³ Como ejemplo baste el siguiente: "Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarías e ler a vida das grã-líneas na revista Vogue." Rubem Fonseca. "O cobrador", en *O cobrador*, p. 170.

A pesar de contar con el texto original, como deferencia al lector, emplearé la traducción realizada por Romeo Tello Garrido basada en la de Basilio Losada. A pesar de que el trabajo del traductor hispano es muy acertado (salvo dos errores de género. Ver "El cobrador", en *El cobrador*, Basilio Losada (trad.), pp. 205 y 213), cabe mencionar que la versión al castellano de México permite una mejor apreciación del léxico violento empleado por el protagonista. Para el lector de nuestro país resulta mucho más claro enfrentar en un texto la palabra "hojalatero" en lugar de "planchista" o "la chusma" en vez de "los currantes". Sin embargo, a pesar del esfuerzo realizado por Tello Garrido, se mantuvieron inexplicablemente vocablos tales como lío, fontanero y coño, palabras características del dialecto empleado en la península ibérica. "Cada cultura y cada literatura (re)formulan la traducción y sus variantes a su manera." José Lambert. «La traducción», en Marc Angenot *et al. Teoría literaria*, p. 175.

⁴ Jon M. Tolman. «The moral dimension in Rubem Fonseca's prose», en *New World. A journal of Latin American studies*, p. 63.

explotación social, la corrupción y las patologías sexuales, y emplea la sátira con un estilo coloquial que oscila entre lo trágico y lo cómico.

Expone los pecados y los vicios de la sociedad urbana contemporánea, el exhibicionismo, el erotismo, la violencia. Describe brutales escenas paradójicamente estimulantes, en las que incluye asesinos sádicos y criminales viciosos, así como sus estrategias abusivas para manipular y asesinar a los integrantes de las poderosas y corruptas clases altas. Sus personajes frecuentemente actúan de manera automática, sin un vestigio de humanidad, parecen tener absorbidas las cualidades mecánicas de la tecnocracia moderna. Exentos de estándares, estas criaturas amorales son, aparentemente, atraídas a la violencia sin propósito, a los crímenes sin motivo.

La violencia en el Brasil, no obstante la aspereza extrema con la que se trata, no es diferente a la de México, el resto de América o del mundo. Es, finalmente, una violencia que se caracteriza por ser un abuso promovido por el Estado.⁵ Tal vez lo más relevante de Fonseca como escritor es haberla tomado como motivo central de su obra.

En torno a la importante producción —en cuanto a cantidad y cali-

⁵ El panorama político-social de Brasil en la década de los '70s, por ejemplo, está marcado por el régimen de las presidencias militares que iniciara a principios de 1964. Los presidentes de este periodo: Emilio Garrastazu Médici, Ernesto Geysel y João Batista Figueiredo, mantienen, como sus predecesores, gobiernos de arbitrariedad y terror. Se crean órganos represivos como el Escuadrón de la Muerte, que ataca sin miramiento alguno a todo aquél que critica al gobierno, que se manifiesta y publica a favor de las minorías (indígenas, negros, mujeres). No hay escape de la tortura o el asesinato. La prensa permanece amordazada y el Congreso, sumiso: el poder legislativo y el judicial son manipulados por el gobierno. Se institucionaliza la corrupción y el robo. La educación sólo puede ser calificada como retrógrada: el objetivo de los cursos consistía en disrazar la catástrofe. A pesar de que, al principio de la década, el capital nacional crece, los beneficios no llegan a las mayorías. La situación se agudiza al final del periodo con la inflación y la devaluación (Francisco Iglesias. *Breve historia contemporánea del Brasil*, pp. 206-225.).

dad— del autor brasileño,⁶ la crítica ha señalado de manera general, en la mayoría de los casos, los aspectos más evidentes que la caracterizan: el realismo de crudeza angustiante, el erotismo, el ejercicio del poder, la trasgresión del orden establecido, la dimensión moral, la presencia de personajes marginales, el ambiente citadino.⁷

En *El cobrador*, acaso el libro de cuentos más célebre de este escritor,⁸ se logran apreciar cada una las características arriba señaladas, así como se pueden "encontrar, en su forma más acabada, los principales rasgos estilísticos que Fonseca había venido ensayando desde la publicación de *Los prisioneros* la narración en primera persona (...), el manejo de un ritmo intenso y ágil, las descripciones sintéticas y precisas de situaciones o personajes".⁹

Cada uno de los relatos que conforman *El cobrador* constituye

⁶ La obra de este autor —quien ha sido miembro de la Organización de Autores Brasileños y recibido los premios *Pen Club do Brasil*, el Jabuti, La lechuza de oro y el Goethe Brasileño de Ficción, entre otros— comprende los siguientes textos: *Los prisioneros* (cuentos, 1963), *La correa del perro* (cuentos, 1965), *Lúcia McCartney* (cuentos, 1969), *El caso Morel* (novela, 1973), *El hombre de febrero o marzo* (antología de cuentos, 1973), *Feliz año nuevo* (cuentos, 1975), *El cobrador* (cuentos, 1979), *El gran arte* (novela, 1984), *Bufo & Spallanzi [Pasado negro]* (novela, 1985), *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (novela, 1988), *Agosto* (novela, 1990), *El salvaje de la ópera* (novela, 1994), *El agujero en la pared* (cuentos, 1995), *Historias de amor* (cuentos, 1997) y *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (novela, 1997).

⁷ Entre los principales críticos de Fonseca cabe mencionar a los siguientes: Afrânio Coutinho, Rodolfo Alberto Franconi, José Edson Gomes, Bella Jozef, Elizabeth Lowe, Sérgio Sant'Anna, Dionísio da Silva, Jon M. Tolman, Mario Vargas Llosa, cuyas opiniones se han publicado en suplementos periodísticos y revistas, principalmente. Resulta importante considerar dos estudios profundos sobre la obra de Fonseca: las tesis de maestría y licenciatura escritas por Romeo Tello Garrido (*La violencia como estética de la misantropía. Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*, México: U.N.A.M., 1993) y Gabriel Astey Wood (*Reflexiones sobre la modernidad, posmodernidad y literatura: un apunte sobre Rubem Fonseca y Pasado negro*, México: U.N.A.M., 1998), respectivamente.

⁸ Esta obra incluye diez narraciones: "Pierrot de la caverna", "«H. M. S. Cormorant» en Paranagua", "El juego del muerto", "Encuentro en el Amazonas", "Camino de Asunción", "Mandrake", "Crónica de sucesos", "Once de mayo", "Comida en la sierra el domingo de carnaval" y "El cobrador".

⁹ Romeo Tello Garrido. «Prólogo» a *Los mejores relatos* de Rubem Fonseca, p.20.

—desde una perspectiva superficial— una exposición, ubicada en el violento Brasil de nuestros días, de los vicios y pasiones humanas: la pederastia (en "Pierrot de la caverna"), el incesto (en "«H. M. S. Cormorant» en Paranaguá"), la avaricia (en "El juego del muerto"), la obsesión (en "Encuentro en el Amazonas"), el miedo (en "Camino de Asunción"), el asesinato y la lujuria (en "Mandrake"), por mencionar sólo los primeros.

En cuanto a "El cobrador", narración cuya sórdida historia está construida con una innegable solidez,¹⁰ y en la que se incluyen prácticamente todos los elementos narrativos presentes en la obra de Fonseca, realizaré un análisis (en el que haré también referencia a otras muestras de la producción fonssequiana) sobre las características del cuento policiaco de este autor brasileño, así como del tratamiento que de la violencia y la pornografía realiza a lo largo de este cuento, cuya extraordinaria complejidad, a pesar de su brevedad, invitan al lector a explorar cada uno de los elementos que lo constituyen desde múltiples perspectivas.

¹⁰ A lo largo de este cuento, el autor brasileño expone las andanzas criminales de un hombre que está convencido de que ha sido víctima innegable del despojo más abrumador. Alguien es responsable de su pobreza, de su discriminación e incluso de su carencia de dientes y es imperativo cobrar lo que le deben. Rubem Fonseca. "El cobrador" en *Los mejores relatos*, pp. 197 - 221. En próximas referencias a este cuento se anotará ("E.C.") al final de la cita correspondiente.

1. EL CUENTO POLICIACO DE FONSECA

El efecto que provoca "El cobrador" en quien lo lee es de una sorpresa casi increíble: resulta inevitable no sólo sonreír malévolamente de vez en cuando a lo largo de la lectura, sino carcajearse sin reparo alguno. ¿Cuál es la razón por la que surge esta simpatía por un personaje tan violento? Además del uso del narrador en primera persona, lo que permite la ficcionalización del deseo del lector de cobrarse por su propia mano cuanto le ha robado la sociedad corrupta que lo rodea, la explicación bien podría derivarse de este deseo latente de ponernos en contacto con el peligro sin estarlo en realidad; pero también parte de la parodia que realiza Fonseca del género de novela policiaca, cuya condición principal es la presencia del crimen: el asesinato.

Estos libros [las novelas policiacas] suelen estar hechos a base de [sic] las desgracias de un protagonista y de las amenazas que sobre él pesan. Sin sus dificultades, sin su angustia, su vida no tendría ningún atractivo, nada apasionante que llevase a vivirla a través de la lectura. El carácter gratuito de las novelas, el hecho de que el lector esté evidentemente al abrigo del peligro, impiden habitualmente verlo así, pero gracias a ellas vivimos *por procuración* lo que no tenemos energía para vivir nosotros mismos. Lo que nos da la aventura de otro es la oportunidad de, soportándolo sin demasiada angustia, gozar del sentimiento de perder o de estar en peligro.¹¹

¹¹ Georges Bataille. *El erotismo*, p. 92. En próximas referencias a esta obra se anotará su nombre al final de la cita correspondiente.

Al transgredir algunas de las reglas,¹² entre ellas la inclusión del erotismo y del sadismo, es capaz de recuperar el valor de este género de gran consumo popular en un afán por "disputarle al cine, la televisión y la subliteratura el privilegio de contar historias".¹³

Fonseca elimina la rigidez y rompe con los esquematismos cuando recurre, además, a la parodia cuyo principio lúdico se conjuga con una visión crítica de la sociedad brasileña de nuestros días. De este modo sus personajes dejan de ser los perfectos detectives justos y morales de la novela policiaca de finales del siglo XIX y principios del XX,¹⁴ y evidencian constantemente su cinismo, su capacidad de errar, su pertenencia al grupo que conoce la ley y que actúa en contra de ella y la estructura de una ética propia basada en el objetivo prioritario de burlar a la justicia. Un ejemplo clarísimo de estos personajes es Mandrake, acaso el más atractivo de todos, quien aparece en los cuentos "Día de los enamorados" (*Feliz año nuevo*) y "Mandrake" (*El cobrador*)¹⁵ y en la novela *El gran arte*. En el segundo cuento este abogado corrupto de actitud amoral que le permite convertirse en el arquetipo del sobreviviente urbano, y cuyo nombre real es Paulo Mendes, manifiesta tras el encuentro con un policía:

¹² Raymond Chandler, posteriormente a lo determinado por Van Dine en 1928, publica un famoso decálogo de la novela policial en el que especifica la importancia de la verosimilitud de la anécdota, el respeto al lector y el tipo de personajes. Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, pp.331-335 y 387 -398.

¹³ Mario Vargas Llosa. "El gran arte de la parodia", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 431, diciembre de 1986, p. 4.

¹⁴ Baste señalar a Sherlock Holmes, como el ejemplo ineludible.

¹⁵ En el cuento del mismo nombre, este abogado transita entre el amor y el deseo por las mujeres y la premura por arrancar de las rejas a un rico senador, presunto asesino de su amante, Rubem Fonseca. "Mandrake", en *El cobrador*, pp. 134 y 135. En próximas referencias a este cuento se anotará su nombre al final de la cita correspondiente.

Tenía ante mí a un hombre decente haciendo su trabajo con dedicación. Me dieron ganas de contarle todo lo que sabía, pero no lo conseguí; Cavalcante Meier no era siquiera cliente mío, era un burgués rico, asqueroso y tal vez un asesino torpe, pero incluso así no conseguía denunciarle. Mi trabajo consiste en arrancar a la gente de las garras de la policía, y no puedo hacer lo contrario.

("Mandrake", pp. 134-135)

El otro personaje notable presente constantemente en su obra es Vilela, un joven vicioso del escuadrón de policía (*delegado*) en *La correa del perro* (1965) y en *El caso Morel* (1973) donde se desempeña como escritor *freelance* y detective privado. En Vilela, Mandrake y el personaje de "El cobrador", el poeta y el criminal se vuelven uno.

Me pregunta qué hago, y le digo que soy poeta. cosa que es rigurosamente cierta.

("E.C.", p. 208)

Fonseca está convencido (así lo manifiesta a lo largo de su obra) de que la creatividad y el talento de los poetas y artistas son necesarios para compensar el avance tecnológico y que sólo ellos, en oposición a los científicos, pueden explorar y revelar los secretos y oscuras relaciones entre el cuerpo y la mente y examinar las funciones e interacciones del animal humano.

En uno de los fragmentos de la poesía escrita por el Cobrador, además de imágenes de violencia, rebeldía y sexualidad de una gran intensidad e incluso el reconocimiento del protagonista como el ser de instintos y agresividad asesina creado por sí mismo, se aprecia otro elemento constante en la obra fonsequiana: la música.

Ahora ya no hacen cimitarras como las de antes / Soy una
 hecatombe / No fue ni Dios ni el Diablo / quien me hizo ven-
 gador / Fui yo mismo / *Yo soy el Hombre-Pene* / Soy el
 Cobrador.

("E.C.", p. 214. Las itálicas son mías).

Gran conocedor de música culta y popular, el autor brinda al lector la posibilidad de sumergirse en un ambiente sonoro cuyo repertorio incluye las exuberantes notas de las óperas de Puccini, Wagner y Donizetti con *La Bohème*, *La Traviata*, *Tristán e Isolda* y *Elíxir de amor* (en *Agosto*) o las casi desconocidas de *O guarani*, *Salvador Rosa* y *Maria Tudor* de su coterráneo Carlos Gomes (en *El salvaje de la ópera*), pero también las estridentes y alucinantes de Los Beatles.

En "El cobrador", el verso "Yo soy el Hombre-Pene" recuerda al hombre-huevo de "I am the walrus", canción incluida en el disco *Magical Mystery Tour*, grabado a finales de 1967.

I AM THE WALRUS

*I am he
 as you are he
 as you are me
 and we are all together.
 See how they run
 like pigs from a gun
 see how they fly. I'm crying.
 Sitting on a cornflake - waiting for de van to come.
 Corporation teashirt, stupid bloody
 Tuesday man, you been a naughty boy
 you let your face grow long.
 I am the eggman oh, they are the eggmen -
 Oh I am the walrus. GOO GOO G'JOOB.
 Mr. City policeman sitting pretty little policeman in a row,
 see how they fly
 like Lucy in the sky
 see how they run. I'm crying - I'm crying I'm crying.*

Yellow matter custard dripping from a dead dog's eye.
Crabalocker fishwife pornographic
priestess boy you been a naughty girl,
you let your knickers down.
I am the eggman oh, they are the eggmen -
Oh I am the walrus. GOO GOO G'JOOB.
Sitting in an English garden waiting for the sun,
If the sun don't come, you get a tan from
standing in the English rain.
I am the eggman oh, they are the eggmen -
Oh I am the walrus. G'JOOB, G'GOO, G'JOOB.
Expert texpert choking smokers
don't you think the joker laughs at you? Ha ha ha!
See how they smile,
like pigs in a sty,
see how they snied. I'm crying.
Semolina pilchards climbing up the Eiffel Tower.
Elementary penguin singing Hare Khrishna
man you should have seen them
kicking Edgar Allan Poe.
I am the eggman oh, they are the eggmen -
Oh I am the walrus. GOO GOO GOO G'JOOB
GOO GOO GOO JOOB GOO GOO
GOOOOOOOOOOJOOOOB. 16

16 Richard Brautigan (Int.). *The Beatles lyrics illustrated*, pp. 136 - 137.

La traducción literal del texto en inglés es la siguiente:

Yo soy él / como tú eres él / y somos (estamos) todos juntos. / Ve cómo corren / como cerdos de un
 arma / ve cómo vuelan. Estoy llorando. / Sentado en una hojuela de maíz - esperando por la camioneta
 que venga. / Corporación camiseta, estúpido sangriento. / Hombre del martes, has sido un chico desagra-
 dable / has puesto tu cara larga. / Yo soy el hombre-huevo oh, ellos son los hombres-huevo / Oh soy la
 morsa. / El señor policía de la ciudad sentado a los pequeños policías en una fila, / ve cómo vuelan /
 como Lucy en el cielo / ve cómo corren. Estoy llorando estoy llorando estoy llorando. / Masa amarillen-
 ta goteando del ojo de un perro muerto. / Encerrada en sí misma pornográfica esposa del pescador / sa-
 cerdotisa has sido una niña sucia. / te bajaste los calzones. / Yo soy el hombre-huevo oh, ellos son los
 hombres-huevo / Oh soy la morsa. / Sentado en un jardín inglés esperando por el sol, / si el sol no viene
 consigues un bronceado / parado en la lluvia inglesa. / Yo soy el hombre-huevo oh, ellos son los hom-
 bres-huevo / Oh soy la morsa. / Fumadores pesados / ¿no crees que el bufón se burla de ti? / Ve cómo
 sonríen, / como cerdos en una chiquero, / ve cómo chillan. Estoy llorando. / Sardinas semolina trepan-
 do a la Torre Eiffel. / Pingüinos elementales bailando Hare Khrishna / hombre, deberías haberlos visto /
 pateando a Edgard Allan Poe. / Yo soy el hombre-huevo oh, ellos son los hombres-huevo / Oh soy la
 morsa.

Al igual que Los Beatles, los personajes de Fonseca se ocupan, con notable entusiasmo, en retar al orden social establecido por el Estado, aunque en niveles distintos. Los antihéroes fonssequianos se empeñan en transgredir especialmente las normas jurídicas y morales, sin embargo, el objetivo primordial consiste en censurar, con una disposición de ánimo inquebrantable, los valores de la sociedad sin importar si al final triunfan o no.

El carácter violento y la terrible agresividad manifestados en la brutal destrucción de otros que caracteriza a los personajes constituyen la respuesta a un deseo desesperado por conseguir reconocimiento en una sociedad que arroja a sus integrantes al anonimato:

Hoy usaré explosivos, reventaré a la gente, lograré fama, ya no seré sólo el loco de la Magnum.

(...)

El mundo entero sabrá quién eres tú, quiénes somos nosotros, dice Ana.

("E.C.", pp. 218-219)

2. LA VIOLENCIA

Es indudable que, tal como señala Federico Álvarez: "Desde los poemas homéricos hasta la última novela de guerras galácticas, *la violen-*

cia está presente como un denominador común, tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria".¹⁷ Sin embargo, este elemento constante se manifiesta de muy diversas maneras y en diferentes intensidades. En el caso de la obra fonsequiana se trata de una violencia salvaje que se regula "esencialmente en dos códigos estrictamente corolarios, el honor, la venganza",¹⁸ los que se caracterizan por ser códigos de sangre en los que la muerte es protagonista ineludible.

El interés por la muerte es en Fonseca (y en el protagonista de "Intestino grueso"¹⁹) una preocupación con dos variantes que concluyen en el mismo fin: una morbosa, referida esencialmente a la muerte, y otra saludable, por relacionarse con la vida; la primera se manifiesta en la brutalidad de los asesinatos y la segunda en los encuentros sexuales.

Asesinar, junto con el ejercicio literario, constituye un elemento de sublimación mística, practicar el coito es el acto que genera la energía para conseguir lo anterior. Esto puede apreciarse en dos momentos de "El cobrador": cuando el criminal está en casa de Coroa, la prostituta, a quien lee una muestra de su poesía y, después, en el momento en el que, haciéndose pasar por plomero, viola a la muchacha "bonita, de unos vein-

¹⁷ Federico Álvarez, «La violencia en la literatura», en Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.), *El mundo de la violencia*, p. 407. Las itálicas son mías.

¹⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p.174. En próximas referencias a esta obra se anotará (*La era...*) al final de la cita correspondiente.

¹⁹ En este cuento Fonseca presenta la entrevista que un periodista realiza a un escritor cuyo discurso se centra su obra y, particularmente, en su visión sobre la pornografía.

Bien podría considerarse que "Intestino grueso" constituye la conversación que Fonseca nunca ha querido conceder a reportero alguno. Rubem Fonseca, "Intestino grueso", en *Feliz año nuevo*, pp. 185 - 201. En próximas referencias a este cuento se anotará ("I.G.") al final de la cita correspondiente.

ticinco años".²⁰ A ninguna mata, porque es suficiente la penetración para conseguir, gracias al paralelo que guardan la unión erótica y el sacrificio ritual, la posibilidad de la ilimitación y de lo infinito, pertenecientes a la esfera de lo sagrado. En ambos encuentros sexuales la muerte, que es la culminación de la violencia, no es necesaria.

El amante [o el violador] no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera.

(*El erotismo*, p. 96)

A través de sus cuerpos ha podido desarrollar la fuerza necesaria para materializar el odio generado a partir de la conciencia de todo lo que le deben, sentimiento mantenido a nivel óptimo gracias al contacto con las imágenes televisadas:²¹

²⁰ Cabe destacar que el personaje es un extraño violador que busca, además de su placer, provocar el de su víctima:

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 lubricado 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 saciando aún, le dibujé un círculo alrededor del ombligo.

("E.C.", pp. 212-213)

²¹ Mismas que conforman el origen y la base de difusión de la Nueva Pornografía de la Muerte: "La otra muerte —de los crímenes de las catástrofes, de los conflictos, la muerte violenta, ésa forma parte de la Fantasía Ofrecida a las Masas por la Televisión hoy." ("I.G.", p. 197).

Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, sándwich de mortadela en el bar de la calle Vieira Fazenda, helado, balón de fútbol.²²

Me quedo frente a la televisión para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio. Me gustaría mucho coger al tipo que hace el anuncio de 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, con una sonrisa de calavera descarnada.

("E.C.", pp. 207-208)

El personaje no requiere mirar programas televisados cargados de violencia, sino que le basta con ver los anuncios publicitarios. Al observarlos percibe más notoriamente sus carencias y se manifiestan con mayor nitidez las diferencias sociales.

La propaganda difundida por medios visuales y el consumismo derivado de ella mantienen una presencia constante en la obra del autor brasileño.

Fonseca se ríe de las consideraciones generalizadas en torno a los efectos nocivos a niveles psicológico y social que pueden generar el contacto cotidiano con las imágenes violentas de la programación habitual de los medios televisivos.

²² En la extensa enumeración que aparece a lo largo de "El cobrador" se evidencia no sólo la imposibilidad de precisión que tiene el personaje de cuanto le deben, sino el hecho de que conforme crece la lista, medra también el odio.

{Un} estudio para la UNESCO informó que, según la evidencia disponible, "la exposición constante a las historias y escenas de violencia y terror pueden movilizar tendencias agresivas, desensibilizar y aislar otros, intimidar a muchos y disparar acciones violentas en algunos". Y concluía: "Hay una relación entre la violencia reportada por o desplegada en los medios y la violencia individual o de grupo, que es una realidad en las sociedades de nuestros días".²³

El periódico, el otro medio de información masivo que aparece en "El cobrador", tiene la misma función:

Leo los periódicos, para saber qué es lo que están comiendo, bebiendo, haciendo. Quiero vivir mucho para tener tiempo de matarlos a todos.

("E.C.", p. 210)

Sin embargo, sirve, en la mayoría de las ocasiones, para comprobar los avances de una carrera criminal caracterizada por la aplicación de una violencia primitiva cuya meta es, a partir de la observación del honor y la venganza, la obtención de gloria, fama y prestigio:

Leo los periódicos. La muerte del perista de la Cruzada ni viene en las noticias. El señoritingo del Mercedes con ropa de tenis murió en el Miguel Couto y los periódicos dicen que fue asaltado por el Bandido Boca Ancha. Es como para morir de risa.

(*Ibid*, p. 209)

Los cronistas de sociedad estaban consternados. Aquel par de señoritingos que me cargué estaban a punto de salir hacia París. Ya no hay seguridad en las calles, decían los titulares

²³ UNESCO Report, *Violence and Terror in de Mass Media*, 1988. Citado en Raúl Trejo Delarbre. «Violencia en los medios», en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Op. Cit.*, pp. 440-441.

de un periódico. De risa.

(*Ibid*, p. 214)

Los titulares dicen: La policía anda en busca del loco de la
Magnum.

(*Ibid*, p. 216)

Por otro lado, la dentadura, única construcción ósea que al estar descubierta posee una clara analogía con la imagen de la muerte,²⁴ adquiere un significado extra en los cuentos y las novelas de Fonseca: define características sociales de los personajes e incluso determina, por su perfección o defectuosidad, el odio o simpatía que el protagonista pueda experimentar. Los dientes, al igual que la pornografía, el cine, la música y el personaje escritor, funcionan como los vasos comunicantes que vinculan muchos ejemplos de la obra fonsequiana.

En "El cobrador" es el pretexto de un órgano masticatorio careado el que marca la génesis de la trama, y la presencia de una dentadura perfecta, la que señala el inicio de la culminación absurda y poco creíble de la narración. El odio que el Cobrador había manifestado como una constante por las sonrisas perfectas se transforma de manera completamente extravagante cuando se enfrenta a la de la joven pálida con la que coquetea en la playa. La metamorfosis se origina por hallarse ambos precisamente en ese entorno:

En la playa todos somos iguales, nosotros, los jodidos, y
ellos.

(*Ibid*, p. 213)

²⁴ La constante presencia de los dientes en la obra de Fonseca es influencia de Poe.

En esta situación de igualdad aparente, en la que él nunca puede ignorar cabalmente que no pertenecen al mismo estrato social (al observar su cuerpo concluye que ella ha tomado clases de *ballet*) su acostumbrada agresividad con las mujeres no se manifiesta. Por el contrario, lo abruma la timidez, manifestación de su vulnerabilidad, y no puede sino sentirse atraído por la estructura corporal, el cabello, la sonrisa:

Me sonrío. ¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita?
Me dan ganas de lamer su boca diente a diente.

(*Loc. Cit.*)

En cada uno de los textos de Fonseca las descripciones eróticas permiten un conocimiento más profundo de los personajes, la revelación de un nuevo ángulo, de un hallazgo en su carácter: la brutalidad del asesino queda suprimida repentinamente ante la belleza de la mujer.

Estamos en mi cuarto, de pie, ceja contra ceja, como en el poema, y la desnudo. y ella me desnuda a mí, y su cuerpo es tan hermoso que siento una opresión en la garganta, lágrimas en mi rostro. ojos ardiendo, mis manos tiemblan y ahora estamos acostados. uno en el otro, entrelazados, gimiendo.

("E.C.", 217)

Sin embargo, es necesario aclarar que esta sensibilidad no debe considerarse como un rasgo de naturaleza inverosímil. La crueldad y la ternura se tocan una y otra vez en las narraciones. Este contacto de conductas extremas es el reflejo de la carencia amorosa que sufren los personajes fonssequianos, pero también constituye la evidencia clara de que la violencia es un fenómeno enormemente complejo e inexplicable.

En la obra de Fonseca incluso el perverso eleva su espíritu a nive-

les sublimes, y no es porque el autor intente sugerir a los criminales como arquetipos de emotividad. Esta situación responde a un objetivo prioritario: la intención de superar un realismo de carácter maniqueo porque finalmente el ser humano es una amalgama perfecta conformada por la bondad y la maldad.

La escena del encuentro entre Ana y el Cobrador marca de tal modo a éste que, después de haber dado a conocer hasta esta altura de la narración una larguísima lista de objetos por reclamar, aparece sorprendentemente en un poema:

(...) Me deben una mocita de veinte años, llena de dientes y perfume. ¿La de la casa de mármol?

(*Ibid.*, pp. 214-215)

Por primera vez cobra algo de lo mucho que le deben sin aplicar su acostumbrada brutalidad. Y para su buena fortuna, además de dientes y perfume, esta joven mujer, Ana, tiene la disposición de buscarlo e, incluso, eventualmente, de matar, aunque sea a sí misma. Esta posibilidad de suicidio no es sino la respuesta al aislamiento y al abandono cotidianos que son experimentados por los integrantes de nuestras sociedades, y que se materializa, sobre todo, en el sector de los jóvenes:

(...) la epidemia suicida no ha concluido ni mucho menos: la sociedad posmoderna, al acentuar el individualismo, al modificar su carácter por la lógica narcisista, ha multiplicado las tendencias a la autodestrucción, aunque sólo fuera transformando su intensidad; la era narcisista es más suicidógena aún que la era autoritaria. Lejos de ser un accidente inaugural de las sociedades individualistas, el movimiento ascendente de los suicidios es su correlato a largo plazo.

(*La era...*, p. 212)

Si el hecho de haber conocido a Ana en la playa, si su sola presencia constituyen un gozo para el Cobrador, el colmo de la dicha arriba con ella en la buhardilla que él habita, con su cuerpo y con su grito de placer: "¡ay, ay adoro tu obsesión!", el que anticipa la coincidencia, la complicidad que encontrarán en el asesinato. Las carencias vividas por los dos amantes —en marcos diferentes, pero con intensidades similares— los obligan a experimentar más que una sensación de mera solidaridad: la compasión, la necesidad de sentir como el otro para evitar la soledad que impone el individualismo de nuestra época:

El encerrarse en sí mismo, la privatización de la vida, lejos de suprimir la indentificación con el otro, la estimula. El individuo moderno debe ser pensado junto con el proceso de indentificación, que sólo tiene un sentido verdadero allí donde la desocialización ha liberado al individuo de sus lazos colectivos y rituales, allí donde uno y otro pueden encontrarse como individuos autónomos en un encaramiento independiente de los modelos sociales preestablecidos.

(...)

Paradójicamente, a fuerza de tomarse en consideración de forma aislada, de vivir por uno mismo, el individuo se abre a las desgracias del otro. Cuanto más se existe en tanto que persona privada, más se siente la aflicción o el dolor del otro; la sangre, las agresiones a la integridad del cuerpo se vuelven espectáculos insoportables, el dolor aparece como una aberración caótica y escandalosa. La *sensibilidad* se ha convertido en una característica permanente del *homo clausus*. El individualismo produce pues dos efectos inversos y sin embargo complementarios: la indiferencia al otro y la sensibilidad al dolor del otro.

(*Ibid*, p. 196 y 197)

La consecuencia de este primer encuentro amoroso es sorprendente: el terrible odio que inicialmente estaba encaminado a la sublimación (con matices místicos y románticos) de pronto adquiere un objeti-

vo que involucra el uso de explosivos para conseguir la justicia a nivel mundial, justicia que pretende ser lograda tan contundente e instantáneamente como la detonación de una bomba.

La violencia hard, desesperada, sin proyecto, sin consistencia, es la imagen de un tiempo sin futuro que valoriza el «todo y pronto ya».

(*Ibid*, p. 209)

La posibilidad de convertir la revolución en una realidad, tal como se puede observar en "El cobrador", consiste en lograr que el individuo se desligue de su solidaridad tradicional con el otro, privilegie su relación con lo material y practique una ideología del individualismo que favorezca los conceptos de igualdad y libertad.

Sé que si todos los jodidos hicieran lo mismo que yo, el mundo sería mejor y más justo.

("E.C.", p. 218.)

La era individualista creada por el Estado ha promovido otra en la que la sociedad se ha vuelto contra éste con una violencia nunca antes experimentada que, indudablemente, aprendió de la misma institución, sobre todo a través de la manifestación contundente del poder: las masacres, los procesos de tortura y las persecuciones, más explícitamente, en la aplicación del terror, la auténtica violencia ejercida en masa, que tiene su origen en la supremacía del individuo, y cuyo objetivo consiste, gracias a una representación democrática que implica la participación individual, en "restablecer por la violencia la prioridad del todo colectivo" (*La era...*, p. 216).

Por otro lado, la violencia manifestada en la poesía del Cobrador revela uno de los rasgos más interesantes no sólo del personaje, sino de la perspectiva que, de la humanidad, tiene Fonseca.

Los asesinos escriben porque sólo de este modo acceden de una manera pura y directa a la imaginación. Inevitablemente inmersos en la violencia citadina, carentes de amor, de familia, de historia, y convertidos en muertos-vivos, en seres despojados de espíritu descubren que la poesía les permite superar la realidad angustiante y mezquina que los arroja a la incompreensión y al olvido. La búsqueda de un mundo alternativo, aunque imaginario, es imperativa (porque de otro modo no podrían sobrevivir) y se lleva a cabo a través del lenguaje artístico.

Los criminales no hablan en la vida real como los personajes de Fonseca. Éstos, además de tener un extraordinario fluir de la conciencia, aman la música, la poesía, el cine, el erotismo y expresan estas pasiones gracias a una ilusión ficcional del lenguaje que deriva en una filosofía de la violencia.

La violencia es el punto de partida para llegar a la reflexión sobre la condición humana. Y es esta violencia fundante de la cultura, inherente a lo humano la que no se puede calificar como mala o buena porque simplemente es, existe. Cómo exponerla es el problema al que se enfrenta Fonseca. El autor toma la violencia y la transforma en literatura, pero incluso es capaz de llevarla hasta el extremo de convertirla en una reflexión ontológica de la violencia en América.

La violencia en Fonseca es una violencia literaturizada donde habita el voyerismo, el amarillismo, el rogado por el mal ajeno, el escándalo, el alarmismo.

2.1. EL ASESINATO

(...) todo hombre fue siempre y sigue siendo un animal violento, matador, por placer, de su semejante y de otras criaturas vivas.

Rubem Fonseca, *Pasado negro*.

La venganza es el móvil inequívoco del protagonista; el apelativo que él mismo escoge para sí implica el resarcimiento de lo que la sociedad le debe.

(...) digo suavemente. soy el Cobrador.
¡Soy el Cobrador!, grito.

("E.C.", p. 216)

La venganza exige, sobre todo en el pensamiento salvaje,²⁵ el restablecimiento del orden, del equilibrio que ha sido violado al haberse promovido, de forma más o menos duradera, un exceso o una carencia, y la regla fundamental para conseguir este objetivo es devolver golpe por golpe.

Dentro de esta sociedad salvaje, que el sistema de dominio político ha creado, es donde se produce y se normaliza la violencia y donde el sacrificio se manifiesta como integrante del propio código de venganza.

²⁵ *La era...*, p. 176.

(...) el sacrificio es el efecto directo del principio de venganza, una exigencia de sangre sin disfraces, una violencia al servicio del equilibrio, de la perennidad del cosmos y de lo social.

(*La era ...*, p. 177 y 178)

Esta violencia, aparentemente irracional, no carece de razones claramente definidas; en este caso, como ya he apuntado, la más notoria es el hecho de cobrarse. Sin embargo, a pesar de que es obvio que el protagonista debería encaminar su furor a las altas esferas del poder, quienes le han arrebatado la posibilidad de una vida digna, el Cobrador, obligado por su violencia insatisfecha, ubica rápidamente víctimas de reemplazo. De pronto sustituye el elemento que excita su ira por criaturas que personifican esa posibilidad secuestrada y que, incluso, son lo suficientemente vulnerables y se ubican a su alcance. En esa acción evidencia también su misantropía, un odio que manifiesta de manera más contundente por el género masculino.

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.²⁶

("E.C.", p. 205)

²⁶ Nunca menciona ocupaciones propias de las mujeres: secretarías, enfermeras, maestras... En la breve novela *Del fondo del mundo prostituto sólo amores dejé para mi puro*, el autor no sólo manifiesta una clara simpatía por las personas del sexo femenino sino que esta afinidad se transforma en un sentimiento mucho más entusiasta puesto en boca del personaje Gustavo Flávio: "(...) creo que mi motivación para escribir tiene algo que ver con la pasión que siento por las mujeres." Rubem Fonseca. *Historias de amor...*, p. 163. En próximas referencias a esta obra se anotará (*Historias...*) al final de la cita correspondiente. También resulta importante mencionar que todas las víctimas de asesinato en "El cobrador" son hombres, salvo un caso.

Además de realizar la sustitución antes descrita, el personaje lleva a cabo otra en la que suple la presencia de un animal —específicamente un búfalo al que un grupo de hombres orientales degüellan con un sable—²⁷ por el rico asistente a una fiesta navideña al que pretende decapitar empleando un machete. La causa es clara: no existe ninguna diferencia en el carácter que implica el sacrificio de un ser humano y el de un animal.

A menudo, el sacrificio humano sustituye al sacrificio animal; ello sin duda en la medida en que, al alejarse el hombre del animal, la muerte del animal perdió parcialmente su valor angustiante. Más tarde, al asentarse la civilización, sucedió a la inversa, y las víctimas animales sustituían en ocasiones a las víctimas humanas, cuyo sacrificio pareció bárbaro.

(*El erotismo*, p. 93)

El valor angustiante que tenía el sacrificio animal fue definido en la antigüedad cuando los dioses tenían representaciones zoomorfas. Dar

²⁷ Ésta es una de las muchas escenas cinematográficas descritas por Fonseca a lo largo de su obra:

Lo vi en el cine, en uno de esos países asiáticos, aún en tiempo de los ingleses. El ritual consistía en cortar la cabeza de un animal, creo que un búfalo, de un solo tajo. Los oficiales ingleses presidían la ceremonia un poco incómodos, pero los decapitadores eran verdaderos artistas. Un golpe seco y la cabeza del animal rodaba chorreando sangre.

("E.C.", p. 208)

Referencias a cineastas o actores salpican una y otra vez sus cuentos y novelas. Incluso *El salvaje de la ópera* fue concebida como el texto de una película (Cfr. Rubem Fonseca. *El salvaje de la ópera*, pp. 10,12,14,22,23). En "*Carpe diem*", narración contenida en *Historias de amor*, Roberto y Paula, los protagonistas, hablan sobre cine todo el tiempo y llegan a decir:

¿Cómo sería el mundo si no hubiera cine?
Horrible.

(*Historias...*, p. 91)

muerte a un toro o a un perro debió haber provocado en los espectadores el sentimiento de que se estaba cometiendo un sacrilegio. Surge entonces el sacrificio humano.

Posteriormente el cambio de víctima humana a animal se realiza por los mismos motivos y es tan factible que, en el libro de *Génesis*, el mismo Abraham, a punto de sacrificar a Isaac, su hijo único, por mandato de Dios, ve detenida su mano por un ángel en el momento preciso de la obediencia suprema y, posteriormente, Yahvé le presenta un macho cabrío para culminar el holocausto.²⁸

Del mismo modo, pero con el afán de emular el arte mortífero y la belleza del rito mostrados en una cinta cinematográfica, se realiza el más impactante asesinato descrito en el cuento:

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.

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 muerto con la condenada cabeza aquella sujeta al pescuezo. 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 saltó rodando por la arena.

(“E. C.”, pp. 211-212)

²⁸ *Génesis* 22: 1-13. En *La Sagrada Biblia*, p. 47 y 48.

Este asesinato de carácter ritual no es el único que aparece en el cuento, de hecho muchas de las muertes tienen que ver con un misticismo innegable: aquéllas en las que está presente el "tiro de gracia", más que como el balazo para rematar al moribundo, como la dádiva de carácter divino, el favor que se otorga sin estar obligado a ello y que eleva niveles sublimes a quien lo ofrece :

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*?

(*Ibid*, p. 207. Las itálicas son mías)

Incluso el "tiro de gracia" implica en "El cobrador" la posibilidad de una liberación de las limitaciones que mantiene una analogía muy clara con la justicia.

Doña Clotilde no tiene nada, podría levantarse e ir de compras al supermercado. Su mal está en la cabeza. Y después de pasarse tres años acostada, sólo se para para hacer pipí y caquitas, que ni fuerzas debe tener.

El día menos pensado le pego *un tiro en la nuca*.

(*Ibid*, p. 214. Las itálicas son mías)

Los asesinatos individuales, cuyo rasgo esencialmente místico queda establecido al concebirlos como inmolaciones, son el antecedente a la posibilidad de la aplicación de la violencia terrorista como una misión a la cual el protagonista estaba predestinado:

Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver.

(*Loc. Cit.*)

Esta predeterminación permite legitimar con mayor facilidad la violencia, al permitir que ésta emerja con toda su furia no como un deseo propio sino como un mandato de otro, "como un imperativo absoluto, la orden de un dios cuyas exigencias son tan terribles como minuciosas."²⁹ De hecho el Cobrador se sabe un elegido de Dios, un ángel vengador expulsado del paraíso o, por lo menos, la víctima ahíta de persecución y de sufrimiento que ha de constituirse como ejemplo de perseverancia a los ojos de sus iguales y de sus verdugos:

Vienes que ni caído del cielo, hijo mío. Ha sido Dios quien te ha enviado.

(*Ibid.*, p. 214.)

Hago un poema titulado Infancia o Nuevos Olores de Coño con U: Aquí estoy de nuevo / oyendo a los Beatles / en Radio Mundial / a las nueve de la noche / en un cuarto que podía ser / y era / el de un santo mártir. / No había pecado / y no sé porqué me condenaban / por ser inocente o por estúpido. De todos modos / el suelo seguía allí / para zambullirse. / Cuando no se tiene dinero / es conveniente tener músculos / y odio. /

(*Ibid.*, pp. 209-210. Las itálicas son mías).

El hecho de que el protagonista se asuma como la persona que sufre la persecución y la posibilidad de la muerte por sostener la verdad de su fe, con acciones que de ningún modo considera transgresión de la ley divina,³⁰ permite apreciar que Fonseca no es un escritor maniqueo,

²⁹ René Girard. *La violencia y lo sagrado*, p. 21.

³⁰ Matar no equivale a cometer un pecado, para el Cobrador matar es la realización de un sacrificio, el cual "es el levantamiento de la prohibición de dar muerte. (...) es el acto religioso por excelencia." (*El erotismo*, p. 86)

sino por el contrario,³¹ se preocupa por evidenciar que la violencia es un compartamiento tan humano, tan natural, que lo perverso queda contenido en el mismo cuerpo en el que también habita la virtud y que puede confundirse con ella.

El rasgo místico se acentúa aún más cuando se observa el elemento misericordioso³¹ en algunas escenas especialmente crudas y en algunos crímenes, por ejemplo, cuando el protagonista tiene relaciones sexuales con Coroa, la prostituta, a quien pretende, por ser una miserable que no vale un comino, aniquilar con un tiro en la nuca, o en el momento en el que secuestra a la pareja con la que pretende practicar el arte de la degollación:

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.

("E.C.", p. 211.)

La conclusión de todo asesinato cometido desemboca en la liberación de un cúmulo extraordinario de tensión, estado que deriva, primero, debido al encuentro con la víctima destinada al sacrificio, después, por la hábil aplicación de las dotes de sacerdote en las circunstancias en las que se desarrolló la acción y, finalmente, porque "la muerte, al menos la contemplación de la muerte, devuelve [al sacrificador]

³¹ "(...) para ser eficaz el sacrificio debe realizarse con el espíritu de la *pietas* que caracteriza todos los aspectos de la vida religiosa." René Girard. *La violencia...* . p. 28.

a la experiencia de la continuidad." (*El erotismo*, p. 88)

En el caso de "El cobrador", el festejo que implica la culminación del asesinato supera al simple desembarazamiento de las tensiones. El hecho de haber conseguido la venganza conlleva una catarsis que medra notoriamente cuando se ha aplicado aquélla con toda crueldad. El placer de hacer sufrir es capaz de causar un gozo inconmensurable, sobre todo al apreciar que esta infinitud logrará la compensación del daño sufrido.³² El festejo, como toda aplicación de violencia salvaje deberá caracterizarse, del mismo modo, por la brutalidad:

Quando satisfago mi odio me siento poseido por una sensación de victoria, de euforia, que me dan ganas de bailar —doy pequeños aullidos, gruño sonidos inarticulados, más cerca de la música que de la poesía, y mis pies se destizan por el suelo, mi cuerpo se mueve con un ritmo hecho de balanceos y de saltos, como un salvaje, o como un mono.

("E.C." , p. 214.)

Por otra parte la celebración del lector no es menos jubilosa. La risa malévola, que no es otra cosa sino manifestación solidaria e, incluso, identificación pura con el personaje, se escapa precisamente en los momentos posteriores a las escenas de mayor tensión.

Fonseca provoca esta reacción de absoluta desinhibición al incluir elementos aparentemente descontextualizados para violentar al lector. Dos ejemplos de éstos son el sonido de la pistola al disparar, que el

³² Sin embargo este placer, como todos aquéllos que se experimentan a lo largo de la vida, será buscado una y otra vez, así como los mecanismos para aumentarlo, si es posible. La claridad del objetivo de venganza es factible de perderse cuando aparece la posibilidad de un gozo que puede superar por mucho el alivio de sólo cumplir con un código de restitución.

Cobrador transforma en su propia voz,³³ y la inclusión de la imagen de la gallina agonizante en el degüello.

3. LA PORNOGRAFÍA

El objetivo de la escritura para Fonseca es, tal como lo expresa en *Del fondo del mundo prostituto...*, "(...) provocar controversia, (...) no quería que mis libros se quedaran en el buró para ser leídos por la noche durante quince minutos como somnífero." (*Historias...*, p. 142) La pregunta obligada es ahora ¿Cómo logra esta controversia? En su afán de rehuir a la creación de textos edificantes, significativos y gratificadores (la literatura universal está plagada de ellos), busca producir una narrativa ajena a la que sus predecesores han realizado al emplear la pornografía, no tanto como un tema (salvo en el cuento "Intestino grueso"), sino como una presencia necesaria, sobre todo si se consideran dos aspectos: la importancia que mantiene el erotismo en toda su obra y el valor semántico del concepto que ha rebasado el significado estricta-

³³ La onomatopeya "puf", además de remitir al género del cómic, rompe con el esquema determinado del ruido atronador simbolizado por el vocablo "bang". "Puf" aparece en el texto como una parodia, como una señal auditiva que se relaciona más con el hecho de desinflar que con el de dar muerte.

mente etimológico. La palabra pornografía deriva de las voces griegas *porné* (ramera) y *graphia* (describir), por tanto su acepción original es "describir sobre prostitutas o sobre prostitución".³⁴ Sin embargo, hoy casi nadie ubica este concepto cuando se habla de pornografía. Paulatinamente se ha ido aceptando otro que implica que este término equivale, sobre todo, a lo obsceno, escandaloso y ofensivo al relacionarse con la sexualidad que, marcadamente en Occidente, ha sido interpretada como un elemento vital vergonzoso, perverso o sucio. Así la pornografía, junto con el erotismo, se ha convertido en el primordial motivo de hostigamiento por parte de la censura tanto en los ámbitos individual y social como en el del arte:

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 y bienestar político.

(“I.G.”, p.196)

La pornografía se convierte en el objeto de reflexión central en el cuento "Intestino grueso". Uno de los aspectos principales que Fonseca destaca es el hecho de que lo pornográfico está inherentemente relacionado con el carácter humano. Así el protagonista, escritor que, en una situación extraordinaria, es entrevistado por un periodista, asume que la pornografía se ubica en cada uno de los espacios, tiempos y expresiones

³⁴ Juan Corominas y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, p. 615.

de la existencia del hombre.

La pornografía está ligada a los órganos de excreción y de reproducción, a la vida, a las funciones que caracterizan la resistencia a la muerte —alimentación y amor, y sus ejercicios y resultados: excremento, cópula, esperma, embarazo, parto, crecimiento. Esta es nuestra vieja amiga, la Pornografía de la Vida.

("I.G.", p. 197)

A lo largo de "Intestino grueso" Fonseca propone una explicación de los fenómenos que circundan a la pornografía. En voz del protagonista lo hace al relatar la historia de Hansel y Gretel, como una sucesión de actos criminales y obscenos,³⁵ cuando el periodista lo convida a exponer sus ideas sobre el tema:

Pero esa es una historia de hadas ... es una verdadera historia de bellacos en el significado popular de suciedad que la palabra tiene.

("I.G.", p. 197)

Con lo anterior el autor determina que sólo se requiere adoptar una visión diferente frente a los valores propuestos en la interpretación para que se manifieste una acepción sorprendentemente diferente.

En este sentido la pornografía fonsequiana, como una propuesta de observación detallada desde planos diferentes a los obvios o aceptables, equivaldría a lo que Jean Baudrillard consideraría como la producción inmediata de actos sexuales, la exposición bárbara del placer. Lo que

³⁵ Habría que destacar el terrible asesinato de la vieja bruja y el robo de sus pertenencias.

fascina en ésta no es la seducción, puesto que ya no existe, sino el despliegue del detalle, de la precisión, de la alta fidelidad, de la fuerza del hiperrealismo y de la manifestación de la "cuadrifonía del sexo" en los que se revela la sofisticación del aparato técnico. La obscenidad es característica inseparable de la pornografía, como desafío equivale a la seducción.

[La pornografía se ubica en] el orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud (es el exceso de lo real con su detalle microscópico (...)) que ya no se mide en absoluto con el juego de las apariencias. (...) Fin del secreto.

(...)

Lo obsceno puede seducir, el sexo y el placer pueden seducir. Incluso las figuras más antiseductoras pueden volverse figuras de seducción. (...) Basta con que vayan más allá de su verdad, mediante una configuración reversible que es también la de la muerte. Igual ocurre con esta figura por excelencia de la antiseducción que es el poder.³⁶

En los textos de Fonseca es casi nula la presencia de parejas felices, sobre todo si se trata de matrimonios. Esta marca, que se vuelve una constante en toda su producción, ya aparece, incluso, en *Los prisioneros*, su primer libro de cuentos. Para el autor este estado legal y/o religioso de convivencia equivale a "la tumba del amor", sobre todo porque la felicidad se entiende como el apego a un conjunto de comportamientos previamente determinados por la sociedad que permiten la expresión casi siempre hipócrita de una situación idílica. Debido a esto

³⁶ Jean Baudrillard. *De la seducción*, pp. 34 - 35.

los personajes de Fonseca se mantienen en el disfrute constante del placer físico en vez de someterse a la felicidad artificial que postula la cultura oficial, felicidad lícita que se opone, obviamente, al goce sexual por considerarlo corrupto, fuera del orden establecido.

Las descripciones de cuerpos desnudos realizadas por Fonseca o aquéllas en las que se desarrollan encuentros sexuales, y que en la mayoría de los casos son emitidas por las voces de los protagonistas, están ubicadas innegablemente en la esfera del erotismo debido a que el intento de éstas es el de expresar el lenguaje del cuerpo como elemento del goce mismo.

La insistente presencia de estas descripciones no ha de valorarse como un elemento que mantenga la finalidad privilegiada de animar al lector al voyeurismo sino como el conjunto de datos que permitirá un conocimiento más amplio de los aspectos sensibles de los personajes, aspectos que no se revelarían en ningún otro contexto.³⁷ Un buen ejemplo de estas descripciones eróticas se ubica en el siguiente fragmento del cuento "Pierrot de la caverna":

Dios mío, ella tenía sólo doce años, su hálito ardiente penetró por mi nariz y vi extasiado su cuerpo revelándose, los pequeños senos redondos, el vientre enjuto por donde un hilillo fino de pelitos negros iba descendiendo hasta encontrar el pubis espeso que me engolfó como un pozo, un abismo nocturno de gozo y voluptuosidad. Después Sofía preguntó si aquella sangre de la sábana era suya. Y preguntó también si el orgasmo era una especie de agonía. (...) Pasábamos, Sofía y yo, horas enteras observándonos, ana-

³⁷ El placer erótico constituye el principal objeto de atención de los protagonistas. Sobre él opinan e incluso, teorizan.

lizándonos detalladamente, descubriendo el protolenguaje del cuerpo. La piel del ano y de la vagina de Sofía era negra, más oscura aún que la espesura de su pubis, que continuaba por el reguero de las nalgas hasta la espalda. Me gustaba mirar y pasar el dedo levemente por todos los escondrijos de su cuerpo y ella hacía lo mismo conmigo.³⁸

A lo largo de toda su producción literaria, Fonseca refleja con extraordinaria intensidad la coincidencia de los cuerpos en demoradas descripciones de relaciones sexuales; a partir de esto, su literatura se transforma paulatinamente en lo sórdido, lo replicable, lo indecente y, por consiguiente, distante a lo socialmente loable y comprometido. Sin embargo, resulta trascendental reconocer que la pornografía además de estar incorruptiblemente relacionada con la vida lo está también con la muerte:

A medida que la cópula se torna más mencionable y el coro de niñas entona en los campos de fútbol cantigas con palabras de la Vieja Pornografía, va siendo escondido algo cada vez menos mencionable que es la muerte como un proceso natural, resultado de la decadencia física, que es la Muerte Pornográfica, la muerte en la cama, por enfermedad, y que se torna cada vez más secreta, abyecta, objeccionable, obscena. La otra muerte —de los crímenes, de las catástrofes, de los conflictos, la muerte violenta, ésa forma parte de la Fantasía Ofrecida a las masas por la Televisión hoy, como las historias de Juanito y María [Hansel y Gretel] antiguamente. Está surgiendo, pues, una Nueva Pornografía, la que podríamos denominar Pornografía de Gorer.

(“I.G.”, p. 197)

Esta pornografía surgida en el seno de las sociedades actuales se manifiesta en la obra de Fonseca, de manera evidente, en las aterradoras

³⁸ “Pierrot de la caverna”, en *El cobrador*, pp. 24-26.

y lúcidas descripciones de múltiples escenas de violencia:

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 camisón, las braguitas. No llevaba sostén. Le abrí las piernas. Coloqué las rodillas sobre sus muslos. Tenía una pelambrea 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. Sentí la verga desollada.

("E.C.", p. 212)

El mismo efecto de veracidad precisa es conseguido por el autor en la exposición de los pensamientos de los protagonistas de sus cuentos, tal es el caso del abogado Mandrake:

Ella tenía el pelo tan negro que parecía teñido, la cara muy pálida, distinta de las mocitas bronceadas que frecuentaban el Gordon's. Tal vez su palidez hiciera que el cabello pareciese más negro, y éste, a su vez, diera un tono más pálido al rostro, y a su vez (mientras me divertía con esta proposición, recordando al cuáquero de la lata de avena que tomaba cuando era niño —un cuáquero con una lata de avena en la mano donde había otro cuáquero con otra lata de avena en la mano, etc. ad infinitum—, la chica se sentó en la grupa de la moto...

("Mandrake", p. 112)

En la actualidad los asesinatos y fechorías se realizan a plena luz del día, a los ojos de todos con el objetivo preciso de no caer en el anonimato, no importan los lugares o el horario, pero sí, y mucho, el esfuerzo por ubicarse en la visibilidad total, el esfuerzo por insertarse en la

pornografía de nuestro tiempo. Este deleite por la exactitud es el reto inflexible que impone Fonseca de manera constante al lector en cada una de sus narraciones, sobre todo en las descripciones de secuencias criminales.

Otro elemento en la obra de Fonseca que también participa de la pornografía es el empleo de groserías o palabras altisonantes.

El escritor debe ser esencialmente un subversivo, su lenguaje no puede ser ni el lenguaje mistificador del político (y del educador), ni el represivo del gobernante. Nuestro lenguaje debe ser el del no-conformalismo, el de la no-falsedad, el de la no-opresión. No queremos poner orden en el caos, como suponen algunos teóricos. Ni siquiera hacer el caos comprensible. Dudamos de todo siempre, incluso de la lógica. El escritor tiene que ser escéptico. Tiene que estar contra la moral y la buenas costumbres.³⁹

La pornografía se manifiesta también en el uso del lenguaje prohibido por las reglas sociales. La intervención de la autoridad restringe no sólo a la sexualidad, sino también las palabras relacionadas con ella.

«¿No crees que la pornografía hablada está desapareciendo? En los campos de fútbol coros de niñas entonan deportivamente canciones como ésta que oí el domingo:

Un, dos tres,
cuatro, cinco, mil.
Yo quiero el Flu
se vaya a la puta que lo parió.»

«Ambas palabras, puta y parió, derivan del taco-llave, que es joder. Es evidente que en este caso, las palabras están

³⁹ Rubem Fonseca. *Pasado negro*, p. 97.

teniendo un efecto catártico, de alivio de tensiones y presiones. (...) el uso de palabras prohibidas es una forma de contestación anti-represiva. Pero básicamente la pornografía que aún existe hoy es resultado de un latente prejuicio anti-biológico de nuestra cultura. (...)

("I.G.", p. 194)

Las groserías se ubican de manera obvia dentro la obscenidad, pero cuando las palabrotas mantienen una analogía estrecha con la pornografía, la censura y el control son aún más severos. La limitación -impuesta al uso de estos vocablos no impide, sin embargo, la evolución de su significado cuando transgreden el ambiente clandestino y se sitúan, posteriormente, en el léxico cotidiano. Entonces surge la necesidad de la búsqueda de nuevas palabras cuyos efectos emulen a los que se han perdido.

"Mi libro *Coger* fue un fracaso. Licenciado Mandrake, cuando pensé escribir un libro con ese título tenía dieciocho años, todavía no había publicado ninguno, y la palabra *coger* aún poseía un cierto esplendor abrasivo. Era una época en la que se empleaban eufemismos parnasianos y metáforas filisteas cuando se hablaba de sexo. Pero me tardé treinta años para escribir *Coger* y cuando el libro salió, el título parecía un arrebato de roquero juvenil. La palabra había perdido su fausto, había sido despojada de su inconveniencia suntuosa e inquietante, se había desgastado en el roce de la propagación excesiva."

"Ya no existen palabras ásperas, todas se volvieron lisas de tanto rodar por los altoparlantes", dije, instigado por el discurso del escritor.

Pensé que iba a hacer polvo mi razonamiento, pero apenas dijo "buena observación".

(*Del fondo...*, p. 152)

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

El lenguaje de el Cobrador, a pesar de carecer de "neologismos

pornográficos", cumple con su objetivo: conseguir en el lector un contacto crudo con los instintos y el gozo de la desinhibición.

CONCLUSIÓN

(...) el papel del escritor es hacer que el lector vea lo que él, el escritor *vio*. Y lo que el escritor *ve* no debe ser necesariamente la realidad convencional. Nuestra conversación no era para enseñarte a ver lo que puede ser visto, sino para enseñarte a *ver lo que no se ve*. No puedes adoptar la semiótica de los médicos y de los policías que tienen que descubrir una verdad a través de las señales que poseen. Aún no he hablado de un requisito importante que es la imaginación, ¿no?

Rubem Fonseca. *Del fondo del mundo prostituto sólo amores dejé para mi puro.*

A partir de la lectura de sus cuentos, particularmente de "El cobrador", y un poco más cerca del tipo de análisis que el mismo Fonseca propone para acercarse a su obra, queda claro, que ésta no puede ser calificada como realista e incluso hiperrealista, adjetivos con los que muchos críticos han querido caracterizarla.⁴⁰

⁴⁰ Cabría destacar a Sérgio Sant'Anna, Dionísio da Silva, Jon M. Tolman y Romeo Tello, entre otros, como quienes no han podido superar esta visión. Véase nota 7.

Lo que en realidad hace Fonseca es un tratamiento literario de la violencia. Al sobrepasar los límites del retrato, la literatura fonsequiana se define como metafísica, con un barniz de realismo engañoso en el que ha caído la mayoría de la crítica.

La originalidad del escritor brasileño consiste en emplear elementos inhibidores para desinhibir, elementos violentos para violentar aún más a quien los lee y obligarlo a buscar ansiosamente la línea que lo llevará a la catarsis.

Uno de sus grandes aciertos, en este sentido, es plantearse, como autor, la perspectiva del protagonista para así conseguir cambiar la visión del lector.

Los personajes de Fonseca son imaginativos porque la ficción equivale a la salvación de este mundo gobernado por el mal (es decir, por el Estado). El arte nunca debe perder de vista que es la expresión de la imaginación.

Con base en la presencia de estos personajes que transforman la violencia cotidiana en una violencia estilizada, la idea trascendental que Fonseca revela al lector, a partir de la visión desconcertante de que tanto el victimario como la víctima son presas de la violencia, es que no es fácil emitir un juicio sobre la maldad humana.

— o —

U. N. A. M.

F. F. y L.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. Fonseca, Rubem. *El cobrador* , Basilio Losada (trad.), Barcelona: Bruguera (Narradores de Hoy), 1980.
2. ————. *Feliz año nuevo* , Pablo del Barco (trad.), Madrid: Alfaguara, 1977.
3. ————. *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* , Hermann Bellinghausen (trad.), México: Cal y arena , 1999.
4. ————. *Historias de amor. Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* . Rodolfo Mata y Regina Crespo (trad.), México: Cal y arena, 1999.
5. ————. *Los mejores relatos* , Romeo Tello Garrido (ed. y trad.), México: Alfaguara. 1998.
6. ————. *O cobrador* , Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1979.
7. ————. *Pasado negro* , Basilio Losada (trad.), México: Seix Barral, 1987.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA Y HEMEROGRAFÍA

1. Bataille, Georges. *El erotismo* , Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trad.), México: Tusquets (Ensayo, núm 34), 1997.
2. Baudrillard, Jean. *De la seducción* , Elena Benarroch (trad.), México: REI, 1990.
3. Brautigan, Richard (Int.). *The Beatles lyrics illustrated* , New York: Dell Publishing Co., 1978.
4. Corominas, Juan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* , V. IV (ME-RE), Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1989.
5. *Enciclopédia de literatura brasileira* , 2 T., Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1989.
6. Foster, David William (comp.). *A dictionary of contemporary brazilian authors* , Arizona State University / Center for Latin American Studies, 1981.
7. Girard, René. *La violencia y lo sagrado* , Joaquín Jordá (trad.), Barcelona: Anagrama (Colección argumentos, 70), 1995.
8. Iglesias, Francisco. *Breve historia contemporánea del Brasil* , México:

F.C.E. (Colección popular, 506), 1995.

9. *La Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega al castellano, por Nácar y Colunga, Madrid: EDICA (Biblioteca de autores cristianos), 1978.
10. Lambert, José. «La traducción», en Angenot, Marc *et al. Teoría literaria*, Isabel Vericat Núñez (trad.) México: Siglo XXI, 1993, pp. 172-182.
11. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Joan Vinyoli y Michèle Pendanx (trad.), Barcelona: Anagrama (Colección argumentos, 83), 1998.
12. Rela, Walter. *Fuentes de estudio de la nueva literatura brasileña, de las vanguardias a hoy*, Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1990.
13. Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.). *El mundo de la violencia*, México: UNAM / F.C.E., 1998.
14. Stern, Irwin (ed.). *Dictionary of brazilian literature*, Connecticut: Greenwood Press, 1988.
15. Tolman, Jon M. «The moral dimension in Rubem Fonseca's prose» en *New World. A journal of Latin American studies*, V. 1, núm. 1, 1986, pp. 61-81.

16. Vargas Llosa, Mario. «El gran arte de la parodia», en *Revista de la Universidad de México*, núm. 431, diciembre de 1986, p. 4.
17. Zavala, Lauro (ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México: U.N.A.M. (El estudio), 1995.