



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Los recursos posmodernos en la obra
de Patrícia Melo**

Tesis

Que para obtener el grado de
Maestra en Letras Latinoamericanas

Presenta:

Violeta Cárdenas Hernández

Director: Mtro. Romeo Tello Garrido



Facultad de Filosofía
y Letras

2009



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.

Agradezco profundamente a la Universidad Nacional Autónoma de México, a sus excelentes profesores y en especial a mi director de tesis, el maestro Romeo Tello quien compartió sus conocimientos y me guió hasta el final de este trabajo.

Asimismo le doy las gracias a los lectores de la tesis cuyas recomendaciones enriquecieron mis reflexiones: la Mtra. Blanca Estela Treviño, la Dra. Greta Rivara Kamaji, el Dr. Manuel Garrido Valenzuela y el Mtro. Eduardo Reyes Langagne.

A Martha, José Luis, Dalia, Helios, Saba y France por su profundo cariño.

A mis amigas por su incondicional apoyo Zuélika, Mónica, Karim y Elena.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México de la que orgullosamente formo parte como académica y que me ha permitido seguir adelante con mis logros profesionales.

Índice

Agradecimientos

Introducción:

a) Características de la obra de Patrícia Melo.....	1
b) La obra de Patrícia Melo.....	5
c) Recepción de la obra.....	8
d) Breve acercamiento a la literatura contemporánea brasileña.....	10
I El posmodernismo: el contraste entre el <i>confort</i> y el hambre.....	19
II Del intertexto a la metaficción.....	34
II.1 La ficción en la ficción: <i>Acqua Toffana</i>	44
II.2 La escenificación hiperreal: <i>Acqua Toffana</i>	47
II.3 Otra tipología de la metaficción: <i>Elogio da mentira</i>	53
II.4 La metaficción como pastiche: estructura de entrada en <i>Elogio da mentira</i>	58
II.5 Un caso aparte: <i>O matador</i> en la disolución de las fronteras.....	62
III La mentira como <i>leitmotiv</i> en <i>Acqua Toffana</i> , <i>Elogio da mentira</i> y <i>O matador</i>	68
IV Humor: para tejer los textos y volverlos a zurcir, una mirada violenta: <i>Acqua Toffana</i> y <i>Elogio da mentira</i>	76
V El vacío femenino: la historia del asesino de Lapa y su esposa.....	90

VI El lenguaje como hiperbolización del caos posmoderno: el espacio conformado a partir de la descripción.....96

VI Conclusiones.....101

Bibliografía:

I.-Narrativa

II.-Teoría, ensayística y diccionarios

III.-Internet

Introducción

a) Características de la obra de Patrícia Melo

En este trabajo llevo a cabo un análisis de la narrativa de Patrícia Melo en relación con la posmodernidad. El texto se centra, sobre todo, en la revisión de los contenidos y recursos que caracterizan la obra y que en su conjunto contribuyen a cambiar la perspectiva de sus lectores acerca de lo cotidiano, del aquí y del ahora. En la obra de esta escritora brasileña se hace una lectura posmoderna del presente, que se precia a su vez de manejar algunos recursos literarios con un sello de actualidad irrefutable.

Este estudio comprende tres novelas: *Acqua Toffana*, *O matador* y *Elogio da mentira*, cuya característica es el humor como *leitmotiv*, aunque presentada de diversas maneras, hay una constante ironía que se burla de lo cotidiano y de su condición contradictoria; al mismo tiempo, hay un sarcasmo que por su propia naturaleza es cruel y hiere incluso al lector, pues la capacidad narrativa se vuelca en la identificación de los personajes con la realidad; por último, muestro los textos melonianos que se pueblan de paradojas como retrato latente de una sociedad llena de contrastes y que encarna la ausencia de valores morales y el predominio de la frivolidad. Al mismo tiempo, además del humor como forma contestataria, sus personajes viven en la soledad y muestran un resentimiento profundo, por tanto, realizan acciones desenfrenadas e inverosímiles en un Brasil contemporáneo y caótico.

En alguna de la literatura contemporánea, sobre todo en la narrativa de las últimas décadas, se advierte la introducción de una temática absolutamente violenta, tal vez porque la cotidianidad extraliteraria está repleta de violencia, como puede verse en las series televisivas,

los noticieros, las páginas de los periódicos, el cine, las canciones y hasta en los nuevos géneros de televisión denominados *talk shows*.

Desde luego, el entramado de la literatura y la violencia siempre ha existido. Si nos remontamos a la literatura antigua, la enunciación de los sucesos violentos desencadenó una fuerza humanizadora que se volcó en la reflexión, señalándonos no sólo una de las muchas posibilidades del comportamiento humano, sino incluso el de los propios dioses, sin embargo, la gratuidad de la violencia y la locura desenfrenada es lo que distingue su tratamiento hoy en día no sólo en la literatura, sino también en el cine, el *performance*, la danza, la pintura, la instalación y otras expresiones artísticas.

La literatura de Patrícia Melo contiene una sobredosis de violencia, despojada de raíces o razonamientos. La realidad brutal ha movido a algunos escritores a describirla y éstos la han mezclado muchas veces con un humor muy particular que ayuda a contar lo que nos causa terror para recorrer sin límites los caminos de lo escatológico. Sin duda, existe en la literatura meloniana una denuncia, pero los horizontes para salir de la violencia ya no son ofrecidos, pues ésta carece de explicación y se vuelve más densa. Así, heredera de los relatos de Rubem Fonseca, Melo logra plasmar en su literatura la frivolidad consumista de una sociedad acelerada, pobre o rica, pero calificada como “tercermundista”, además de un Brasil violento, una megalópolis contradictoria, abigarrada y voraz que, frente al tiempo, se aprecia vertiginosa y sin futuro.

A través de una narrativa apresurada, la autora repara en el *status* de un mundo hipnotizado por las marcas y la imagen a través de recursos literarios que se encargan de recordar al lector cuál es la condición de vivir en una atropellada realidad que se desboca en la ficción de los medios de comunicación y la tecnología.

En sus novelas leemos una violencia desproporcionada, la frivolidad, el consumismo, la locura y, sobre todo, la representación de entornos sociales cuya degradación moral es hiperbólica por su naturaleza transgresora. Su obra evidencia y pone en tela de juicio a la sociedad misma, pues Melo insiste en mostrárnosla hiperviolenta y enunciada de diversas formas, como resultado ya no sólo de la marginación social, sino como producto de un sentir arraigado en el sujeto que conduce, sin remedio, al odio. Algunos de sus personajes pasan de sujetos conscientes y humanizados, a seres robotizados y estandarizados sin posibilidad de diferenciación, ahora asesinos en potencia cuyo perfil psicológico es cuidadosamente tratado no para aclarar, sino para confundir aún más al lector.

En el mundo meloniano se nota también la necesidad de ser reconocido, de volcarse al final en un individualismo siempre egoísta para sumergirse en la soledad que conduce a la locura, el desconsuelo y el lugar donde se acunan los instintos asesinos. Lo fugaz rodea la vida cotidiana de los personajes como tránsito a lo irracional, espacio predominante donde no se identifica claramente en qué consiste el deseo o cuál es su significado. Por tanto, al abrir las páginas melonianas, debemos saber que estamos ante la representación de la nada, en tanto que el significado de la existencia de sus monstruos se precipita al vacío.

Por otro lado, la originalidad ha sido un motivo de orgullo para el artista y un prurito para el individuo en su interacción cotidiana con el mundo. No obstante, hoy se plantea, paradójicamente, que ya no hay originalidad, por eso se recurre sin reparo a lo que pareciera el fin de la creatividad en la obra de arte para ser reproducción mecánica, *kitsch*; por esto, las páginas melonianas parodian lo moderno, lo *pop* y sus personajes representan al sujeto común que busca encontrarse a sí mismo en la falsedad de ser único y diferente.

Lo *kitsch* representa la cultura del mal gusto, como diría Umberto Eco, pero se continúa y se mezcla con el arte superior. Así, la telenovela sentimental, la música fácil y la pseudoliteratura se integran al arte, el *kitsch* es posmoderno, pues se adueña de un reciclaje irreverente. Lo que legitima al posmodernismo es la capacidad de quebrar las reglas, deconstruir la realidad, descontextualizar todo - lo más inverosímil - y descolocar al espectador; aunque al final se presente de improviso una necesidad imperante de sujetarse al pasado.

Asimismo, lo hiperbólico se enuncia como una de las características de nuestro tiempo y suele ser parte de la representación en el arte. En el plano retórico, Patrícia Melo combina este recurso para burlarse de lo ya conocido por medio de estructuras formadas a partir de un tejido intertextual y metaficciones desacralizadas, donde la frontera entre lo culto y lo popular se acorta. También utiliza el pastiche, la parodia, la alusión, la hibridación de los géneros - ya sean literarios o no-, la citación, la simulación, el reciclaje, la fragmentación y los *clichés*. Dichos recursos se estudiarán con detalle en lo sucesivo una vez que sea pertinente establecer la diferencia entre la modernidad y la posmodernidad literaria.

Como resultado de un ejercicio intelectual que busca evidenciar el sentir apresurado e irreflexivo del mundo contemporáneo, Melo adopta un estilo coloquial, cuyo lenguaje *ad hoc* se traduce en un discurso narrativo violentado por lo cotidiano. El relato de sus historias se transforma en melodramas de televisión, en relatos clásicos del suspenso y en viejas canciones de donde los personajes copian, a su vez, su propio discurso.

Las voces surgen de diversos lugares, hay pensamientos enunciados arbitrariamente, como si se tratase de un monólogo interior, que se mezclan con grabaciones, guiones de telenovela, notas de la prensa, sinopsis literarias y canciones que acentúan el estilo apresurado

y sórdido de la obra. A su vez, el espacio se satura de *clichés*, donde las clases sociales se separan de tajo y sin miramientos o bien, se anotan de manera más definida para abarcar la heterogeneidad del habitante ciudadano.

Sin perspectiva, ni grandes ideologías, el mosaico narrativo de Patrícia Melo se opera desde el caos de las complejas y vanas preocupaciones de unos personajes que perfectamente encarnan la descompuesta imagen del individuo contemporáneo.

b) La obra de Patrícia Melo

Patrícia Melo es una escritora muy apreciada en Brasil y en otras partes del mundo. Sus tres primeras novelas (*Acqua Toffana*, *O matador* y *Elogio da mentira*) fueron traducidas en nueve países. Es en estas novelas donde la mente de los criminales es recorrida por una prosa muy particular y por una estructura de suspenso que no es la usual, donde deconstruye el *thriller* para adaptarlo o incorporarlo a una narrativa mucho más fresca, donde reside el humor hiriente con el que es contada la violencia.

El despliegue escritural de Melo es bastante heterogéneo, no sólo es novelista, sino guionista de cine y televisión, así como dramaturga. Escribió para el teatro la obra titulada *Dos mujeres y un cadáver* en el 2000. Adaptó cinematográficamente *El Xangô de Baker*

Street,¹ de João Soares, y *El Caso Morel y Bufo & Spallanzani*, basadas en obras de Rubem Fonseca.

La primera novela que publicó se titula *Acqua Toffana* (1994) y es un texto que reconstruye los avatares de una mente criminal, en donde lo inesperado sorprende constantemente y mantiene al lector a la expectativa, se diría que no hay una sola página donde lo violento no tenga presencia. En una sola historia se ensayan diferentes posibilidades de los hechos, que para ser más exacta, se trata de asesinatos. A este recurso se añade en la estructura la incorporación de otros géneros, lo que permite que las realidades aparentemente presentadas, después sean sólo imágenes falsas. Aquí las historias se entrelazan con reflexiones pesimistas y descaradas a través de un lenguaje duro y soez que aparece abruptamente a manera de monólogo interior, cavilaciones internas, fragmentos de canciones y noticias televisivas, así como grabaciones del momento en el que los asesinatos se llevan a cabo.

En *O matador* (1995), la vena psicológica de un asesino se refleja en todos los miembros de una comunidad rebasada por la ignorancia y el agonístico consumismo, en un espacio de frivolidad llevada al extremo, donde la ironía y lo absurdo se manifiestan en la ubicuidad de un ambiente reprobable, pero chusco a la vez. Esta novela ganó el premio francés *Deux Océans* y el alemán *Deutcher Krimi Prize*, obtenidos en el 2003.

La novela *O matador* fue adaptada al cine por la propia escritora paulista, quien la lleva a la pantalla con el título de *El hombre del año* (2003), bajo la batuta de José Enrique Fonseca, hijo del escritor Rubem Fonseca.

¹ El Xangô es un Orixá, divinidad afro-brasileña, relacionada con el rayo y con el fuego, por lo tanto es intraducible.

Cabe señalar el innegable tributo a Rubem Fonseca en toda su literatura, tanto en la temática como en el estilo. Sin embargo, en el caso especial de *O matador*, el juego intertextual es evidente y muy revelador, ya que se trata de una historia muy parecida a la del relato fonsequiano *El cobrador*, aunque esta característica no es la única que participa de forma intertextual. La película fue nominada en los festivales de Karlovy-Vary, La Habana y Cartagena, ganó premios en el séptimo Festival Cinema Brasileiro de Miami, en el 2003, y también fue seleccionada para el Festival de Berlín en el mismo año.

Su tercera novela es *Elogio da mentira* (1998), donde nuevamente el instinto asesino de una sociedad decadente se manifiesta sin atisbos de remordimiento o censura. La metaficción se repliega en un personaje escritor que tiene que copiar a los grandes autores para tener trabajo, aunque tanto su editor como los lectores no lo perciben. Por esto, leemos un discurso cuyo contenido se basa en las sinopsis que el escritor envía a su editor. Por otro lado, la pasión hiperbólica provoca que la pareja de protagonistas encuentre la mejor forma de deshacerse del esposo. De esta obra se desprende una reflexión acerca del quehacer literario, así como sobre los instrumentos de los que se vale el creador para realizar una obra; sin embargo, el tema de la originalidad, la copia, el simulacro y, desde luego, la mentira, constituyen el fondo desde el cual se miran las supuestas verdades del mundo en el que vivimos.

Parece como si la continuación del sicario Máiquel de *O matador* se retomara en otra de sus novelas, *Inferno* (2000), en donde el narcotráfico y el melodrama se ven suavizados por un estilo menos violentado por el lenguaje y el inconsciente del asesino, aunque se acentúa el tono coloquial. Las anécdotas son cruentas, el reflejo de lo cotidiano provoca que el lector se distancie del asombro de lo escatológico porque se habitúa a él, la gratuidad de la muerte es el *leitmotiv* que se respira en cada calle de las favelas brasileiras retratadas por Melo, junto con

los escalofriantes deseos de un adolescente que muere porque vive y vive porque muere en medio de la frivolidad.²

Su penúltima novela rompe con algunas líneas que se habían trazado entre sus obras. En *Valsa negra* (2003), el fenómeno de la sociedad marginada se aparta para, por segunda vez y como sucede en *Acqua Toffana*, presentarnos personajes que encarnan la clase letrada de las ciudades latinoamericanas. El cambio no radica en dejar de lado la desazón y la perversión. Digamos que se incorpora con mayor agudeza, por un lado, el tema de la soledad y, por el otro, la cosificación casi imperceptible del hombre, como respuesta a las necesidades que nos son requeridas día a día, sin posibilidad de escapatoria. El humor se hace presente, pero se matiza y, de hecho, se vuelve más solemne. Ésta es una narrativa de otro estilo que da prioridad a los sentimientos más inmediatos y que escarba en la sinrazón amorosa.

Por último, aparece *Mundo perdido* (2007), obra que continúa la historia de Máiquel, el asesino. Aunque pareciera que el relato de *O matador* tiene más concisión y recursos literarios dignos de estudiarse, vale la pena leerla como una posibilidad de cambiar la impresión de Máiquel como un asesino enloquecido y solitario, de alguna forma reivindicado en la primera novela.

c) Recepción de la obra

Patrícia Melo ha sido traducida y publicada en Francia, Alemania, Inglaterra, España, Italia y Estados Unidos, aunque su obra en México es poco conocida.

² Tanto *Inferno* como *Valsa negra* y *Mundo perdido* no serán analizadas en este trabajo pues merecen otros tratamientos y enfoques que haré en otro momento.

Su narrativa ha sido criticada, pues se le acusa de copiar a Rubem Fonseca o de escribir *thrillers* violentos cuyo único fin es vender una literatura fácil de leer. Sobre este punto, cabe señalar que si bien su obra podría considerarse digerible por abordar temas mórbidos y actuales, también es cierto que se destaca por su complejidad estética y estructural.

En cuanto al tema de la influencia de la autora, podemos argumentar que hay un trasfondo literario posmoderno que nunca intenta disfrazarse de original ni negar la poderosa influencia fonsequiana.

En el caso de la historia de *O cobrador* de Fonseca, que en *O matador* se retoma, hay claramente un intertexto³ donde el resultado es absolutamente afortunado y de ninguna manera se desea ocultar la influencia o el juego de la reescritura.

Así, el juego de la citación y de la intertextualidad la encontramos también en *Elogio da mentira*. La novela está dedicada a Rubem Fonseca, al tiempo que la historia adquiere otro matiz, basado en el subtexto de *Bufo & Spallanzani*, también de Fonseca. En *Elogio da mentira* encontramos en lugar de veneno de sapos, veneno de cobras. El protagonista esta vez es José Guber, quien por cierto también es escritor. Incluso dentro del mismo entretejido de historias, leemos, como parte de la novela, las sinopsis de los clásicos policíacos y de suspenso que el protagonista envía a su editor. Esto no es condenable si tomamos en cuenta la intención citacional de la narrativa contemporánea, donde se subvierte el concepto de originalidad y existe una intención por llamar la atención del lector respecto a las influencias.

La apropiación y reescritura del modelo, a veces parodiado o parafraseado, es simplemente un acto honesto de aceptar que no existen verdades unívocas salidas de la nada.

³ En todo caso, se trata de un subtexto ya que se reescribe la obra, en este caso *O cobrador*, no sólo hay una relación de los textos. No es un intertexto ya que no sólo hay una relación entre las dos obras sino una continuación de este relato fonsequiano.

Todo remite a otro lado. Se trata de una mezcla con el arte elitista, lo *pop* y las imágenes publicitarias. Se clonan animales y se clonan textos, las ideas del pasado se reciclan y se reconstruyen. Las historias se copian, se reescriben, se reinventan.

d) Breve acercamiento a la literatura contemporánea brasileña: la dicotomía de la ignorancia y la violencia

¿Cómo pueden los hombres guardar tantas palabras?
Graciliano Ramos: *Vidas Secas*

¿Felicidad? Nunca supe de palabra más desdichada...
Clarice Lispector: *A hora de la estrella*

Una vez que he concluido este trabajo he encontrado la fuente de la preocupación que me ha llevado a estudiar la literatura latinoamericana y después el debate modernidad-posmodernidad, sin olvidar que, para los que estamos de acuerdo con el término, hay otras realidades distintas a las del mundo occidental preponderante en la cuestión económica. Este es pues el desarrollo ideológico que en la literatura brasileña se me presenta como una voz unánime del siglo XX y que no necesariamente nace de una necesidad legítimamente posmoderna, sino del olvido, del rezago educativo que pide a gritos una solución. Este es un recorrido breve por tres obras que personalmente me han marcado y que son representativas de la problemática arriba planteada y que por arbitrario que parezca me han conducido al estudio de Patrícia Melo como representación de una misma realidad, pero actualizada con los valores del sujeto contemporáneo y la estética posmoderna.

Muchos hemos pensado alguna vez que Brasil es el sitio a donde nuestro imaginario quisiera ir, pues hay samba, alegría, capoeira, mujeres hermosas y caipirinhas. Por el contrario, me he llevado una sorpresa como lectora pues he revisado páginas que me hablan de desolación, de tristeza, de soledad y de una necesidad invariable de venganza, gritada por los personajes y los narradores. Es por este pesimismo literario de Brasil que hablaré del vacío narrativo, de la expresión adolorida de una literatura cuya huella imborrable es la del sufrimiento del hombre en el mundo. Para ejemplificar este sentimiento de vacío citaré dos novelas: *Vidas secas* de Graciliano Ramos, *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, y un cuento: *El cobrador* de Rubem Fonseca.

En *Vidas secas* que sale a la luz en 1938 la historia se centra en la emigración de una familia pobre nordestina, que deja el sertão para encontrar tanto la muerte y la pérdida, como también un desierto cruel y miserable, más aún que el que vivieron en su propia tierra de donde huyeron. Lejos de lo esperado, la violencia y la traición golpean a esta frágil familia, incluso a través de su largo camino han devorado ya a uno de sus propios miembros, el papagayo, justificándose en el hecho de que de todas maneras no sabía ni hablar, desastre que se tradujo en el silencio de los miembros de la familia, aunque cabe señalar que ya de por sí hablaban poco y cuando lo hacían, gritaban para compensar su escaso vocabulario.

Para imaginar a los personajes, es preciso conocer que el padre de familia llamado Fabiano amaba a su perra Baleia: “Vivía lejos de los hombres, sólo se llevaba bien con los animales. Sus pies duros quebraban las espinas y no sentían el ardor de la

tierra. Montado se confundía con el caballo, se parecía a él. (...) Fabiano se llevaba bien con la ignorancia. ¿Tenía derecho de saber? ¿Tenía? No tenía.”⁴

Su esposa, la señora Vitoria tenía un único deseo, comprar una cama, porque la que tenía era de varas y dormía muy mal. El resto de la familia estaba constituida por sus hijos, cuyos deseos posiblemente se asemejaban a los de sus padres, ellos: “eran unos brutos, como el padre. Cuando crecieran, cuidarían las reces de un patrón invisible, serían pisados, maltratados, aplastados por un soldado.”⁵

Esta historia desolada es la narración de los que provienen de la ignorancia y su sufrimiento se origina en la incapacidad para comunicarse porque les faltan las palabras. Por eso son engañados porque no tienen manera de defenderse, porque son pobres y tienen hambre. Una vez que llegan a la ciudad, el alcohol, la violencia y la injusticia se presentan como algo inevitable: ¿cuál es el final de Fabiano? El protagonista es encerrado en la cárcel por negligencia y porque no conoce sus derechos ni sabe defenderlos. En ese momento él siente que odia cualquier cosa: la campiña seca, al patrón, a los soldados, a los agentes de la comisaría. Estaba acostumbrado, había nacido con un destino ruin. Y así como habían huido de la pobreza de su tierra y de la muerte de sus animales, se frustraba la llegada a lo que alguna vez pensaron sería una salida ¿que harían en esa ciudad? En contraste, esta familia encontró una celda citadina llena de hambre y humillación, y una silenciosa prisión, la de Fabiano.

Este es el grito de la ignorancia, puesto en las gargantas de hombres y mujeres miserables, es la narración de un dolor que busca el desahogo.

La segunda novela que ejemplifica la ausencia de la conciencia dada por la falta de estudio es *La hora de la estrella* de 1977, Macabea es la protagonista, quien llega a la

⁴ Graciliano Ramos: *Vidas secas*, Record, Rio de Janeiro, São Paulo, 1997, p. 19-21

⁵ *Íbidem*, p. 38

ciudad por mera casualidad. Este personaje encarna a una mecanógrafa, auxiliar de secretaria y es también una pequeña mujer, frágil, inocente e inculta que sueña con parecerse a una mujer de *Hollywood*, pero no puede porque es delgaducha y fea: “Como la norestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa. Ni siquiera ven que son sustituibles y que tanto podrían existir como no. Pocas se quejan y, que yo sepa, ninguna reclama porque no sabe a quién. ¿Ese quién existirá?”⁶

A ella, a Macabea: “Le faltaba la habilidad de ser hábil. (...) “(Hay los que tienen. Y los que no tienen. Es muy simple: la muchacha no tenía. ¿No tenía qué? No es más que eso mismo: no tenía.)”⁷ Parfraseo al cruel narrador: Ella pide perdón si la despiden de su trabajo y su cara de tonta provoca la brutalidad, pues posee un rostro que pide una bofetada. Al narrador-escritor de esta novela le provoca rabia porque ella no se defiende, porque no reacciona, según lo menciona el propio narrador: su perro incluso tenía más comida que ella. Oscuro pensamiento que atraviesa de improviso la novela. Macabea se dormía con hambre y la mitigaba tragando un pedazo de papel. Para ser más clara esta es una de las tantas descripciones que nos deja sin aliento: “Nadie la miraba en la calle, ella era café frío.”⁸

La hambrienta protagonista besaba la pared para experimentar la sensación del contacto amoroso, repetía sin reflexión las noticias que había escuchado en radio reloj y que en la práctica no le servían para nada, por ejemplo: ¿sabían ustedes que Carlomagno era llamado Carolus en su tierra?... Ella casi no habla, como Fabiano, esta imposibilidad

⁶ Clarice Lispector: *La hora de la estrella*. pp. 15-16

⁷ *Ibidem*, pp. 25-26

⁸ *Ibid.*, p. 7

es lo que provoca el profundo dolor al escritor⁹ quien confiesa que no puede permanecer callado ante tal injusticia, por eso, cuenta esta historia.

Sin embargo se enfatiza que lo peor está por llegar. Es nefasto pensar que ella simplemente ignora que no es feliz, aunque paradójicamente lo descubra sólo por un instante justo antes de su muerte. Macabea no se puede comunicar, no le salen las palabras y no sabe decir alguna frase relacionada con el amor, con algún deseo, es más, tampoco sabe proferir insultos. Macabea como Fabiano, es también engañada y ella es incapaz incluso de describir la frustración que siente, entonces olvida.

Esta es una historia de soledad, de ignorancia e inocencia hasta la muerte prematura en el albor del éxito como lugar común: casarse con un extranjero rico y cariñoso, dueño de un auto de lujo que servirá para atropellarla, esa es su hora, la hora de la estrella.

Este es pues el vacío que prefigurado en la ignorancia es retratado en la literatura brasileira. Desde el inicio del siglo XX hasta nuestros días hay una preocupación narrativa: representar la realidad del caído pero desde adentro, con hiperbólicas sinestesias que presionen sobre las llagas del lector. Vacío originado por el hecho de no conocer las palabras correctas, por la existencia del analfabeta. Personajes cuyas aspiraciones oscilan entre tener una cama, ser bella, ser exitoso o convertirse en el asesino más famoso. Seres fantasmagóricos que nos provocan una risa nerviosa porque de una u otra manera los comprendemos y posiblemente nos identifiquemos. Son personajes que odian porque su destino parece estar trazado con antelación. Mujeres y hombres derrotados desde antes de nacer, Macabea no odia sólo respira.

⁹ Clarice Lispector niega su identidad al inventarse un autor masculino.

Por otro lado, en el cuento *El cobrador* escrito en 1979 por Rubem Fonseca, se cuenta la historia de los andares de un asesino y violador que “Se cobra lo que la sociedad le debe”. En esta historia no es posible interpretar esta violencia como originada por el infortunio económico del protagonista, ya que más adelante conocerá a una chica adinerada, Ana Palíndroma, que también buscará vengarse no importa de qué o de quién, respondiendo al violento mundo actual, frívolo y egoísta.

De forma espeluznante por la simpleza del lenguaje y la expresión cruda, se describe a un cobrador, antihéroe del siglo XX, el verdadero, el literario; no el *Superman* o bien parecido *Batman*. Este antihéroe es egoísta y la forma en la que se cobra tiene que ser lo suficientemente despiadada como para ser susceptible de una primera plana. A este asesino no le importan las palabras que pronuncia sino las que se publicarán sobre su persona y que él estará, incluso, impedido para comprender debido a su ignorancia. Otra vez, el vacío de las palabras y la derrota de una sociedad que no voltea a su lado para ver lo que hay: “Digo, dentro de mi cabeza y a veces para afuera, ¡Todos me la tienen que pagar! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben. Un ciego pide limosna agitando una escudilla de aluminio con monedas. Le pego una patada en la escudilla, el tintineo de las monedas me irrita.”¹⁰

Así pues, el cobrador rompe con los lugares comunes de la violencia, si a él le dicen: -No la mates, porque está embarazada. A la mujer le pega varios tiros directamente en la barriga, pero también suele tener buen corazón con los caídos: “Esta pendeja no me debe nada, pensé, vive con estrechuras en su pisito, tiene los ojos hinchados de beber porquerías y de leer la vida de las niñas bien en la revista Vogue (...)

¹⁰ Rubem Fonseca: *El cobrador*, en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, p. 206

pese a todo, tenía ganas de estrangular a alguien, pero no a una desgraciada como aquella. Para un don nadie basta quizá con un tiro en la nuca.”¹¹ Contradicción de un asesino que tiene buenos sentimientos, sin embargo el *leitmotiv* no se ubica en la interminable violencia, sino en la imposibilidad de entender la poesía, aunque llega a escribir un poema titulado “Infancia o nuevos olores de coño con U”, al tiempo que se ríe de las palabras secas, carentes de verdad de las noticias del periódico. Después, cuando satisface su odio, asesinando, le dan ganas de bailar y emite sonidos algo más cerca de la música que de la poesía y admite que si la gente actuara como él el mundo sería más justo, según comenta el protagonista.

La imposibilidad de comprender a este asesino no deja de lado el hecho de poner notar que el cobrador a veces tiene razón, que hay ciertos juicios escalofriantes que no nos convencen, pero hay otros más que contrastan con su hiriente personalidad. Lo curioso es su interés por algo realmente inalcanzable para él: la poesía, la descalificación que constantemente enfoca a la falsedad de los medios de comunicación y la consecuente ignorancia del pueblo. El antihéroe quiere deshacerse de los falsos y de los ricos hipócritas, pero una vez que encuentra a Ana ya no importará de quién se deshaga porque lo harán en masa, estallarán a los frívolos compradores que abarrotan los supermercados para navidad.

Este es un esbozo del siglo XX con tres obras, donde los escritores vinculan la ignorancia con algún tipo de violencia, negando en sus páginas que exista el concepto de felicidad sobre todo cuando no hay conocimiento y el mundo carece de palabras.

Estas historias contienen ácidas anécdotas que dan cuenta de mundos desafortunados, de pueblos y ciudades abandonados por el amor; de muertes y atropellos

¹¹ *Ibidem*, p. 209 Esta cita la utilizaré más adelante por ser sumamente representativa.

que son narrados con un vigor y una crudeza descriptiva. Estilos que recorren el siglo con pasos que sorprenden por la huella que sigue el pensamiento de tres figuras que representan a la literatura brasileña como iconos de la palabra, obras, que se vuelven representantes de la utopía de los países no desarrollados económicamente: acabar con la ignorancia, lucha que hasta hoy ha sido imposible detener.

Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma; era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba.

Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*

Lejos de haber desaparecido los grandes relatos, parecía que por primera vez en la historia del mundo estuviera cayendo bajo el dominio del más grandioso de todos: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado.

Perry anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*

I El posmodernismo: el contraste entre el *confort* y el hambre

Esas generaciones que ya nada esperan de un advenimiento futuro y que cada vez confían menos en la historia, que se entierran atrincherándose detrás de sus tecnologías prospectivas, detrás de sus provisiones de información acumulada y en las redes alveolares de la comunicación, donde el tiempo está por fin aniquilado por la circulación pura... esas generaciones tal vez no se despierten jamás, pero no tienen ni la más remota idea.

Jean Baudrillard. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*

El posmodernismo es controversial en tanto que no posee una ideología establecida. Por el contrario, se trata de una tendencia, una cultura revolucionaria y reaccionaria; en su haber, el afán de progreso suena a ideología antigua y gastada, incluso suena a burla. Esta sensación de falsedad de los términos, de la incongruencia de las aspiraciones ideológicas frente a la guerra, la injusticia y el hambre, se empezó a sentir cuando, en el siglo XX, las grandes potencias mundiales rompieron con la paz y la armonía occidentales.

Entonces el nihilismo nitzscheano y la nula credibilidad en Dios tuvo más fuerza cuando los valores supremos dejaron de ser importantes, por ejemplo, la razón como vía facilitadora del progreso, la visión de un mundo universal donde los individuos forman parte de una sociedad y donde los intereses son iguales para todos los hombres; los grandes relatos de la modernidad, como la emancipación de los trabajadores, la sociedad sin clases o la libertad absoluta, perdieron credibilidad, en otras palabras, dice Lyotard, se presentó desde el siglo XIX el fin de los metarrelatos,¹ es decir, que no se concretaron

¹ Para ser más puntual, cito el siguiente fragmento: "...en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego. Es entonces cuando

las historias que aspiraban a un mundo mejor y sólo condujeron a un estado del pensamiento que ya no creyó en las ideologías de progreso, ni en las viejas polaridades, dígase izquierda-derecha, clase capitalista-clase obrera, como señalan respectivamente Perry Anderson y Jencks: “en una sociedad en la que la información importa más que la producción, ‘ya no hay ninguna vanguardia artística’, puesto que en la red electrónica global ‘no hay enemigo al que vencer’. En las condiciones emancipadas del arte de hoy, ‘más bien hay incontables individuos en Tokio, Nueva York, Berlín, Londres, Milán y otras metrópolis comunicándose y compitiendo unos con otros, al igual que lo están haciendo en el mundo de la banca’”.² Hoy en día se ha eliminado la alternativa comunista y se ha revalorado o replanteado la necesidad individualista de los bienes y servicios, así como de la acumulación del dinero como una de las más importantes aspiraciones del hombre. Los mitos justificadores de la humanidad en pos del progreso, entre ellos la ciencia al servicio del poder se aprecian hoy desilusionados, incluso inexistentes, al respecto, Lyotard los clasifica en dos etapas del pensamiento: el primero derivado de la Revolución Francesa y la liberación del hombre a través del conocimiento; el segundo, como descendiente del idealismo alemán donde el espíritu forma parte del avance hacia la verdad.³

mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se le llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar <<moderna>> a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse. (...) Simplificando al máximo, se tiene por <<postmoderna>> la incredulidad con respecto a los metarrelatos.” Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna*. Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 2004, pp. 9-10 Esta es la primera obra filosófica que trata el problema de la posmodernidad, cfr. Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad*.

² Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 37

³ La narrativa del mundo moderno podría dividirse en dos hasta llegar al posmodernismo: “La primera, derivada de la Revolución Francesa, contaba el cuento de la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento; la segunda, que descendía del idealismo alemán, un cuento del espíritu como despliegue progresivo de la verdad. Ésos eran los grandes mitos justificadores de la modernidad. El rasgo definitorio de la condición posmoderna, es, por contraste, la pérdida de

A pesar de la desilusión y el desaliento, todavía se enarbola la bandera de la esperanza en relación con las oportunidades y la abolición de las diferencias raciales y económicas, al mismo tiempo que se busca comprender y respetar la invariable otredad del hombre. Esta actitud logra cautivar al individuo actual para replantearse la posibilidad de un mundo que clausura algunas de las tendencias del hombre moderno, al tiempo de que abre la expectativa de cambio en pos de una revalorización del pasado anterior a la rebeldía de lo moderno sin razón.⁴ Incluso hay textos tempranos donde se analiza el aspecto negativo de la era posmoderna: “La posmodernidad misma ha cambiado, y ha tomado, a mi entender, un rumbo equivocado. Atrapada entre la truculencia ideológica y la futilidad desmitificadora, atrapada en su propio *kitsch*, la posmodernidad se ha convertido en una especie de bufonada ecléctica, en el refinado cosquilleo de nuestros placeres prestados y nuestros triviales desengaños.”⁵

El proyecto moderno evidentemente ha fracasado, pues nos incumbe a todos observar no sólo las abismales desigualdades sociales, sino también la imposibilidad de tener, en un mundo globalizado, una totalidad favorable, informada, abierta, libre. Las grandes ideologías mueren y con ellas el socialismo y el comunismo, que en algún momento formaron parte de las utopías modernas:

credibilidad de esas metanarrativas. Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el Estado reducían la <<verdad>> a <<performatividad>>.” Perry Anderson, *Ibidem*, p. 39

⁴ Muchos de los estudiosos de la posmodernidad, así como algunos críticos de este término atribuyen al término una actitud enteramente pesimista, donde no hay cabida para el cambio ideológico o la preparación para tiempos mejores. Desde mi perspectiva, la posmodernidad simplemente desvela los errores, los pone en evidencia, y contrario a la actitud negativa de la que muchos hablan, el individuo reflexiona sobre su propia condición en un mundo que parece descompuesto y, al contrario, trabaja, en el amplio sentido que esta palabra puede tener, para encontrar soluciones pues dudo mucho que esté dispuesto a morir o a dejar morir a su descendencia.

⁵ Citado en Perry Anderson, *ibid.*, p. 32. Este fragmento proviene del crítico Ihab Hassan en *The postmodern turn*. Los trabajos de este autor versan sobre el posmodernismo y entre sus participaciones se cuentan la de la revista *boundary 2*, cuya línea de estudio se encontraba precisamente en el posmodernismo.

Lo único que constituye una manifestación histórica verdadera es *esta huelga de los acontecimientos*, este rechazo a significar lo que sea, o esta capacidad de significar cualquier cosa. Éste es el auténtico final de la historia, el final de la Razón histórica. (...) Un final de la historia que, caníbal y necrófago, sigue exigiendo nuevas víctimas, nuevos acontecimientos para acabar un poco más. El socialismo constituye un buen ejemplo de ello. A él le habrá correspondido, debido al fracaso de la razón histórica que pretendió encarnar, esta gestión del final de la historia, esta alimentación del final.⁶

En la actualidad, lo que impera es el postcapitalismo, la era postindustrial, la pobreza extrema, los avances tecnológicos, el consumismo, los *mass media* y la posibilidad de encontrarnos con una gama infinita de lenguas, razas, ideologías y costumbres que han roto con las barreras del espacio para ubicarlas en la “red” y en los lugares públicos, donde conviven todas las tendencias, aunque no necesariamente se trate de un país o una ciudad cosmopolita y sin que se tenga que tomar un avión y cruzar las fronteras.⁷

Nuestra cultura, sin importar dónde estemos ubicados, no es tan homogénea como creímos, por esta causa, opina Paul Ricoeur, desapareció la modernidad. Los sueños que ésta nos quiso regalar están actualmente en un infinito proceso de vigilia. Hoy en día la diversidad, la facilidad de entrada al reconocimiento del otro, dígame a través de la televisión, el cine, la música, la comida o el internet, la heterogeneidad es bandera de las sociedades mientras que en oposición se busca homogeneizarlas como efecto de la mirada globalizadora; después de esta contradicción: “Ya no buscamos la gloria, sino la

⁶ Jean Baudrillard: *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Anagrama, Barcelona, 2004, p. 39

⁷ Hay sin embargo, posturas más tajantes, Baudrillard afirma por ejemplo que ha llegado el fin de la historia: “Esta materia inerte de lo social no resulta de una falta de intercambios, de información o de comunicación, sino que resulta por el contrario de la proliferación y de la saturación de los intercambios. Nace de la hiperdensidad de las ciudades, de las mercancías, de los mensajes, de los circuitos. Es el astro frío de lo social y, en las inmediaciones de esta masa, la historia se enfría. Los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando en la indiferencia.” *Ibid.*, pp. 12-13

identidad, ya no una ilusión, sino por el contrario una acumulación de pruebas, todo lo que pueda servir como testimonio de una existencia histórica...”⁸

El nacimiento de la condición post o posmoderna empieza a despertar en el siglo XIX, cuando la cultura, el arte y la ciencia se ven afectados.⁹ Hay otros pensadores que localizan el movimiento posmoderno hasta principios del siglo XX, esto también dependerá desde qué disciplina se revise el término. No obstante, una de las tantas versiones donde se explica la localización del término posmodernista es la que hace Perry Anderson, a mi juicio, lo suficientemente argumentada, donde el teórico explica que así como el término modernista proviene de Hispanoamérica, lo mismo sucedió con el de posmodernismo que afirma emergió en los años treinta. Una generación antes de aparecer en Europa. El que introdujo el término es, según Perry Anderson, el poeta Federico de Onís, amigo de Unamuno y Ortega, contrastándolo con el de ultramodernista, así pues el posmodernismo consistió en ser modernista y conservador, perfeccionista del detalle y la ironía que ofreció a las mujeres un modo de expresión auténtica.¹⁰ Incluso en el arte, es variada la temporalidad en la que se insertó la vena

⁸ *Ibid.*, p. 38

⁹ Cfr. con la introducción de *La condición postmoderna*. En esta obra Jean-François Lyotard afirma que la condición postmoderna “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos.” *La condición postmoderna*. Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 2004, p. 9

¹⁰ Véase Perry Anderson, *op. cit.* en el capítulo “Preliminares, Lima-Madrid-Londres”. El término posmodernismo aparece en Federico de Onís: *Analogía de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934, pp. xiii-xxiv

Respecto a la localización de la posmodernidad desde la perspectiva artística en el ensayo “Sobre las ruinas de un museo”, Douglas Crimp coloca históricamente al arte postmoderno en 1968: “Una de las primeras aplicaciones del término *posmodernismo* a las artes visuales tuvo lugar en los <<Otros Criterios>> de Leo Steinberg, en el curso de una discusión sobre la transformación realizada por Robert Rauschenberg de la superficie del cuadro en lo que Steinberg llama una <<prensa plana>>” en Hal Foster (sel. y prol.): *La posmodernidad*. Kairós, México, 1988, p. 77

Otra visión totalmente diferente es la de Arnold Toynbee en el octavo volumen de su *Estudio de la historia*, el: “fin de la era moderna (una era que se inició (...) a fines del siglo XV, cuando Europa empezó a ejercer su influencia sobre vastos territorios y poblaciones que no eran suyos) y el inicio de

posmoderna, que no sólo se limita a romper con la modernidad, sino que también la recicla, lo que implica un cuestionamiento crítico.

El posmodernismo irrumpe en el siglo XX, aunque no ha sido ubicado temporalmente con exactitud, como respuesta a la necesidad de desvelar los arcaicos conceptos donde se aspiraba a que la sociedad en su conjunto luchara y avanzara como una unidad, cuya búsqueda era la misma, la aspiración a una felicidad común, es decir, que todos los hombres tuvieran las mismas oportunidades, que tuvieran acceso a la educación, que no existieran las guerras y las muertes inconcebibles, como las provocadas por la hambruna en pleno siglo XX: “nuestro mundo se ha tornado inmensamente grande y, en cada uno de sus rincones, es más rico en dones y en peligros que el de los griegos; pero esa propia riqueza hace desaparecer el sentido sobre el cual reposaba su vida: la totalidad.”¹¹ Hoy sabemos que esa búsqueda tiene mil caras y se asumen las diferencias como condición inherente al hombre. En el posmodernismo no hay un rompimiento absoluto, más bien existe la inquietud de no dejar el pasado, de finalizar el proyecto moderno o, por lo menos, de continuarlo y cuestionarlo.

una nueva era propiamente posmoderna caracterizada por la coexistencia de culturas diferentes.” Citado en “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo” de Craig Owens en la antología de Hal Foster, *op. cit.*, p. 93

Para Jürgen Habermas, la modernidad es un proyecto inacabado y desde la perspectiva arquitectónica, Kenneth Frampton en su trabajo titulado “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia” en la antología de Hal Foster expone: “Las estructuras de la ciudad, que a principios de los años 1960 seguían siendo esencialmente del siglo XIX, han sido cubiertas progresivamente por los dos elementos simbióticos del desarrollo megapolitano: el alto edificio autoestable y la sinuosa autopista.” Arquitectura que por supuesto es considerada como posmoderna. *op. cit.*, p. 39

Por último véase Fredric Jameson para ejemplificar otra de las diferentes posturas respecto al fechado del posmodernismo. En su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* expone que surge el posmodernismo cuando la generación más joven de los años sesenta se enfrenta al movimiento moderno situado anteriormente *como una masa de clásicos muertos*.

¹¹ George Lukács: “Civilizaciones cerradas” en *Teoría de la novela*. Edit. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1920, p. 31

Uno de los aspectos fundamentales del posmodernismo es la desacralización de las viejas posturas a través del humor que asoma de las cabezas de los filósofos y artistas para mostrarnos la gama de simulacros y mentiras del aparato social y político, es por esto que la ironía se hace presente constantemente en los textos contemporáneos; por supuesto no es que la ironía sea un recurso posmoderno, no obstante representa la investidura del sujeto actual cuya condición es *aeternae* burlona al tiempo que dolorosa, condición irónica infinita:

...pues obliga al sujeto que contempla y que crea a aplicarse a sí mismo su propio conocimiento del mundo, a tomarse a sí mismo, tanto como a sus criaturas, por libre objeto de una libre ironía, en una palabra, (...) Esa ironía es la autocorrección de la fragilidad;...¹²

De igual manera, el hombre posmoderno vive la cada vez más avanzada tecnología, que acelera los cambios de perspectiva del sujeto; el consumismo conscientemente ejecutado por el propio comprador es un modo irrisorio de supervivencia. Todo es objeto de cambio: la enseñanza, el arte, las propuestas políticas, económicas y culturales, la sexualidad, la alimentación, el tratamiento del cuerpo y la mente. Estamos en la posmodernidad, incluso en otra etapa más que ya ni siquiera tiene nombre. Es latente que los cambios acelerados y apresurados siguen dándose, ya que se trata de una condición que abarca todos los ámbitos.

El posmodernismo es lo que está después del desfallecimiento de la modernidad, de los últimos respiros de una larga etapa histórica, de su respectivo proyecto totalizador y emancipador, cuyo orden proviene del principio de racionalizar todo lo que

¹² George Lukács: "La forma interior de la novela". *op. cit.*, p. 69 El uso de la ironía implica conocimiento y deseo de revelar la injusticia del mundo, junto con sus mentiras. No obstante, el uso de este humor tan peculiar actúa como un disparador de un humor muy particular e hiriente, un humor que busca que el lector despierte de su aletargado engaño y que por supuesto deviene desenmascaramiento y dolor.

está alrededor del hombre: "...el concepto de racionalidad está sujeto a la formalización y universalización de la ley en la moderna sociedad burguesa."¹³ De hecho la razón a su vez se desprende de la posición del hombre ilustrado en el mundo y que es incapaz de concebirlo fuera de ese orden racional, lo que ha provocado un "desencantamiento del mundo" por parte del hombre moderno. Según Weber. por el contrario, el hombre ilustrado-moderno sólo logró contemplar una actitud que: "...conduce más bien a un encarcelamiento en aumento del hombre moderno en sistemas deshumanizados de un nuevo tipo – a una 'reificación' en aumento, como lo denominaría más tarde Lukács, discípulo de Weber. La paradoja, esto es, que la 'racionalización' connota al mismo tiempo tanto la emancipación como la reificación,..."¹⁴

El hombre, que en la modernidad alcanzó un hiperbólico mundo industrializado y tecnologizado, en la posmodernidad se hace llamar postindustrial. Mundo industrializado y capitalista, hoy postcapitalista, que más que libertar al hombre, lo ata y lo encadena a una infinita serie de consumismos frívolos y vacíos de significado, mundo que en otras partes se regodea con una pobreza infame y vergonzosa. Frente a un rascacielos, una choza; frente a un *mall*, miles de personas en los huesos porque carecen de agua y alimento; frente a los avances científicos en pos de la belleza corporal, los niños que nacen con sida, tal vez estemos asistiendo a lo que Baudrillard llama *el fin de la historia* o la búsqueda constante del arrepentimiento para renacer de cero, lo que es prácticamente imposible, quizá estemos condenados a la repetición:

¹³ Albrecht Wellmer: "Razón, utopía y la dialéctica de la Ilustración" en Picó, Joseph. (comp.): *Modernidad y postmodernidad*. Alianza, México, 1988, p. 121

Es necesario señalar que aunque los conceptos de razón e ilustración van de la mano, para Horkheimer, Adorno y Weber, la conjunción es imposible en tanto que la idea de razón es insostenible pues la idea de razón en el mundo moderno es ilusoria. Véase la teoría de Albrecht Wellmer.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 122

...melancolía retrospectiva de revivirlo todo para corregirlo todo, (...) cuando las mismas guerras estallan entre los mismos pueblos, (...) Rehacer una historia propia, blanquear todos los procesos monstruosos: a través de la proliferación de escándalos el (re)sentimiento oscuro es que lo que es un escándalo es la propia historia.¹⁵

Frente a la realidad mundial, en la vivencia posmoderna, el sujeto ciudadano aspira a un estado de pseudo-perfección, pero esta aspiración está banalizada al acercarse al lujo y al *confort*. La tecnología ayuda a disfrazar la inestabilidad del hombre actual, posmoderno, sabio, creyente, informado y auxiliado por los avances tecnológicos y las tarjetas de crédito, que ofrecen posibilidades inimaginables de consumo aquí y ahora.

La sociedad ya no está dentro del capitalismo clásico. Este monstruo del siglo XX actualmente es postcapitalista y desemboca en la globalización, donde se mezclan todas las tendencias y culturas, donde se relega aún más al marginado. La era posmoderna, como afirma Lyotard, se caracteriza por la coexistencia de culturas diferentes. En la globalización, que es intrínseca a lo posmoderno, se hibridizan las diferencias de tal forma que el sujeto actual es capaz de consumir música de todo el mundo o alimentos de diferentes lugares, incluso los más exóticos. Como peculiaridad, cabe señalar que algunos de estos productos ya no son genuinos, sino que adquieren nuevas características por el contacto superficial con lo otro.

El proyecto moderno se cae cuando el hombre se enfrenta a una realidad que necesita de paliativos constantes:

El desencanto del mundo es consecuentemente el proceso histórico a través del cual han surgido aquellas estructuras cognitivas que podrían apoyar una concepción de racionalidad específicamente moderna y que suministró la base para el surgimiento de la ciencia moderna, la racionalización de la ley basándose en una

¹⁵ Jean Baudrillard: *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos. op. cit.*, p. 25

disociación entre ‘legalidad’ y ‘moralidad’, y la emancipación del arte de aquellos contextos en los que se plantean cuestiones religiosas y prácticas.¹⁶

Ya no se cree en los discursos, como sujetos posmodernos no acreditamos que el mundo político pueda llegar a ser absolutamente productivo. Sin embargo, el discurso político es el mismo de toda la historia, sólo que más “digerible”, más apartado de los atavismos, con un lenguaje fresco y adaptable a lo popular. El discurso político no tiene ya oídos tan incrédulos, porque para el “pueblo”, si es que este viejo concepto equiparable al de “masas” sigue siendo válido, porque éste es una pantalla, una falsa representación. Los paliativos se reflejan en el consumismo y la necesidad de escapar constantemente de lo real.

Algunos caminan y hacen ejercicio escuchando música o viendo una pantalla de televisión y conducen con un volumen que no les permite oír el exterior. Visitan mundos creados para el *confort*, paraísos virtuales de representación, por ejemplo, *Walt Disney*, los parques y restaurantes temáticos, los grandes centros comerciales que asemejan sitios más habitables y paradójicos espacios cerrados con techos que imitan el cielo; aunque ya no es necesario salir de casa para mantener contacto con el exterior, pues hay teléfonos, computadoras e internet. Incluso podemos pagar las cuentas desde nuestro hogar y platicar con alguien que se encuentra en otro continente. La tecnología y los medios de comunicación trastocan los límites temporales, pero sobre todo los espaciales. De lo ficticio a la realidad se ha abierto un tercer espacio cognitivo, el de la simulación.

¹⁶ Albrecht Wellmer, *op. cit.*, p. 123

El concepto de masa pareciese como si se desintegrara en el anonimato, pues la colectividad se disuelve en los intereses individualizados que simulan definirte y volverte auténtico. La forma de relacionarnos ha cambiado, el bienestar individual prevalece y cuando pensamos en lo colectivo se nos envía una careta que proviene de los discursos televisivos, donde la educación, la publicidad, la política y la economía se confunden en un megadiscurso atiborrado de buenas intenciones que nos responsabilizan, nos dan la autonomía y el “poder” para ayudar a los otros.

En este *modus vivendi* lleno de contrastes, que como individuos y sociedad nos transforma, el arte también sufre sus consecuencias.¹⁷ Éste es un tema difícil de resumir, si bien algunas de las corrientes vanguardistas de principios del siglo XX, complejizadas al máximo, necesitaron de manuales explicativos para poder comprender sus abstracciones, hoy el arte se hibridiza y ya no sólo hace uso de herramientas intelectualizadas, sino que las mezcla con lo cotidiano, lo banal, lo *pop* y lo categóricamente antiartístico o antiestético.

El arte contemporáneo, seguramente posmoderno, hace gala de lo incomprensible, ya que no parece categorizar o jerarquizar en este afán por descontextualizar el objeto más común. A esta descontextualización se une el desencanto ofertando la visión asible de que tomar el pasado y mezclarlo con lo actual es un acto eternamente circular. Al hombre posmoderno ya no le queda la esperanza de inventar, simplemente reinventa, recicla y cambia de perspectiva, pero no aspira a crear un objeto innovador. Ésta es la postura desahuciada del fin de siglo y el comienzo del nuevo círculo, tristemente

¹⁷ Es importante resaltar que el arte es el único medio a través del cual existe una salida al mundo cosificado, el arte es para Adorno “...el medio preeminente de una cognición no-reificada y, al mismo tiempo, en el paradigma de una integración no-represiva de los elementos en un todo. (...) la obra de arte *revela* el carácter irracional y falso de la realidad existente y, al mismo tiempo, a través de su síntesis estética, *prefigura* un orden de reconciliación. Véase Albrecht Wellmer, *op. cit.*, p. 124. Al finalizar este texto, Wellmer concluye que la emancipación del arte sólo se puede llevar a cabo en el arte de vanguardia. Prurito que se debe conectar inmediatamente con la idea del arte vanguardista y su paso al posmodernismo.

condenado a la repetición, el *kitsch* de Kundera. Incluso, dentro de la ficción del arte, ya no interesa fingir o hacer creíble lo que vemos o leemos, dentro de la propia ficción, la metaficción separa lo real momentáneo de lo ficticio y lo reúne en otro espacio, que nos recuerda que lo que apreciamos como espectadores es mera representación.

Entonces, la pregunta más ofensiva, doliente porque nos hace susceptibles, es precisamente el cuestionamiento sobre lo que es real. Vivimos en un mundo que es hiperbólicamente artificial y urgentemente sentimos la necesidad de asirnos de lo anterior, de lo primigenio, de la perfección del pasado histórico, que no es necesariamente el moderno, el ilustrado. El mundo es real, pero está rodeado sin cesar de lo ficticio; la imagen y la pantalla visten nuestro presente. Lo efímero es, además, otro de los ingredientes que reviste a nuestra existencia, somos consumidores. No hay verdades que puedan resultar absolutas o, por lo menos, válidas para todos, esto siempre ha pasado, pero ahora lo reconocemos en todos los niveles en los que se divide la sociedad y que tienen que ver con la clase económica, social e intelectual. Nuestros gustos y deseos ya no deambulan en torno de algo fijo, en todo caso, tienden a relativizarse y las diferencias, todas, son válidas:

El hecho de que ya no sea el acontecimiento lo que genera la información, sino lo contrario, tiene unas consecuencias incalculables. (...) En este caso también, las relaciones se han invertido: el trabajo ya no sirve para la reproducción del capital y el capital produce y reproduce el trabajo. Una gigantesca parodia de las relaciones de producción.” Este desbarajuste de los efectos y de las causas ya no resulta de la conciencia crítica sino de la mera ironía objetiva. (...) Pues la ironía radical de nuestra historia estriba en que las cosas ya no suceden en realidad, sin dejar de parecerlo, -la inversa del ardid tradicional de la historia, que hacía que unos cambios esenciales se produjeran sin que lo pareciera.¹⁸

¹⁸ Jean Baudrillard: *op.cit.*, p. 31

El exceso de información nos invita a disfrutar de lo efímero. La heterogeneidad y lo ecléctico provocan al sujeto posmoderno, que cambia rápidamente de postura respecto a lo que es válido o importante. El deseo ya no se viste de certezas, sino que deambula por la imprecisión y la individualidad. Desde luego, lo posmoderno no puede prescindir de su ingrediente principal, el eclecticismo, pues en él se concentra la heterogeneidad, una dosis de indiferencia, la pluralidad de las sociedades y sus correspondientes posturas, si es que las tienen.

Hoy más que nunca el sujeto es narcisista, el egoísmo y la individualidad manipulan nuestro ser y creamos y nos creemos necesidades falsas. Es un mundo donde se revalidan y replantean los antiguos preceptos. La naturaleza está tan lejos de nuestro entorno, que nos preocupamos por cuidar el ambiente, cuando paradójicamente a diario lo destruimos. Buscamos alternativas para creer en algo, viejas filosofías que se reintegran a nuestra confusa perspectiva, pero ancladas en la superficialidad. Nos ponemos el disfraz de budistas y católicos a la vez, cuidamos nuestro cuerpo y nos arriesgamos a toda velocidad en las grandes vías contemporáneas, necesitamos lo *light* y nos lo creemos, tomamos pastillas que nos permitan subsistir en este mundo acelerado, para poder despertar, para rendir en el trabajo, para dormir, para adelgazar, para relajarnos, para concentrarnos.

La posmodernidad es la contradicción por antonomasia. Es el concepto que en sí mismo es indefinible porque es heterogéneo e interdisciplinario, porque en él todo es válido y no sabemos siquiera si todavía lo vivimos. Lo posmoderno es inasible, transitorio y caótico. El orden ya no es imperante en su definición.

Si bien he dicho que en la actualidad nos podemos llamar posmodernos, no titubeo en afirmar que incluso en los países llamados tercermundistas se vive esta condición. Es

así que en comunidades confinadas, marginadas y escondidas en los continentes más pobres es posible encontrar lo posmoderno como contradicción, pues problemáticas como la pobreza extrema continúan sin un atisbo de cambio.

Para mí, la posmodernidad reside en la eterna paradoja, la de todos los días, la cotidiana. En los comerciales se nos proponen mil y una maneras de ser felices, pero para lograrlo a su manera necesitamos del poder del dinero. Hay infinidad de campañas para el cuidado del medio ambiente y el respeto por la diferencia, hay infinitos llamados a la paz y la recuperación de las tradiciones: “Nosotros, que tanto respetamos la vida privada de los individuos, también tendríamos que respetar la de los pueblos y su derecho, en contra de cualquier moral internacional, a librarse de este tribunal moderno de la información, que toma todos los visos de una inquisición. Ya que sólo la información tiene todos los derechos, pues regula el derecho a la existencia.”¹⁹

El lenguaje también ha cambiado, a ciertas personas ya no las nombramos inválidas, sino personas con capacidades diferentes, los ancianos son gente de la tercera edad o adultos mayores, aunque esta clasificación incluya a personas que en un principio nunca relacionaríamos con la vejez; la educación se ha vuelto más abierta y ofrece una gama de posibilidades para que los estudiantes puedan ser sujetos más individuales y autónomos, pero en muchas aulas la ausencia, la indiferencia y la ignorancia es alarmante.

Asistimos a un mundo violentado increíblemente, donde se mata por la razón más ínfima, no hablo del crimen organizado o de las pasiones que el hombre ha albergado desde siempre, sino del caso patético del hombre estresado que mata al conductor que viene atrás de él porque le ha tocado el claxon. También asistimos como espectadores a

¹⁹ *Ibid.*, pp. 93-94

la era de los grandes atentados terroristas, donde a pesar de vivir en un mundo donde se proclaman las diferencias, en contraste se incrementan las posturas ultra en las creencias religiosas y en nombre de ellas se asesina. La diferencia es que antes se creía en la posibilidad de cambiar al mundo, hoy en día también se proclama, pero sólo algunos lo creen, al tiempo que la indiferencia es pura, como afirma Lipovetsky, al tiempo que Baudrillard nos muestra el simulacro posmoderno:

...tal como estamos haciendo en la actualidad al amparo de la Democracia y los Derechos del hombre, que jamás han sido ni son más que la suma confusa del tratamiento de todos los residuos de la historia – residuos triturados en los que flotan todos los fantasmas étnicos, lingüísticos, feudales e ideológicos de las sociedades pretéritas. Amnesia, *revival* anacrónico de todas las figuras del pasado –realeza, feudalidad-, (...) La propia democracia, forma proliferante, más pequeño denominador común de todas nuestras sociedades liberales, esta democracia planetaria de los Derechos del hombre significa para la libertad real lo que Disneylandia significa para la fantasía. Presenta, respecto a la exigencia moderna de libertad, las mismas características que el papel reciclado.²⁰

La posmodernidad es el dominante cultural contemporáneo, incluso sus acepciones son variadas, se habla de postcapitalismo, era postindustrial o del capitalismo tardío. Hoy, el hombre posmoderno se vuelve incrédulo ante el concepto de libertad, así como ante la proposición de que hay formas precisas para que alcance el bienestar e, incluso, la felicidad. Ya no existe, pues, una sola manera de concebir el mundo.

²⁰ Jean Baudrillard: *op. cit.*, p. 47

II Del intertexto a la metaficción

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

El jardín de los senderos que se bifurcan. J. L. Borges

A pesar de que la intertextualidad ha sido tratada en diferentes momentos y bajo distintos contextos, así como re teorizada y renombrada en diferentes lugares, el concepto de la novela posmoderna se refiere sobre todo al infinito de posibilidades textuales que podemos estudiar en un solo texto. El término intertextualidad fue acuñado en los años sesenta por Julia Kristeva, derivado de sus estudios relacionados con la carnavalización, la polifonía y el dialogismo bajtineanos, éstos se forjaron como las herramientas integrales para su revisión, de manera que se volvieron factores determinantes para el estudio de la relación textual. La actualización del término intertextual hoy en día se vislumbra como una técnica recurrente de la escritura posmoderna que busca en el pasado las infinitas posibilidades de la expresión.

La revisión de los textos literarios que estudió Kristeva tuvo su máxima representatividad con la novela del siglo XX donde la oposición con la novela monológica a lo Tolstoi fue una de su más determinantes características. Por el contrario, la novela de finales del siglo XX, *ilegible*, en las palabras de la propia Kristeva, a lo Joyce²¹ y la narrativa de la nueva centuria ya no se estaciona en esta

²¹ Véase Julia Kristeva: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y tr. Desiderio Navarro. Criterios, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, p. 8

oposición, sino que transita en diversas referencias textuales que incluso no necesariamente serán reales, podrán ser falseadas o alteradas, y además obtenidas de otras tipologías textuales.

La lógica de la novela posmoderna es subversiva, no intenta siquiera el diálogo alejado de los cánones que, por otro lado, funda la base de los de la funcionalidad intertextual, hoy la relación está, pero no tiene fin, la historia está desierta para dejarse caer de un vuelco en el intérprete. La burla al diálogo no tiene articulación, se encuentra desincronizado del intertexto kristevo-bajtineano.

En el eje intertextual de Julia Kristeva, donde *S* es el sujeto de la narración y *D* el destinatario, la interpretación de la lectura dialoga directamente tanto con el sujeto de la narración perdido u oculto en el propio escritor. Esta díada (*S/D*), como la nombra Kristeva, en la actualidad se desdibuja si se hace una lectura posmoderna, por decirlo de otra manera, se anula:

El *sujeto del enunciado* es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación. Es, pues, conmutable con el anonimato del autor y es ese engendramiento del doble a partir de cero el que es el *personaje* (el carácter). Es 'dialógico', *S* y *D* se ocultan en él.

Este proceder, frente a la narración y a la novela, que acabamos de describir, suprime de un golpe las distinciones significante-significado y hace inoperantes esos conceptos en la práctica literaria, que sólo se hace en el (los) *significante (s) dialógico (s)*²²

La relación significante-significado, la identificación de las relaciones textuales, así como la búsqueda única de una posibilidad bien definida de significados, le abre el

²² *Ibidem*, p. 12

paso a la desacreditación de un sólo camino donde, en su lugar, las veredas se bifurcan.²³

Lo que me interesa tratar aquí es la intertextualidad sin renombrarla para simplificar su definición enfocándola al estudio de tres de las novelas de Patrícia Melo que retoman el concepto desde muy diversas maneras y que, al mismo tiempo, ofrecen, en un sólo texto, un intrincado de figuras retóricas y artilugios literarios que van a la par del concepto madre de su creación: la intertextualidad.

Si bien el fenómeno intertextual consiste en encontrar en un mismo libro o texto otros textos de cualquier naturaleza, la metaficción se vale de la intertextualidad para establecer cómo es esa relación entre los textos, no obstante que tiene un fin en sí mismo que consiste en hacer notar al lector esta presencia determinada o infinita de la textualidad al tiempo de evidenciar los elementos que hacen posible la ficción.²⁴

Se trata de observar claramente cómo es que la intertextualidad, en *Acqua Toffana*, *O matador* y *Elogio da mentira*, se presenta con diferentes disfraces que surgen precisamente de la reunión de un texto con otro en un mismo espacio narrativo, que en el caso de esta escritora toma la forma de una novela.

Categorías narrativas que he clasificado en tres partes: el humor, la violencia y la mentira que funcionan como disparadores temáticos, y que al prescindir de la forma en

²³ El infinito borgeano se presenta en la infinita presentación de los textos inconmutables dispersos en el tiempo, en la obviedad de la interpretación un destinatario, un significante y un significado carecen de razón. Aquí el imaginario teórico de Kristeva se alumbra literariamente para romper con lo que para hoy son cánones impensables. Véase Jorge Luis Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Nueva Antología personal*. Bruguera, Buenos Aires, 1980

²⁴ Véase Roland Barthes: *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI editores, México, 2006. Barthes la llama “invención de segundo grado”. Entonces de la intertextualidad (relación o presencia de diferentes textos) por mencionar un tipo de relación intertextual, en *Acqua Toffana* se citan canciones de Frank Sinatra. La metaficción (un texto dentro de otro, literatura autorreferencial) generalmente habla sobre el arte y la literatura, por ejemplo, esto se puede ver en el hecho de que haya personajes escritores. Finalmente el *mise en abîme* (puesta en el abismo o un texto dentro de otro), es decir, cuando otro texto se relaciona con el que leemos. En *Acqua Toffana* esta relación forma parte de la trama, sabemos que el asesino de Lapa no fue apresado, sino que es un impostor.

la que cada una de las novelas se estructura, no resultarían tan eficaces y mucho menos tan complejos como para mostrar tres obras que se saben literarias, y que llegan a ser en algunos casos, difíciles de comprender sin la teoría.

Lo de hoy es la hibridación de los géneros, la posibilidad de jugar con todas las herramientas posibles sin atender a ninguna regla; el artista contemporáneo ignora el vicio de la inventiva y en su lugar crea en relación con las necesidades que se le presentan sin escatimar recursos, aunque provengan de la cultura popular o de los espacios intelectuales. Un lector o espectador posmoderno necesita, más que nunca, entender o localizar las relaciones intertextuales de las que se vale el arte para reírse con él, y en consecuencia, entenderlo.²⁵

El lector es un actor fundamental, hoy más que nunca debiera ser activo, para establecer las relaciones necesarias que den luz a los entretejidos narrativos de la obra en cuestión. En la reflexión del arte como expresión posmoderna, no necesariamente innovadora, los intertextos han determinado otras obras lejanas en el espacio histórico, Melo enfatiza sin titubear que sus obras: *Acqua Toffana*, *Elogio da mentira* y *O matador*, serán un interminable tejido de otras historias y de otros libros, sin disimular la fuerte influencia fonsequiana. La obra de Melo es válida porque no reside en un objeto de arte *per se* innovador, sino que más bien consiste en el rehacer infinito de las palabras que nacen de innumerables referencias que no son, además, exclusivamente bibliográficas.

Por otro lado, aparece el humor que parodia, es decir que imita primero y luego se burla, como un instrumento primordial para el arte en el ámbito posmoderno. Este

²⁵ “La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. (...) es un proceso característico de la cultura moderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico.” Lauro Zavala: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1999 pp. 129-131

fenómeno atiende sobretodo a la postura donde lo nuevo en el arte ya no es el requisito indispensable para serlo. En todo caso, las posturas rebasan la invención, para instalarse en la creencia de que el conocimiento dará vueltas interminables en el infinito intrincado de un laberinto sin salida.

Es curioso cómo en los tres títulos que aquí estudio se presentan paródicamente, las categorías narrativas arriba mencionadas, aunque la función tanto humorística como simbólica puede llegar a ser imperceptible para ciertos lectores. El matador es una reinterpretación tanto de *El cobrador* de Fonseca como de muchos otros asesinos fonsequianos caracterizados por el odio y el rencor sociales, al respecto es interesante acudir al cuento “Feliz año nuevo”, para comparar y establecer cómo se ha caracterizado la violencia en los textos literarios de Fonseca y de Melo. Respecto a *Elogio da mentira*, se trata de un tema que, según la historia, forma parte inevitable del imaginario social en relación con la maldad femenina. Tema controversial, que tomado con seriedad en su momento, sin duda llegó a ser espeluznante. No obstante, el enfoque atraviesa dos líneas, una que llega al acto paródico en sí y otra que recorre, paralelamente, la significación espacio-temporal de la mujer desquiciada, como sujeto portador del mal, que a pesar del paso del tiempo, en pleno siglo XXI, es digna de ser señalada, en ocasiones, como la poseedora de una malévola inteligencia susceptible de manipular al mundo masculino, tanto en el espacio individual como en el laboral. Sin caer en el cliché de un feminismo exagerado e infundado, prefiero hacer hincapié en el aspecto que retoma el tema de la “maldad femenina”, con sus consecuentes modificaciones, por cierto, actualmente rodeado de humor y banalización al respecto con su debida actualización, pues pareciera que nadie se tomaría en serio, la “diabólica ctitud femenina” en que gracias a sus encantos es capaz de hacer “perder la cabeza a un hombre”, ganar espacios laborales privilegiados, o simplemente tener la intención de

deshacerse de su actual esposo. Remarco, no quiero ahondar en la vieja dialéctica feminismo/machismo, sino recalcar la usanza que llega a ser parte de la vivencia cotidiana, en las calles y en las reuniones de índole masculina, donde la supuesta eficacia de las mujeres para engañar o “jugar diabólicamente” con el hombre tiene algunos tintes heredados del pasado, aunque ahora condimentados con el humor.

La ficción dentro de la ficción es una estrategia narrativa que se ha llamado: metaficción a partir del siglo XX, con las nuevas teorías de la literatura que pretenden mostrar lo complejo de este arte en lo referente al peso de la intertextualidad.²⁶

Si bien, aunque la metaficción ha aparecido en la historia de la literatura como un recurso lúdico, no se hace notar, sobretodo, sino hasta el siglo XX, donde las corrientes filosóficas y literarias se entrecruzan para plantear nuevos postulados que resultan abrumadores, que rompen con los lineamientos estilísticos e ideológicos. Muchos de ellos, como proposiciones enloquecidas y caóticas que apuntan a la desilusión del que fue un siglo renovador, asfixiante y mortal.²⁷

Las teorías se violentan cuando los cuestionamientos en torno del arte se agotan, tales como la representación o como la imitación del mundo natural; como producto de superhombres dotados de un espíritu que pertenece a otra esfera fuera del orden terrenal o como resultado de la estructuración racional como el único posiblemente válido. A pesar de que el tema en torno a la definición del arte se transforma, lo hace como nunca antes se ideó, rompe bruscamente con las tradiciones y anuncia un siglo donde las verdades absolutas se desvanecen, como la existencia de Dios y las utopías sociales

²⁶ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Ibidem.*, Según la clasificación de Zavala, la metaficción es propiamente una *Intertextualidad reflexiva*: donde incluiríamos el caso de un texto contenido en sí mismo en *Acqua Toffana*, también está la narración cuyo protagonista es un creador en el caso de *Elogio da mentira*. En cuanto a la clasificación zavaleana respecto a la *Metaficción actualizada* encontramos la hiperbolización y la iteración en las tres novelas, la alteración de los códigos de un género e interrupciones de formatos diferentes en *Acqua Toffana*.

²⁷ “¿Alguna vez se organizó tanto, se edificó, se acumuló tanto y, simultáneamente, se estuvo alguna vez tan atormentado por la pasión de la *nada*, de la tabla rasa, de la exterminación total?” Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 34

socialistas y marxistas se contradicen cabalmente, una vez que son llevadas a la práctica.

El arte pues, es anunciador del caos y lo refleja a través de indescriptibles maneras, las desigualdades sociales se acrecientan, las guerras son más voraces porque se apoyan en el conocimiento científico, las religiones siguen divididas sin que ninguno de sus representantes pueda ejercer el poder de convencimiento y sólo participa, en todo caso, en una nueva división.

El arte puede comercializarse o alejarse del poder corruptor del dinero, frase que por cierto hoy en día resulta risible; o bien, el artista asume abiertamente la postura del obrero; convirtiéndose en el hacedor de grandes obras que a la par obtiene ganancias.

De esta manera, la ficción dentro de la ficción se convierte en un recurso que tendrá seguidores porque es capaz de presentar la verdad develada; el arte es producto de la creación y se mostrará como denunciante de la realidad social, o como paradigma de las contradicciones que arrasan al nuevo milenio. La creación es cínica en tanto se burla de su espectador, pues no pretende ningún fin que no sea el de violentar al que cree estar detenido ante una obra de arte, pero ésta le recuerda por un lado, lo abrumador de la realidad circundante, y, por el otro, que el arte no pretende envolverlo en una bruma de espíritus, aureolas o seres superiores, sino de un arte que le recuerda constantemente que es eso y nada más, una representación, no necesariamente fidedigna o reflexiva, sino compulsiva y dadora de infinidad de contradicciones.

La metaficción se muestra una vez que dentro de una obra aparece otra como producto de la intertextualidad. El caso es particularmente sencillo, aunque se puede manifestar de muy diversas formas: puede ser una novela cuyo personaje lee a su vez, otra novela; hay casos donde una narración contiene en sí misma a un personaje escritor cuya obra es precisamente la que tenemos entre las manos; y por qué no, en el plano de

la narrativa cinematográfica, dos personajes comentan sus posturas respecto a un teórico de moda, mientras en la siguiente toma, el teórico se encuentra en la escena al mismo tiempo, de manera que escucha lo que dicen los otros dos y opina al respecto volteando directamente a la cámara a lo Woody Allen.

En la historia de la literatura hay diferentes y numerosos casos donde un personaje lee algún libro célebre, por ejemplo, en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* el protagonista es lector de innumerables libros de caballería:

Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy bien caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor está con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantando, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, (...) Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquél ídolo de Mahoma, que era todo de oro, según dice su historia.²⁸

Qué decir del juego metatextual donde el propio Miguel de Cervantes atribuye su obra al amanuense Cide Hamete Benengeli, además de asentar en el final de la segunda parte que hay una continuación de la obra, seguramente la de Avellaneda. Y cómo no mencionar el caso Emma Bovary ferviente lectora de Walter Scoot, amante de “María Estuardo, Juana de Arco, Eloísa, Inés Sorel, la bella Ferronnière y Clemencia Isaura se destacaban para ella como cometas en la tenebrosa inmensidad de la historia...”²⁹

²⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. “Sepan cuantos...”, Porrúa, México, 1979, Cap. I, p. 20

²⁹ Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Alianza editorial, Madrid, 2003, p. 101 Véase el caso Flaubert en su juicio: “Madame Bovary ces’t moi”, así como la relación de la obra con la noticia periodística. Como caso aparte, el *mise en abîme* en el cuento de Cortázar *Continuidad de los parques* donde un personaje se sale del mismo libro y ataca a su lector, quien se convierte a la vez en el protagonista del cuento. Además del estilo único y complejo de la hermenéutica Joyceana: el *Ulises*. Para cerrar, véase el ejemplo antes mencionado en el filme *Annie Hall* de Woody Allen.

Los ejemplos no bastan para analizar el fenómeno de la metaficción como elemento lúdico y desestabilizador de la condición de un espectador que pretende sólo recrearse, en el sentido de disfrutar, con una obra de arte. Existen los espectadores a los que no les agrada que el hilo discursivo, ya sea narrativo o sonoro, incluso la propia imagen, se vea afectado o interrumpido por algún fenómeno que se sale del ritmo y que justamente no es armónico pues rompe con lo esperado del resto del discurso.³⁰

Es en este sentido, donde la teoría de la recepción explica con claridad los tipos de lectores que hay y las cualidades que deberá reunir un lector contemporáneo que se enfrenta a las obras que requieren de la participación activa de éste. Diversos ejemplos muestran a un personaje que se dirige directamente al lector para explicarle ciertas cosas, ya sea por la incomprensión hacia su propio creador hasta su abierto desacuerdo con otros personajes o con la línea discursiva.

La ficción dentro de la ficción acentúa el rasgo posmoderno de la narración, pues muestra, por un lado, el artilugio de la escritura como una posibilidad infinita de versiones y, por el otro, aclara que lo que estamos leyendo no es más una de tantas formas de la representación y que jugará diferentes papeles o se disfrazará de lo inimaginable. La diferencia con las obras que no son posmodernas es que la metaficción, siglos atrás, pudo haber representado una posibilidad creativa, no obstante hoy en día, el lector implícito, comprometido disfruta y busca en la obra literaria la construcción de sentido, no quiero decir que se trate de una regla, sino más bien de una tendencia. Además de este rasgo la novela posmoderna se construye necesariamente de

³⁰ En *Acqua Toffana*, la misma grabación y los datos de las películas que la protagonista ve, conforman un *collage*, pues hay: [...] una transferencia de materiales de un contexto a otro [...] Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias. Cfr. “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas” en Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 138.

un pasado que no pretende negar, de una o varias influencias innegables, pero, sobre todo de la muerte de la musa inspiradora del escritor que no puede renunciar a serlo y que no aspira en lo absoluto a la innovación. ¿Qué queda entonces? Repetición, copia y la palabra burlona del escritor que nos saca de improviso de una historia que probablemente ya no atrapa al lector por la sorpresa, sino por el tratamiento de una obra desvelada que no tiene ningún fin en sí misma, más que burlarse de ella misma aludiendo a su constante condición de ficción.

Así pues, la metaficción cuestiona el papel de la representación con respecto a la realidad para producir un efecto irónico, en tanto que el resultado es una burla a la linealidad esperada en un texto.

II.1 La ficción en la ficción: *Acqua Toffana*

Podemos imaginarlo todo, predecirlo todo, salvo hasta dónde podemos hundirnos.

Ese maldito yo. E. M. Cioran

En el caso de la primera novela de Patrícia Melo, *Acqua Toffana*, el texto se construye a partir de la intertextualidad de muy diversas maneras, mientras que la metaficción aparece al final de la novela como reveladora de la estructura de la obra, pues el personaje que aparece en la segunda parte aspiraba a ser un criminal, en consecuencia, toma el lugar del asesino de Lapa.

En esta narrativa, el *mise en abîme*³¹, como clasificación de la metaficción, responde al hecho de que el personaje que lee las noticias en un periódico se regocija en la identidad del estrangulador, de manera que decide inconscientemente formar parte de la primera historia de *Acqua Toffana*, al volverse un impostor. Se trata pues de una narración en cuyo interior (el periódico) se menciona la misma historia que se lee.

Acqua Toffana es una novela estructurada en dos partes, cada una de ellas contiene una historia diferente, pero será al final de la segunda donde se unan para formar un círculo temático. La metaficción convierte al texto, sólo a través del motivo final, en un recurso de la estética posmoderna, donde el vericuetos de la narración toma forma o se explica hasta después de que el lector se ha hecho diferentes

³¹ Esta frase se puede traducir como puesta en abismo, se trata de una obra dentro de otra o de un personaje que reflexiona acerca del quehacer literario.

cuestionamientos, entre ellos, cuál es la conexión de estas dos historias, ya que se trata de una novela.

La primera historia cuenta la historia de una mujer casada con un productor de televisión, éste resulta ser el asesino de Lapa, cuyas víctimas son las mujeres a las que conquista. La esposa, después de un tiempo, se entera de la verdad que rodea a su marido, pero, paradójicamente, no asume una postura moral respecto al asesinato, sino que, enloquecida, se siente celosa de la traición de su esposo, al tiempo que tiene la sospecha de estar siendo envenenada por él.³² Esta historia se cierra, aparentemente, con la denuncia hecha por la esposa a su psicoanalista, pero será el médico quien la hará para buscar la fama a partir de los sucesos que conoció en su consultorio.³³

La segunda historia cuenta la vida de un hombre maduro, quien de improviso se da cuenta que puede ser un asesino potencial; sin embargo, la primera víctima en la que piensa, quien por cierto lo alienta al deseo desconocido de matar, también oculta una historia de muerte, la de su propio hijo. El motivo con el que concluye esta segunda parte, es con el lector-personaje del periódico que después se declarará culpable.

De este modo la metaficción formará parte primordial de esta novela, sin esta forma de estructurarla posiblemente no resultaría eficiente en términos de construcción. Es sin duda una obra de carácter posmoderno dado que la metaficción irrumpe pero de una forma especial, en el sentido de que le dará la pauta al lector sólo hasta el final. Cuando el lector ya había olvidado el texto anterior, en apariencia sin conexión,

³² La conexión textual es pues un pasaje histórico conocido que se relaciona con el sufrimiento de la protagonista en la primera parte de esta novela, la esposa del asesino tiene intensos dolores estomacales y un temor a ser envenenada lentamente por su marido, ya que según las grabaciones que ella le hace, él conoce perfectamente la muerte lenta y sin pista que deja este veneno en el cuerpo de las víctimas. En *Acqua Toffana*, será el propio título el que marque el inicio de la relación intertextual, ya que el nombre hace referencia a la pócima del siglo XVI utilizada por algunas mujeres para envenenar paulatinamente a sus maridos en Sicilia. Estas célebres mujeres que dieron el nombre al veneno, utilizaron ciertos compuestos de hierbas que no dejaban rastro alguno en los difuntos. Aquí, no se trata propiamente de un recurso metaficcional, pero sí de una relación intertextual evidente.

³³ "...muchos estilos, géneros de la escritura y actitudes morales de y acerca de las mujeres y los hombres son el objeto paródico, así como el objeto de muchas formas de autoconciencia." A diferencia de la escritura posmoderna europea se ha llamado *Escritura itinerante* en México. Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 76

irrumpe, pero sin tensión, casi sin fuerza y es por este tono por el cual la novela entusiasma al lector hasta la última página.

II.2 La escenificación hiperreal: *Acqua Toffana*

Si bien hablar de escenas en una novela parece incongruente, en esta, la primera novela de Melo, el hilo narrativo se interrumpe con lo que llamo aquí escenas, en atención al cinéfilo personaje femenino y a la estructura de la primera parte de la novela construida con flashazos de algunas películas que se unen con la historia principal.

El personaje femenino habita en los últimos años del siglo XX, por un lado se apasiona por ver películas, encerrada en su casa, pero otra de sus adicciones la constituye Dios, figura que repudia y teme al mismo tiempo: “Medo de Deus. Da vingança de Deus. Não tenho muito carácter com Deus. De dia, quero que ele se foda, à noite quero que ele exista e me proteja.”³⁴

Cuando parte Rubão, su marido, el personaje narrador se siente vacío, su existencia se desenvuelve en un mundo banalizado, al tiempo que muestra sin sutilezas sus otros dos temores, el fracaso y estar sola en casa. Esta mujer paranoica, desde el principio enloquecida, escucha ruidos que provienen de su interior y no de afuera como pensaba. Su vacío se traduce en una necesidad de algo, sin saber dónde localizarlo:

No contento con producir el aislamiento, el sistema engendra su deseo, deseo imposible que, una vez conseguido, resulta intolerable: cada uno exige estar solo: cada vez más solo y simultáneamente no se soporta a sí mismo, cara a cara.³⁵

³⁴ Todas las traducciones son mías a excepción de las que se indiquen. A partir de este momento, las citas referentes a la obra de Patrícia Melo se anotarán en el interior del texto. Primero se mencionará la obra y luego las páginas. “Miedo de Dios. De la venganza de Dios. No tengo mucho carácter con Dios. De día, quiero que él se joda y en la noche quiero que él exista y me proteja.” Patrícia Melo: *Acqua Toffana*. Companhia Das Letras, São Paulo, 2003, p. 10

³⁵ Gilles Lipovetsky. *op. cit.*, p. 48.

La hiperrealidad³⁶ se convierte en el *modus vivendi* de la protagonista, ella se alimenta del cine y la televisión. Vive a través de los medios de comunicación, su refugio es la pantalla y sus deseos se constituyen de lo visto en los *mass media*:

[...] el esfuerzo ya no está de moda, todo lo que supone sujeción o disciplina austera se ha desvalorizado en beneficio del culto del deseo y de su realización inmediata [...]³⁷

En contraste con su mundo aburrido, sólo enriquecido por el cine, su otra realidad, la que desconoce, superará a la ficción hiperbólicamente, pues su marido es el célebre asesino de Lapa. Así pues, lo que parece real es sólo apariencia y cuando descubre la verdad, la vive amoralmente porque no reaccionará a favor de las víctimas y de la sociedad, sino que primero temerá por su seguridad, para después, simplemente, instalada en la cotidianidad de compartir la casa con un psicópata se dará a la tarea de espiar los pasos de su marido Rubão, no con el fin de desenmascararlo, sino de satisfacer su curiosidad engendrada por los celos:

Não estou com medo. Estou com ciúme. Ciúme, delegado, é pior que medo. Pior que assalto, seqüestro, estupro e duplo homicídio. Ciúme parece úlcera gastroduodenal, muitas vezes pode-se até confundir ciúme com úlcera. Hipersecreção ácida. Você pensa que tem úlcera, mas tem ciúme gastroduodenal. (*Acqua/27-28*)³⁸

³⁶ Metaficción-hiperrealidad: A través del proceso intertextual-metaficcional, la obra de Melo se estructura sobre un humor peculiar. Lo hiperreal es aquello que va más allá de lo real, hoy en día el sujeto se entrega a los fenómenos hiperreales en tanto que los *mass media* y la publicidad confluyen todo el tiempo con él. La hiperrealidad como signo característico de la posmodernidad reviste al presente de contradicciones. Esta es una forma infinita del más allá de la realidad que rebasa los límites mostrando que no los había. Ni representación ni realidad. Lo hiperreal denuncia y simula al mismo tiempo.

³⁷ Gilles Lipovetsky. *op. cit.*, p. 56

³⁸ “No tengo miedo. Estoy celosa. Los celos, delegado, son peores que el miedo. Peor que el asalto, el secuestro, el estupro y el homicidio doble. Los celos parecen una úlcera gastroduodenal, muchas veces los celos se pueden hasta confundir con la úlcera. Hipersecreción ácida. Usted piensa que tiene úlcera, pero tiene celos gastroduodenales.”

Pareciese como si sólo le faltara más violencia para apartarla de su estado de inanición, ella incluso lo confiesa, no con tristeza, sino con un humor hiriente, en un tono que dista mucho de la desesperación, resignado y cotidiano:

Não gosto sair de casa. Quem tem telefone e televisão não precisa sair da casa. Trinta pessoas assassinadas por dia. Dez carros roubados a cada vinte minutos. E mordeduras de cães, porte ilegal de armas, lenocinios, subornos, embriaguez, suicídios, vadiagem, mendicância e diversos. A realidade é uma bosta. (*Acqua/24*)³⁹

Esta historia se construye con la intertextualidad dada a partir de su “supuesta realidad” en relación a lo que vive como espectadora y consumidora de los medios. La narración es, por otro lado, apresurada, de pronto sólo habrá enumeraciones, sustantivos que citados sin nexos resonarán caóticamente en el texto; a esto se añaden los miedos de la protagonista que se leen confusamente como si fueran parte de la historia y se entretrejen con lo que “realmente” sucede a este personaje.

Éste es otro momento donde la ficción (la secuencia hipotética de sus miedos) está dentro de la primera ficción (ser la esposa del asesino de Lapa). Es como si no hubiera límites entre las fronteras narrativas, a esto se suma el bien logrado empleo de la metaficción que permite crear un espacio intrincado donde conviven diferentes historias.

En un intento por aclarar el tejido de las historias-escenas, las he enumerado de la siguiente manera: historia I (la mujer que no sale de casa), historia II (los miedos de la narradora en torno a los asesinos; el lector no distingue con certeza si esto sucede o no en la historia), historia III (las sinopsis de las películas), historia IV (las grabaciones

³⁹ “No me gusta salir de casa. Quien tiene teléfono y televisión no necesita salir de casa. Treinta personas asesinadas por día. Diez carros robados cada veinte minutos. Y mordeduras de perros, portación ilegal de armas, lenocinios, sobornos, embriaguez, suicidios, vagabundeo, mendicancia y otros. La realidad es una mierda.”

auditivas de los momentos en los que su esposo asesina a sus víctimas, con algunas interferencias sonoras).⁴⁰

Además de las diferentes hipótesis de la lectura, encontramos un texto conformado de pistas donde el suspenso rige la tensión narrativa. La perspectiva de lo que parecería un relato policial se transforma y se complejiza porque no existe una distinción categórica entre las historias arriba clasificadas. Por supuesto, la veracidad de los sucesos contados por la protagonista es además dudosa y en la medida en que avanzamos en la novela confiamos menos en la narradora.

Ya no existen las barreras en el espacio de la ficción, o en su caso, si aparecen, son abstractas porque la intencionalidad de la autora no desea aclararlas. Aun cuando el lector logra identificar el espacio intertextual no es gratificante de ningún modo ya que finalmente ¿de qué nos sirve llegar siquiera a la revelación narrativa? No tiene ningún atractivo. Ante estas conjeturas, un final tan atropelladamente epifánico, en el sentido que Zavala le da a esta clasificación, más que llenarnos de gozo nos transmite una sensación de estar frente a lo simplemente ficcional, en un *mise en abîme* portentoso que sabe a desilusión.

Según lo asume el propio personaje de la segunda historia, su actual resentimiento es paradójico en relación con su pasado, Célia, le arruinó la vida una vez que lo detuvo, con su olor a sopa, en el elevador y él por primera vez en veinticinco años llegó demorado cinco minutos al trabajo. Ésta es la razón por la que se volvió un asesino. Versión posmoderna de la sociedad reflejada en la incongruencia de los actos. De la nada, donde la normalidad y lo cotidiano hacen de los personajes seres deseantes de un “algo” indefinido e inlocalizable, es de donde surgen los actos más ilógicos y escalofriantes. La única justificación es más bien de carácter individualizado, estos

⁴⁰ Más adelante mencionaré otras historias. Considero que en este momento no es pertinente mencionarlas pues resultaría confuso.

hechos son llevados a cabo para quitar el *rigor mortis* del corazón de este hombre, según se describe en la novela. Para darle sentido a su vida en una “misión de rescate emocional” se refleja la necesidad de sazonar la existencia con la violencia, como sucede con la protagonista de la primera parte:

‘¿Si al menos pudiera sentir algo!’: esta fórmula traduce la ‘nueva’ desesperación que afecta a un número cada vez mayor de personas [...] Los trastornos narcisistas se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como ‘trastornos de carácter’ caracterizados [*sic*] por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres.⁴¹

Cabe señalar, que en esta segunda parte de la novela, hay capítulos que se titulan “ejercicios” y son los pasajes donde se cuenta cómo se llevan a cabo los diferentes asesinatos de Célia, la que huele a sopa, aunque al final, el lector comprenderá que sólo fueron ensayos mentales y no hechos consumados; de tal forma que lo que se lee aquí es más el deseo contado a partir de un monólogo interior y que no necesariamente se consumará en la trama.

La narrativa hace uso del fenómeno de la hiperrealidad posmoderna para mostrar la caducidad, la falsedad, la imposibilidad de apoyarse en algo y luego reflejarlo, en tanto que la misma estructura de la novela es en sí misma un simulacro, ya que al final nos daremos cuenta de que no constituía parte del hilo narrativo.

Pues bien, la metaficción, será dentro de la estructura de *Acqua Toffana*, el indicio de una novela que mantiene al lector alerta y en constantes cuestionamientos; este es un juego, que a mi parecer, está perfectamente realizado como el último ingrediente que le da un cierre perfecto a toda la trama, ya que transcurrió, insisto, toda ella sin explicación. El género policial es la base de la primera parte, no obstante,

⁴¹ Gilles Lipovetsky: *op. cit.*, pp. 75-76.

también se construye del monólogo interior, como explicitación de las mentes de personajes enfermos, a la par el suspenso crece y se desbarata eufóricamente debido a la locura inmersa en lo cotidiano, que cualquiera podría ser susceptible de vivir.

No será, el *mise en abîme*, el único juego metaficcional en esta novela, pues tanto las grabaciones que hace la esposa celosa en el momento de los asesinatos, las síntesis de diferentes películas, como las transcripciones de algunas canciones constituyen la estructura intertextual⁴² donde un texto puede contenerse dentro de otro, incluso transcrito o sintetizado, e incluso leyendo la grabación de uno de los episodios más escalofriantes, toda vez que es la única manera de presenciarlo como lectores:

RUBÃO (*off*) Seu cabelo hdfwumf sdegf dh gosto asgdhf. (...)
MULHER (*off*) Hoje você mdhsdaleoif eu telefonei hfgfs hdgsd não sabia khagg acho tão bom dgdf kljhg. (*Acqua/32*)⁴³

A estos pasajes se suma la entrevista que presencia la protagonista de otro asesino, uno al que le llaman el matador, relación con otra de las novelas de Melo, metaficción interesante y que aparece casi circunstancialmente, y que a decir verdad es casi imperceptible.

⁴² Como en *O caso Morel*, se transcriben textos que no tienen que ver directamente con la obra: por ejemplo el diario de Joana, el informe pericial y el de la autopsia. Véase Romeo Tello Garrido: *La violencia como estética de la misantropía. Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*. Tesis maestría. FFYL/UNAM, 1993, p. 225 Recordemos que estos recursos no forman parte del relato clásico.

⁴³ Rubão: Su cabello (...) me gusta (...).

Mujer: Hoy tú (...) Te llamé (...) no sabía (...) encuentro tan bueno (...)

II.3 Otra tipología de la metaficción: *Elogio da mentira*

Muy diferente es el tratamiento de la metaficción que encontramos en la tercera novela de Melo: *Elogio da mentira*, cuya intertextualidad y los diferentes juegos textuales forman parte de un engranaje de metaficciones, esta vez, a lo largo de toda la narración.

Algunas metaficciones a las que me refiero son nuevamente en forma de un *mise en abîme* repetido en varias ocasiones. Muchos de los capítulos comienzan con un fragmento que parafrasea a los clásicos de la literatura de intriga. Dentro de la trama, se leen las reseñas que el protagonista envía a su editor para ser publicadas. Aunado a este tipo de metaficción, se utiliza al protagonista como el *alter ego* de la autora, cuya opinión respecto a la mafia de la literatura en el mundo actual es muy clara, igual que lo hace Fonseca a través de sus personajes, como en el cuento “Corazones solitarios”, ya que uno de los *leitmotiv* fonssequianos es el de la escritura, pues hay en su literatura escritores, lectores y editores, como sucede también en “Pierrot de la caverna”:

Ahora me pregunto: ¿Para quién armo yo todo este fingimiento de seriedad y de hondura? ¿Para mis contemporáneos? Los desprecio a todos. La última vez que hablé personalmente con mis editores fue hace ya tres años. Me comunico con ellos por carta. Mis únicos contactos frecuentes son con las mujeres con quienes mantengo relaciones amorosas. Pero tampoco armo para ellas mi red de mentiras, hipérboles y subterfugios. No es su admiración lo que deseo. Deseo, compulsivamente, a todas las que cruzan ante mí, y racionalizo este impulso: Una porque es bonita, otra simpática, otra porque es poetisa, la otra es buena y decente, la otra es la madre de la chiquilla a quien amo, etcétera.”⁴⁴

⁴⁴ Rubem Fonseca: “Pierrot de la caverna” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, p. 23

El hecho de que el protagonista sea un escritor que narra cómo escribe y cómo es su vida como creador resalta, una vez más, la construcción de un *alter ego* metaficcional pues opina sobre el quehacer de la escritura; y por otro lado, como ya lo mencioné, leer un texto dentro de otro es propiamente parte de una “puesta en abismo” que detona el humor como paradoja e ironía al mismo tiempo, aunque esto lo explicaré más adelante. Sumado a estos *mise en abîme*, también encontramos que los diferentes epígrafes con los que comienzan algunos capítulos tienen diferentes funciones específicas que analizaré a su tiempo, sin dejar de lado la anotación de la estrategia intertextual.

La estructura de *Elogio da mentira* en lo referente a la metaficción no me parece tan afortunada, pues da la sensación de una fácil repetición de la estructura: *Inicio de capítulo-reseña* con otra tipografía-desarrollo de la trama. Si bien hay apartados que carecen de dicha estructura, los que sí la contienen, en un momento dado, se vuelven monótonos y predecibles.

Otro rasgo de metaficción lo encontramos cuando el intertexto que da nombre a *Elogio da mentira* es precisamente el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. No se trata simplemente de una parodia textual, sino de una reescritura del texto primigenio, pero novelada, donde se enumeran uno a uno los defectos sociales que conducen incluso al asesinato, tampoco olvidado por Erasmo. Es decir, que nuevamente hay un texto dentro de otro, aunque la separación temporal sea considerable.

Elogio da mentira narra la historia de un escritor, cuyo oficio carece de respeto debido a que el mundo contemporáneo no acepta como un trabajo remunerado a aquellos que son inspirados por otros lineamientos que no corresponden a la sociedad banal, por cierto, reflejada continuamente por Melo. Pues bien, en lugar de crear algo que no pueda vender, decide reescribir los cuentos policiales y algunas novelas que

conoce muy bien y dárselos a una editorial cuya distribución será para todo el público que cuente con un poco de dinero y que quiera divertirse como suele decirse “en una sentada”. Al respecto de su trabajo, el protagonista, Guber, opina que realmente les hace un bien a los lectores ignorantes, pues de otro modo nunca leerían a los grandes escritores de suspenso:

Naquela época, é preciso dizer, eu escrevia livros, mas não era escritor, era uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha. Tínhamos prazo para entregar os livros, as salsichas, duas semanas, e mais nem um dia sequer. Eu não me incomodava de roubar histórias dos clássicos, na verdade, eu me sentia fazendo um favor, eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler a Shakespere, Chesterton, Poe e muitos autores importantes. (...) Eu me dera o trabalho de ficar na banca, observando quem eram os meus leitores. Pessoas de todos os tipos, gente com cara de office-boy, mulher triste com cara de dona de casa, mulheres nervosas que pareciam manicures, corretores de alguma coisa carregando pastas pretas. Pessoas que jamais leiriam os clássicos.⁴⁵ (*Elogio/23*)

En la tercera novela de Patrícia Melo: *Elogio da mentira*,⁴⁶ hay un narrador en primera persona, el narrador-personaje-escritor, que ya mencioné antes, éste mantiene un romance con una experta en víboras, cuyo nombre es Fúlvia. La narración desde el primer momento sugiere una atmósfera viciada por los deseos más perversos. La novia del protagonista, que desea fervientemente asesinar a su esposo; Wilmer, el editor inculto y la madre de Guber, serán piezas clave dentro de la trama que sigue la estructura enumerativa de los diferentes tipos de locura representados en la obra de

⁴⁵ “En aquella época, es preciso decirlo, yo escribía libros, pero no era escritor, era una especie de obrero de la sección de enlatados de salchichas. Teníamos un plazo para entregar los libros, las salchichas, dos semanas, ni un día más. Yo no me incomodaba de robar las historias de los clásicos, la verdad, sentía que estaba haciendo un bien, yo le daba al lector menos privilegiado la oportunidad de leer a Shakespeare, Chesterton, Poe y muchos autores importantes. (...) Me di al trabajo de quedarme en una banca, observando quiénes eran mis lectores. Personas de todos los tipos, uno con cara de *office boy*, una mujer triste con cara de ama de casa, mujeres nerviosas que parecían manicuristas, correctores de alguna cosa cargando pastas negras. Personas que jamás leerían a los clásicos.” Patrícia Melo. *Elogio da mentira*. Companhia Das Letras, São Paulo, 1998

⁴⁶ La razón por la cual salto de la sinopsis de la primera novela de Patrícia Melo (*Acqua*) a la tercera (*Elogio*) es porque en este momento no es pertinente analizar *O matador* que desde mi perspectiva se diferencia en muchos aspectos de las obras antes mencionadas.

Erasmus. A la madre de José Guber no le gusta escribir, pero sí leer, a pesar de advertirle a su hijo que lo que él leía lo estaba arruinando. Este último personaje femenino engendra la locura, en el sentido erasmiano de la ignorancia y el defecto humano⁴⁷, en relación con las carencias y la ociosidad que dan pie al fervor religioso.

El absurdo aparece en el momento en que la fe se reincorpora a un mundo ya olvidado de Dios. La madre es la heroína posmoderna que intenta redimir, no al mundo, pero por lo menos a su colonia desde la ventana. Con su megáfono reprende a los vendedores ambulantes, al tiempo que confiesa que fue el mismo Señor quien se lo pidió:

Papai da melhor qualidade, ele dizia, papai podredo inferno, respondia minha mãe, laranja doce, ele dizia, laranja bichada, retrucava minha mãe. (*Elogio/30*)⁴⁸

La mentira como condición de la ficción es un artificio que se presenta hoy de una manera cínica.⁴⁹ La ficción puede ser vivida sustancialmente en la medida en que la creamos, leemos e imaginamos mundos posibles, cercanos y parecidos a nuestra existencia, pero la posmodernidad se ha encargado de recordarnos como espectadores o lectores que lo que presenciamos no pertenece al orden de lo real. ¿Cómo? A través de la metaficción, la mentira no se conforma con aparecer en nuestra mente una vez que hemos cerrado el libro o que ha terminado el espectáculo. La mentira es más cruel, pues

⁴⁷ La ignorancia, la locura a causa de la ausencia de verdades, la envidia, la frivolidad, son algunas de las características que visten al ser humano en *Elogio de la locura*, donde Erasmo de Rotterdam de una forma irónica plantea su existencia denigrándola a través de la descripción y la cita de algunos ilustres personajes.

⁴⁸ “Papaya de la mejor calidad, decía él, papaya podrida del infierno, respondía mi madre, naranja dulce, él decía, naranja llena de bichos, respondía mi madre.”

⁴⁹ Por ejemplo en *O matador*, Máiquel el protagonista llega a una conclusión convincente respecto a la hipocresía social: “O problema não era a filha ser cocainômana. O problema era a filha dele ter contado para mim que ia ser internada, era isso que ele não podia tolerar, as pessoas saberem. Cheirar pó, tudo bem. Dar o cu, tudo bem. Roubar do sócio, matar crianças, tudo bem. O problema, esses caras sempre pensam assim, o problema é quando os canos estouram. A água suja que escorre. O que é que os vizinhos vão pensar?” Patrícia Melo: *O matador*. Companhia Das Letras, São Paulo, 1995, p. 174

hoy en día disfruta de su autorrevelación haciéndonos diferentes guiños que forman parte de la representación estética de manera burlona.

Baudrillard y Deleuze ya nos han recordado que vivimos en el simulacro, esto quiere decir que también incorporamos la mentira al *modus vivendi*, lo que ha cambiado es el descaro con el que se hace presente. La metaficción como función estilística participa también de este acto.

Debido a que la metaficción se complejiza en *Elogio da mentira*, a continuación hago una revisión tanto de los mecanismos utilizados para lograrlo como de los mismos intertextos.

II.4 La metaficción como pastiche. Estructura de entrada en *Elogio da mentira*

Ya no estoy solo. Hay otro. Hay un reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Los espejos. Jorge Luis Borges

Guber, el protagonista de *Elogio da mentira*, reescribe algunas de las obras clásicas de la literatura para poder venderlas. Lo que sucede en los pasajes donde se narra la postura del *alter ego* meloniano constituye una burla a la ignorancia de su propio jefe (Wilmer), es decir, el editor. Burla para los lectores ficcionales que no perciben que lo que leen no es más que una copia, y burla para nosotros los lectores reales de la novela, que ya no estamos seguros de si lo que estamos leyendo constituye una copia de otros textos.

Se leen entonces, con otra tipografía, diferentes historias donde los escritores clásicos se hacen presentes en un ejercicio torpe de paráfrasis, donde lo único que cambian son algunos de los personajes y sus circunstancias. Lo que desemboca en un discurso colmado de humor, donde el mundo recreado por la propia novela es tan disfuncional y planteado tan al revés que parece inverosímil, aunque los lectores nos sentimos o bien aludidos por la situación, o bien identificamos a algunos pseudoescritores retratados impunemente. A la par, Fúlvia, la co-protagonista, desea convertirse en una asesina, pero recreando las historias policiacas que ha leído.⁵⁰

⁵⁰ Le propone a Guber asesinar en la piscina a su marido, como cuando leyó *Um trem para o morte* que rescribió el propio Guber sin siquiera recordar que lo haya hecho, el humor cierra la idea del asesinato: “Fúlvia me perguntou se aquilo era verdade, se existia uma maneira eficaz de matar uma pessoa e se safar da polícia. Respondi que no Brasil era mais fácil ainda, que ela podia até afogar ao marido na piscina se quisesse.” [Fúlvia me preguntó si aquello era verdad, si existía una manera eficaz de matar a una persona y zafarse de la policía. Respondí que en Brasil era más fácil todavía, que ella podía incluso ahogar al marido en la piscina si quisiera.] (*Elogio!* 27) Como sucede en *Bufo & Spallanzani*: Los asesinatos

Según el *Diccionario de retórica y poética* de Beristáin, el pastiche es una “Obra construida, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras.” Para entender el significado de pastiche es necesario revisar el término desde su uso peyorativo, donde se califica como pastiche al texto que no tiene mucha valía por diferentes razones. Como figura retórica, sin embargo, es una forma de complementar el discurso a través de ciertos *clichés*, de frases gastadas y que carecen de inventiva, de ahí, que por extensión el pastiche también sea una forma posmoderna de transcribir o citar en la literatura otros textos.

El pastiche como forma posmoderna logra desestabilizar al lector y hasta confundirlo, a veces logra incluso que éste maldiga la obra en nombre del plagio, sin comprender, sin embargo que se trata de una estrategia lúdica del artista para desarrollar otros significados donde el humor siempre se hará presente. Esta apropiación cínica de las palabras de los otros, por cierto a veces crítica, señala la cancelación de lo nuevo como prurito del arte:

[Lo que] más llama la atención es la disolución del valor de lo nuevo: Y creo que este es el sentido de lo posmoderno en la medida en que no se deja reducir a un hecho de moda cultural en sentido despectivo. (...) De la arquitectura a la novela, la poesía y las artes figurativas, el periodo posmoderno muestra como su rasgo más común y más importante el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación.⁵¹

La particularidad del pastiche en *Elogio da mentira*, reside en que el lector conoce al autor-personaje y se introduce en su forma de pensar, por tanto, los pastiches que leemos nos provocan risa porque reconocemos las obras de otros autores en las

quieren ser inspirados por pasajes literarios. En Fonseca y Melo: “...sus personajes resultan impredecibles, no porque carezcan de verosimilitud o por estar instalados en un ambiente de ficción desmesurada, sino precisamente porque reivindican lo naturalmente humano, al margen de las normas de conducta socialmente aceptadas como buenas.” Romeo Tello Garrido: *op. cit.*, p. 74

⁵¹ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 96-97

sinopsis que Guber envía a Wilmer. El editor es un personaje ignorante, a pesar de su trabajo, y cuyo único interés residirá en el dinero; pero sobre todas las características que reúne este personaje, existen sus cartas, que resultan especialmente llamativas porque construyen su carácter torpe y grosero, en un negocio ya desacralizado en la era de los medios de comunicación y el consumismo exacerbado, Wilmer escribe por ejemplo: “Un romance policial precisa de um cadáver, e quanto mais morto ele estiver, melhor” (*Elogio/36*)⁵²

En estas cartas se refleja su ceguera literaria pues siempre estará en desacuerdo con las tramas por todos conocidas y que han sido hitos literarios, o bien, hace los cambios más ridículos para garantizar el éxito de las obras. Wilmer es pues el retrato de seguramente algún personaje que esté en estos momentos deambulando para cumplir su misión: contaminar de frivolidad a las letras; también funciona como un eficaz representante de lo que Guber no quiere ser, por lo menos antes de corromperse.

Algunas de las historias que leemos a modo de pastiche son *El extranjero*, retitulado de dos maneras: *O turco* o *Enterrou a mae e foi nadar*, propuesta a la que Wilmer contesta: “Você está proibido de escrever romances sobre malucos excêntricos que matam turcos na praia sem nenhum motivo.” (*Elogio/14*)⁵³

Otra de las narraciones se llama *O ágora preto* y es la copia de *El gato negro* de Poe. Wilmer la acepta, pero opina que será mejor cambiar al gato por un papagayo al que el rico excéntrico millonario pintó de negro y lo que será revelador del asesinato se convierte aquí en un papagayo que grita: ¡ella está aquí! A esta historia se suman *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El asesinato en la calle Morgue* y *Los hermanos Karamasov*, aunque insisto, al editor solamente le pareció interesante la copia de Poe.

⁵² “Una novela policiaca necesita de un cadáver, y cuanto más muerto esté, mejor.”

⁵³ “Te prohíbo escribir novelas sobre locos excéntricos que matan turcos en la playa sin ningún motivo.”

El pastiche como metaficción define la estructura inicial de *Elogio da mentira*, que permite darle un significado especial a la novela. La interpretación apunta a la necesidad de poner de manifiesto que hay alguna parte del negocio de las publicaciones donde es escaso el legítimo interés por el arte, dígase por ejemplo algunas editoriales que publican libros de superación personal, o la existencia de celebridades del mundo de la escritura que son en realidad autores vacíos de significado que no tienen ningún interés ni conocimiento literario. Los lectores somos parte entonces de este juego de fragmentos-pastiche colocados a la par del suspenso de la historia principal y en consecuencia cómplices del humor intertextual.

II.5 Un caso aparte: *O matador* en la disolución de las fronteras

Não consegui. Não consegui porque eu tenho vergonha de voltar atrás, tenho vergonha de seguir em frente, tenho vergonha de perguntar, de receber, de pedir, perder, tenho vergonha de ser pobre, de ser fodido, tenho vergonha de não ter onde cair morto.
E dos meus sapatos também.

O matador

Fui embora para casa a pé, pensando: eu ia me casar com a Cledir, ia arranjar um emprego, ia cuidar de Érica, Érica ia estudar para ser professora, ou médica, se ela quisesse, tudo ia dar certo. A minha vida ia ser boa e eu não precisaria sair por aí matando pessoas. Enquanto caminhava e olhava os meus sapatos fodidos, eu pensava que a vida é uma coisa engraçada. Ela vai sozinha, como um rio, se você deixar.

O matador

Máiquel, el protagonista de *O matador*, cambia de vida después de haberse pintado el cabello de rubio, aunado a esto, en un incidente de cantina mata al hombre más temido de la favela. A partir de aquí, comienza a recibir diferentes regalos y favores de toda la comunidad. Al convertirse en un famoso asesino en su colonia, pues logra deshacerse de los malhechores que la acechaban a diario; se vuelve pues una celebridad encarnada en un sujeto y una sociedad desprovistos de moral, de forma que este hecho, el de matar, se vuelve parte de la paradoja narrativa. Frente a las otras dos novelas estudiadas aquí, la narración se mantiene a tono con la violencia, pero dada por el vocabulario más que por las imágenes producidas.⁵⁴ La infidelidad y la traición serán otros de los motivos latentes en el texto; no obstante, en su esencia el matador no es el cobrador fonsequiano; el odio es el *leitmotiv* de *El cobrador*, frente a la inocencia del personaje meloniano.⁵⁵ Máiquel es ignorante y tiene atisbos de buenos sentimientos,

⁵⁴ En el capítulo V abordaré con detenimiento las diferencias lingüísticas que encuentro entre las tres novelas y que serán determinantes para formar el imaginario del lector.

⁵⁵ “Tenía que tener el instinto adecuado para matar, porque el instinto inadecuado lo tenían todos los hombres. Era necesario poseer también la capacidad de despreciar y odiar. Despreciar a ricos y pobres, fuertes y débiles, feos y guapos.” Rubem Fonseca: *O grande arte*, p. 272

mata sin convicción, a veces, para cambiar de zapatos, como rezan los *clichés* de la modernidad y el *razonamiento*, a veces asesina por las circunstancias que lo orillan a convertirse en un ser amoral e irreflexivo.

Cabe señalar, la evidente parodia llevada a cabo con maestría en *O matador*, donde desde el título se hace referencia al famoso cuento fonsequiano, truco donde la literatura se ríe desde un principio para guiñarnos el ojo por la presencia de una copia desfachatada, además de los elementos narrativos que se continúan en un interminable, y por cierto muy afortunado, devenir de "coincidencias" posmo. En esto podemos recordar el terrible dolor de muelas de ambos protagonistas a lo Fonseca. Por otro lado, es a mi juicio *O matador* la mejor novela de Patrícia Melo, esta vez, carece de humor y no hay juegos metaficionales, la narración se sustituye por un final epifánico donde la locura será el fin de un hombre que ya no puede creer en nada. A diferencia del cobrador que quisiera vivir mucho tiempo para matar a todos. *O matador* podría señalarse, en todo caso, como una novela sin pretensiones retóricas ni artilugios estructurales, donde tan sólo el intertexto fonsequiano dialoga con el lector, donde la realidad se hiperboliza y la desazón del marginado social sorprende por su ingenuidad.

Una vez más la intertextualidad se hace presente en la obra de Patrícia Melo, su novela parte del cuento de Fonseca, esto es evidente, si bien, hay aspectos que serán una constante en todas las obras, por ejemplo, los dolores de estómago y dentales que manifiestan tanto los personajes de Fonseca como los de Melo,⁵⁶ la protagonista de *Acqua Toffana* piensa que la está envenenando su esposo y tiene úlceras dolorosas; mientras que *O matador* tiene un terrible dolor de muelas y los dientes destrozados como el asesino de Fonseca, además de ciertos dolores estomacales producidos por la "buena

⁵⁶ Por ejemplo, en "Feliz año nuevo" de Fonseca hay un personaje que no puede relacionarse con las mujeres pues está bizco, chimuelo y es pobre, por eso abusará sexualmente de sus víctimas. Por otra parte, en una de las cartas de "Corazones solitarios" un hombre es abandonado por su mujer por no tener dientes.

comida”. Estos momentos de conexión narrativa pueden parecer insignificantes aunque verdaderamente conducen al lector a una sensación desesperante donde la reacción se produce al recordar posiblemente estos malestares cuya salida narrativa es altamente violenta frente a la frustración del individuo promedio que tendrá que soportar su dolor e ir al médico.

Condición de fatuidad narrativa llevada al extremo donde alguna noticia leída por el lector le recuerde algún cobrador salido del cuento para incorporarse al caos cotidiano de las grandes urbes.

El matador representa la hiperbolización de la violencia siempre acompañado del cobrador fonsequiano, desde mi perspectiva, ambos textos forman parte de la estética posmoderna en tanto que no hay censura en las palabras. Espacio donde las reacciones humanas, así como sus deseos no comulgan con la normalidad. Pareciera que se trata de la reescritura actualizada de una sociedad desencajada que pide auxilio.

Aunque el retrato de los asesinos no busca una explicación psicológica, proponen a distancia la existencia de un desorden imperante cuya explicación es inexistente.

Lo impresionante de *O matador* reside en el reconocimiento de una realidad circundante y cuasi transformada en mito: la violencia latinoamericana. Los asesinatos por un robo cualquiera, la imposibilidad de vivir con derechos y obligaciones, la disolución del deseo de formar parte de una sociedad que parece tener sus propios valores porque, dicho sea de paso, un habitante de la favela brasileña o un niño de la calle de cualquier ciudad en lo último que piensa es en estudiar o en llegar a tener una familia, respecto a este último deseo, si es el caso, la llegan a tener bajo las mismas accidentadas circunstancias.

Si lo llegara a desear, lo que conocemos como una “vida normal” resulta inalcanzable. A este fenómeno social marginado, del que los gobiernos y los ciudadanos nos olvidamos y al mismo tiempo maldecimos porque seguramente hemos sido víctimas de esa violencia, se le va a retratar en mucha de la literatura y el arte latinoamericanos. A esta realidad, por cierto, imposible de desaparecer, realidad paradójica, irrisoria, irónica y feroz, la narrativa la observa y la dibuja, transformándola en una mirada combatiente que se niega a desconocer lo evidente. *O matador* forma parte de las secuelas artísticas donde la disolución de las fronteras entre lo literario y el retrato de lo real se hace presente.⁵⁷

El dr. Carvalho de *O matador* es el mismo que es agredido por *El cobrador*, aparte de la obviedad intertextual, es interesante cómo la propia víctima en el cuento anterior, el dentista, logra crear a otro asesino en otro tiempo.⁵⁸ Como víctima de la violencia, lejos de contribuir a la exoneración de su odio, busca la venganza. Es decir que Máiquel se vuelve la reencarnación del antihéroe en el siglo veintiuno, que aprende a odiar, a diferencia del anónimo fonsequiano, cuyo perfil siempre apunta a lo violento. Mientras uno siente vergüenza, el otro odio:

La calle llena de gente. 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. Un ciego pide limosna agitando una escudilla de aluminio con monedas. Me irrita. Le pego una

⁵⁷ Están por ejemplo diferentes ejemplos de la representación de la violencia en el arte latinoamericano: *La vendedora de rosas*, filme colombiano del cineasta Víctor Gaviria, 1998. “La tasa de homicidios en Medellín es 22 veces mayor que la de Estados Unidos, que ya son palabras mayores. Esta ciudad del noroccidente de Colombia se ha ganado a bala y fuego el sobrenombre de metrallo, dado el extendido uso de metrallitas. Tampoco hay que olvidar que en los años ochenta perecieron en las calles de Colombia 50 mil niños: ‘toda una generación se extinguió sin que nadie advirtiera su ausencia’: son los desechables (...) Leidy Tabares, quien se interpreta a sí misma en el multipremiado filme, obtuvo el reconocimiento de la crítica, vivió por unas horas el glamour de las estrellas y fue objeto de múltiples entrevistas, pero su historia no es la de la Cenicienta ni terminó con el *happy end* de las películas de Hollywood.” Tomado de <http://unavistapropia.blogspot.com/2007/07/la-vendedora-de-rosas-y-la-justicia.html>

⁵⁸ El personaje del cobrador “...vive en un mundo injusto y desigual, en el que existen los que no tienen dientes y aquéllos que sí; los que pueden arreglárselos cuando es necesario y los que deben permitir que se los arranquen (...)” Romeo Tello Garrido. *La violencia como estética de la misantropía. Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*. Tesis maestría. FFYL/UNAM, 1993, pp. 154-155

patada en la escudilla, el tintineo de las monedas me irrita. (...) Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, sãnguich de mortadela en el bar de la calle Vieira Fazenda, helado, balón de futbol.⁵⁹

En la irreflexión del protagonista fonsequiano leemos una sentencia irritante: *de risa*, toda vez que él ha matado o violado a alguien, no obstante la frase apunta a la ironía en relación con el imaginario colectivo y sus *clichés*, por ejemplo, ¿por qué razón no podría asesinar a una mujer embarazada si lo que el cobrador quiere es vengarse? En cambio, aunque el cobrador es cruel también se ve a sí mismo como un hombre justo, pues no podría asesinar a una chica tan pobre y desprotegida como él: “Esta pendeja no me debe nada, pensé, vive con estrechuras en su pisito, tiene los ojos hinchados de beber porquerías y de leer la vida de las niñas bien en la revista Vogue.”⁶⁰

Otra de las coincidencias entre ambos personajes apunta al erotismo narrativo, siempre volcado a la descripción de las mujeres, descripciones que son fuertes en tanto que son directas, nada silentes, por el contrario, explosivas al resaltar la fuerza masculina y el poder erótico femenino:

Desabotoei a sãndalia, beijei seus tornozelos, calcanhares, ela me puxou pelos cabelos, me foda, ela disse, me foda, e assegurou meu pau, e quando ela fiz isso senti uma espécie de facada no coração, uma facada boa, isso existe, pode acreditar.

Seu corpo era coisa mais linda que havia no mundo, a parte inferior da barriga da perna, toda a faixa do umbigo, os pêlos eriçados nas coxas, os olhos doces, verdadeiros e poéticos. Eu estava pronto para invadir, conquistar, arrancar, deixar marcas. Ela estava pronta para ser dividida ao meio, duas Éricas, um oceano saíria do meu corpo. Foi então que um monstro marinho, um submarino inimigo, levantou-se e disse; aquela moça, a Cledir, é minha noiva, eu vou me casar com ela. (*O matador*/56)⁶¹

⁵⁹ Rubem Fonseca: “El cobrador” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 206-207

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 209

⁶¹ “Le desabroché la sandalia, besé sus tobillos, sus talones, ella me sujetó del cabello, jódeme, ella dijo, jódeme, y tomó mi palo, y cuando ella hizo eso sentí como una especie de cuchillada en el corazón, una buena cuchillada, eso existe, créelo. (...) Su cuerpo era la cosa más linda que existía en el mundo, la parte inferior de la pantorrilla, toda la parte del ombligo, los pelos erizados de los muslos, los ojos dulces,

Digamos que Ana para el cobrador es su acompañante en el camino de la locura y el deseo de matar, al tiempo que es su perfecta pareja erótica; lo mismo sucede con Érica, que representa para Máiquel “una locomotora”, explosiva y seductora. Las mujeres de los asesinos representan la contraparte, porque los superan en maquinaciones, son de hecho el motor que los impulsa a seguir matando; las mujeres en la obra de Melo son unas maniáticas cuya desazón social no se sabe de dónde proviene y en todo caso no tiene que ver con un rencor de clase social, como el del cobrador o el de Máiquel, el matador; sino de lo más profundo de su ser y se dispara, toda vez que aparecen en escena las complicaciones del amor: los celos, las infidelidades, etc.⁶² Es aquí donde cabe señalar que la malentendida misoginia fonsequiana está nuevamente tratada por Melo. Sin embargo, la autora también hace una lectura eficaz del enredado mundo femenino de Fonseca. Aclaro, no hay misoginia cuando se enuncian las verdades, que un personaje sea misógino es comprensible si lo relacionamos con el perfil de éste, así resulta imposible señalar a Fonseca y a Melo como escritores misóginos.⁶³

verdaderos y poéticos. Estaba listo para invadir, conquistar, arrancar, dejar marcas. Ella estaba lista para ser dividida en dos, dos Éricas, un océano saldría de mi cuerpo. Fue entonces cuando un monstruo marino, un submarino enemigo, se levantó y dije; aquella chica, Cledir, es mi novia, me voy a casar con ella.”

⁶² Por el contrario, Érica en *O matador* se arrepiente del asesinato de Cledir y la culpa hace que denuncie a su amante.

⁶³ Véase por ejemplo la postura de Romeo Tello en su tesis sobre Rubem Fonseca.

III.- La mentira como *leitmotiv* en *Acqua Toffana*, *Elogio da mentira* y *O matador*

...esta brutal tarea de pisotear mariposas y sombras
y cadáveres;

La muchacha ebria. Efraín Huerta

La existencia de un desencanto generalizado es el producto de la revelación de que algunas verdades se han desvanecido, los imperativos del progreso en la modernidad fueron simulacros; los valores absolutos y supremos se han desacreditado, el nihilismo nitzcheano, la muerte de Dios se anunció desde Hegel, pasando por Marx y Nietzsche:

Sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos.⁶⁴

La innovación en el arte se ha desvalorizado y la muerte de la historia se ha enunciado ya, estos fenómenos muestran que los ideales han cambiado y la perspectiva del futuro emancipador donde las sociedades lograrían mejorar es ahora sólo parte de los viejos discursos. En este sentido, la mentira, en sus múltiples aristas, se ha develado como condición permanente del sujeto actual. En el cuento "Paseo nocturno" de Fonseca podemos distinguir la temática de *Elogio da mentira*: "...uno de los aspectos que en el cuento se revela como más alarmante, la imposibilidad de conocer con certeza quiénes son los otros, qué los mueve a actuar de una manera determinada. En todo caso,

⁶⁴ Gianni Vattimo. *op. cit.*, p. 25

una de las pocas verdades que se pueden sostener es que ‘todo es mentira’, como dice el personaje.”⁶⁵

Reconocer la mentira se refleja como la imposibilidad del sujeto de conformarse con lo que supuestamente es lo verdadero. El engaño pormenorizado es vivido como prurito de existencia. El mundo ha perdido su velo de perfección, junto con la aspiración a una única realidad o a lo verdadero, por el contrario, se sustituye por la mentira que ha provocado el desencanto del ser posmoderno. Posición que identificaremos en el espacio de las tres novelas de Melo, un terreno narrativo donde no existe una descripción detallada que nos permita imaginar con exactitud en qué urbe están los personajes; la descripción se centra en muchos casos en los impulsos asesinos, en la podredumbre de los pensamientos, en los más recónditos instintos de los personajes y en el acto mismo de matar.

Ante la simpleza, la aceptación de lo efímero, ante lo “desnudo” de la obra, su hibridación con lo abstracto del individualismo. En *Elogio da mentira*, un escenario desencantado del vacío de la existencia. Un vacío relleno con las sobras de la plenitud existencial moderna y posmoderna. Todo está orientado a tener un breve momento de felicidad, si bien enciendo el televisor o si paso el día mascullando la nueva forma ideal y funcional de asesinar a doña Célia en el caso del segundo protagonista de *Acqua Toffana*.

En este sentido, no leo *Acqua Toffana* como un texto que retoma la tónica del suspenso y de la novela policiaca. Aunque bien es cierto, que en el primer relato, la trama está construida para que el lector vaya poco a poco desmadejando los acontecimientos. Más bien, reviso la obra como un intento por mostrar la muy actual,

⁶⁵ Romeo Tello. *op. cit.*, p. 136

individualista y frívola actitud del hombre y la mujer en un mundo que ha sido montado en el escenario de los medios de comunicación, el espectáculo y del consumismo:

Lo real aparece como más verdadero que lo verdadero, como demasiado real para ser verdadero. Los mass media producen el añadido de lo real. Hay demasiado, se cae en lo obscuro y en lo porno. Lo porno nos aproxima a lo real, pero nunca tuvo sentido más que a una cierta distancia.⁶⁶

Por otro lado, en el inicio de la segunda parte de la novela *Elogio da mentira*, el primer epígrafe cita a Séneca: “Aquilo que é bem dito por outro é meu”. La interpretación sin duda apunta a la defensa de la misma novela respecto a su construcción intertextual, justificación que es bien lograda porque aparece sorpresivamente y porque funciona como subtítulo que sigue a la frase: “Cadáveres, crimes e criminosos” que funge como título. Estrategia que cancela el uso habitual de las citas para establecer una nueva relación con otro texto.

Así como el pastiche estructura la primera parte de esta novela, la segunda, cuyo capítulo se titula: “Dê uma mão a você mesmo”,⁶⁷ es también el título del último libro del escritor Guber, otra característica es que *Elogio da mentira* se construye con epígrafes que marcarán la tónica, más cínica aún de la mentira, pues los epígrafes son tomados de otras novelas y aunque adornan e intensifican su lectura, la autora sigue en el juego de los intertextos como una infinita relación del antes y el después, tiempos que en vez de avanzar, progresar o desarrollarse están estancados en el odio y la perversión. En una selección por demás heterogénea, los epígrafes funcionan obviamente como anunciadores de los sucesos, su particularidad reside en ser la estrategia que ocupa el

⁶⁶ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2002, p. 189.

⁶⁷ En el mismo párrafo “Aquello que está bien dicho por otro es mío.” La segunda frase es “Cadáveres, crímenes y criminales”. En el siguiente párrafo leemos: “Dese una mano usted mismo”.

lugar del capitulaje en una novela. Cabe señalar, que por sí mismos poseen una fuerza narrativa que garantiza el poder del texto en relación con el hilo temático y narrativo.

La construcción intertextual en *Elogio da mentira* (segunda parte) se redefine como epígrafe, ya no se trata del juego del plagio, sino de otro tipo de apropiación que, a pesar de no ser una copia, va paralelamente acompañando a la trama que cada vez se hace más compleja, pero también más cínica. Se vicia hiperbólicamente el ambiente, hay negligencias, asesinatos, brujería, traiciones y locura. No hay pauta para que la verdad asome, ninguno de los personajes es honesto, todos se inclinan por la mentira.

En la composición de *Elogio da mentira* lo que impera es la confusión y en lo que parecería ser el *momentus* climático, la historia retoma un nuevo enfoque a partir del tan esperado asesinato del esposo de Fúlvia: Ronald; no obstante no se consuma el asesinato y se reabre la historia para narrar, por un lado, el encubrimiento del fallido crimen, y por el otro, las estratagemas que buscará la pareja para intentarlo de nuevo, esta vez lo logran, pero en oposición a su imaginario literario. A pesar de esto, el suspenso se encargará de regir la estructura del resto de la novela y las expectativas del lector siempre resultarán erradas.

Una vez asesinado Ronald, de manera abrupta, aparece José Guber, el protagonista como un escritor famoso, en la cama con otra acompañante. Una vez realizado el deseo se encarna otro. Es en esta parte de la novela donde comienzan los epígrafes y las reseñas-pastiche serán reemplazadas por ridículas cartas que manda Guber como escritor “consumado” a sus lectores.

La segunda parte de *Elogio da mentira* comienza con un epígrafe, después de la frase antes mencionada, de Baltasar Gracián, donde se resalta la necesidad de mantener los ojos alerta para defenderse. La búsqueda de la felicidad parece imposible, en todo caso constituye una lucha perdida desde el primer momento, condición *aeternae* en *El*

Criticón, a la par del imperante pesimismo en esta novela, que se compagina con el espíritu posmoderno de las historias desilusionadas de Melo. Epígrafe determinante para mostrar que en el elogio de la mentira y de la locura contemporáneo no se acuñará el final feliz.

Al tejido textual, se suma, por un lado, la dedicatoria a Rubem Fonseca, además de un epígrafe del autor brasileño cuya influencia en la escritura meloniana es por todos conocida. El diálogo intertextual será esta vez dado por las citas a modo de epígrafe, por un lado Fonseca: “Nada temos a temer a não ser as palavras.”⁶⁸ Frente a James Joyce en una desbocada ironía: “As palavras são inúteis.” La oposición aparente conduce irremediabilmente a dos posibles interpretaciones, si me guío por Joyce, se entiende la latente realidad del arte en el tiempo consumista y de desecho por antonomasia. Personalmente, prefiero una segunda interpretación donde el diálogo de los dos autores contemporáneos es el que realmente me comunica que el valor de las letras, pese a todo, mueve al mundo, aunque los fines respondan a distintas naturalezas y objetivos.

Citaré el último epígrafe que pertenece a Shakespeare en *Hamlet*. Este fragmento es más que revelador, además hiperbólico en su significación, pues da la pauta para comprender ampliamente tanto el contenido violento como la postura de toda la novela:

...e deixem que eu relate ao mundo, que ainda não o sabe, como essas coisas se passaram. Me ouvirão falar de atos carnais, sanguinolentos e contra a natureza; julgamentos fortuitos, assassinatos casuais, mortes instigadas por perfidias e maquinações, e como epílogo, maquinações confundidas, caindo na cabeça de seus inventores. O meu relato trata a verdade inteira.⁶⁹

⁶⁸ En la novela *El caso Morel* de Rubem Fonseca, sus personajes repiten: “Nada debemos temer excepto a las palabras”.

⁶⁹ En el primer párrafo dice: “las palabras son inútiles”. Después “...y dejen que le relate al mundo, que todavía no sabe, cómo es que esas cosas pasaron. Me oirán hablar de actos carnales, sanguinolentos y contra natura; juicios fortuitos, asesinatos casuales, muertes instigadas por las perfidias y las maquinaciones, y como epílogo, maquinaciones confundidas, cayendo en la cabeza de sus inventores. Mi relato trata de la verdad entera.”

Lo que se percibe como hiperbólico resulta de la antigüedad de la obra dramática, no así su imposible caducidad de violenta profecía. Estremecedor prelude de hoy estás en el cielo, mañana en el infierno, o viceversa. Con esta facilidad apartada de los principios católicos se vive en la tierra, por eso “Céu ou inferno” es la antesala al epígrafe de Shakespeare.

La organización de los sucesos en *Elogio da mentira*, atiende, como ya lo expliqué, al uso de epígrafes como capitulado, aunado a esto, dialogan entre sí, se contradicen si es el caso y como cualquier epígrafe anuncian la temática de la obra sin miramientos que dan pie a una estrategia hiperbólica de significados temáticos, por un lado, la violencia y por el otro, la mentira. Como ya lo mencioné, las reseñas como introducción en la primera parte de la novela se convierten, en un momento dado, en una estrategia repetitiva; por el contrario, la visión globalizante que otorgan los epígrafes al lector poseen en sí mismos una fuerza narrativa que reside en su contenido, en lo ecléctico de los autores, en la vigencia de la mentira y la violencia como sino del hombre en el mundo.

Bien visto, la intertextualidad le ha dado forma al mundo meloniano. Las novelas se componen de ésta en muy diferentes formas donde el diálogo, la relación, la oposición y la alusión brindan y exigen al lector el reconocimiento de estos juegos. Estrategias que además invitan a tomar partido, a interpretar y a reflexionar en lo que la totalidad de la novela se ha escrito: Melo, Shakespeare, Gracián, Poe, Dostoiévski, Camus y Fonseca.

Diálogo, interacción e hibridación sin par en *Elogio da mentira*, que a manera de reseñas o epígrafes, nos regresa a la metaficción. A la par, leo en *Acqua Toffana*, grabaciones, noticias del periódico, veo cómo es asesinada una mujer, retomo la lectura y sigo el hilo narrativo construido de fatídicos pensamientos femeninos, así como

también los deseos patológicos enterrados en la conciencia del protagonista-impostor-asesino. De esta manera, la intertextualidad junto con la metaficción es la forma como se organizan los retruécanos estilísticos utilizados como epígrafes y pastiches.

La mentira como condición temática de *O matador* es esta vez más triste que nunca. Pareciera que Máiquel, el matador, asesina inocentemente, por calificarlo de alguna manera. Así la primera muerte es la de un temible miembro del barrio, casi en defensa personal y después de una disputa mínima. Máiquel será pues la víctima del engranaje burgués pidiendo protección para después traicionar al ignorante que se dejó deslumbrar por otras posibilidades tan sencillas como el lujo de tener unos zapatos sin hoyos, dinero y fama.

Y es que Máiquel antes de asesinar no había deseado nada, vivía con un dolor de muelas insoportable e imposible de arreglar por falta de dinero. Sólo veía el fútbol, sabía que era feo y pobre, nada simpático, por esto no aspiraba a ninguna compañía, hasta que un día le tiñen el cabello de rubio y esto le da valor para enfrentar a Ezequiel, su primera víctima, además de que empieza a sentirse atractivo con las mujeres. Será hasta el final donde además desenmascarará a sus colegas y a los ricos que fueron los que pensaron en él para matar, cabe señalar que sólo en apariencia cambió de posición social:

Eu não estava muito longe de entender que existe o lado de lá e o lado de cá, e que não se muda de lado. Nunca. Você pode até pensar que mudou, eles fazem você pensar que mudou, eles fazem você pensar isso, entre e feche a porta, eles dizem, você entra, você acha que está ali, você fecha a porta, você acha que mudou, mas não, na verdade não é uma mudança, se você está do lado de lá é porque eles estão precisando de alguém para lavar o banheiro de mármore deles. É isso simplesmente. (...) Eu era o revólver desses caras. (...) Usar e jogar fora, como a gente vê escrito nas embalagens. (*O matador*/180-195)⁷⁰

⁷⁰ “Yo no estaba muy lejos de entender que existe el lado de allá y el lado de acá, y que no se cambia de lado. Nunca. Incluso tú piensas que cambiaste, ellos te hacen pensar que cambiaste, ellos te hacen pensar eso, entra y cierra la puerta, ellos dicen, tú entras, tú piensas que estás allí, tú cierras la puerta, tú piensas que cambiaste, pero no, la verdad no se trata de un cambio, si tú estás de ese lado es porque ellos te

La mentira se le presenta una vez que ha perdido todo, es entonces cuando empieza a odiar, me atrevería incluso a identificar en Máiquel al cobrador fonsequiano en la antesala del odio:

Numa prisão, você não tem muitas coisas para fazer. Então você fica procurando alguma coisa para odiar. Qualquer coisa, até um pedaço de lata serve. Porque é o ódio que faz você ficar podre de cansaço e só assim consegue dormir, podre. E é também o ódio que faz voce ficar de pé no dia seguinte, voce só sai da cama se tiver a possibilidade de odiar alguém ou alguma coisa ou você mesmo, na falta de algo melhor. (*O matador*/186)⁷¹

Una vez que el odio explota dentro de sí mismo, Máiquel empieza a comportarse como protagonista fonsequiano: mata a un chico *skate* porque le dio la gana y deja una nota escrita con la sangre de su víctima que dice ¡Viva el futuro! Desesperado reconoce que “...ter confiança no homem, isso é uma espécie de suicídio.” (*O matador*/191)⁷²

La mentira, el alma adolorida, el desconcierto, la desilusión serán algunos de los sentimientos que el matador vivirá en una novela cuyas fronteras se desvanecen, aunque qué más da que las haya si no hay a dónde ir.

necesitan para que les laves su baño de mármol. Es eso simplemente (...) Yo fui el revólver de esos. (...) Usar y tirar, como ves en los paquetes.”

“...el dinero es el arma estratégica por excelencia de las sociedades modernas, ante él la moralidad se vuelve una ficción que ajusta sus parámetros a los intereses económicos; el bien está de parte de la propiedad privada y, en consecuencia, es manipulado por los propietarios.” Romeo Tello, *op. cit.*, 97

⁷¹ “En una prisión, no tienes muchas cosas qué hacer. Entonces buscas alguna cosa para odiar. Cualquier cosa, hasta un pedazo de lata sirve. Porque el odio te hace quedarte podrido de cansancio y sólo así puedes dormir, podrido. Y es también lo que hace que al día siguiente estés de pie, sólo así sales de la cama si tienes la posibilidad de odiar a alguien o a alguna cosa o a ti mismo, a falta de algo mejor.”

⁷² “...confiar en el hombre, eso es una especie de suicidio.”

IV.-Humor: para tejer los textos y volverlos a zurcir, una mirada violenta: *Acqua Toffana y Elogio da mentira*

La ironía es una visión en el contexto de las cegueras del mundo. Es una visión que observa en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran y persisten otras realidades y que es capaz de alcanzar más allá de lo real la posibilidad infinita de otros mundos.

Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria. Víctor Bravo

Es evidente que para hacer un análisis minucioso del humor utilizado en estas novelas, primero debemos empezar por definirlo así como a sus vertientes. En esta narrativa destaca sobre todo la ironía.⁷³ Además de sarcasmo, paradoja y parodia.

El humor es el producto de la ruptura de expectativas genéricas, de ahí las interrupciones que los narradores melonianos nos regalan y que aparecen de forma espeluznante ahondando en lo más profundo de su conciencia, sin reflexión.⁷⁴ Al tiempo que es curioso cómo en las narraciones contemporáneas en latinoamérica y en otras partes del mundo se ha enfatizado el tema de la violencia acompañado de un humor ácido que penetra más fuerte en los lectores.

⁷³ Para Lauro Zavala la ironía se diferencia del humor. Desde mi perspectiva la ironía es un tipo de humor, sin embargo lo cito para contribuir a la definición de los conceptos, personalmente no separo tajantemente a la ironía del humor: "La ironía es entonces la forma más completa de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación." Lauro Zavala: *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria.* Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, México, 1993, p. 200

⁷⁴ Como la utilización de otras tipologías textuales, ejercicios criminales, rupturas en el discurso, cambios abruptos dentro de la historia, clásicos de la literatura insertos en las novelas, etc.

Incluso en el cine, la conjunción de la violencia con el humor ha sido un recurso que ha llamado la atención de los espectadores, la violencia es retratada sin velo, al mezclarse con el humor al mismo tiempo aterroriza y provoca risas nerviosas, para otorgarnos la posibilidad de observar un mundo caótico. Están por ejemplo, los filmes occidentales al estilo de Quentin Tarantino: *Perros de reserva*, *Pulp Fiction*, *Death Proof*, *Natural Born Killers* de Oliver Stone y más recientemente el cine japonés.⁷⁵

Empiezo por explicar que la parodia es una imitación burlesca, en este caso de un género y de un tema que antes fue tratado con seriedad, evidentemente se trata de establecer una relación intertextual para que el humor se haga presente. La parodia, en términos de una estética posmoderna, aparece como una pieza fundamental que se encarga de desacralizar lo que ya ha sido de alguna forma institucionalizado. Ante este recurso, el lector posmoderno se vuelve un participante activo que requiere de asociaciones constantes al momento de dar paso a la lectura o al convertirse en espectador. En el caso de *Acqua Toffana* se parodia al género policiaco, específicamente al *thriller*⁷⁶ y en *Elogio da mentira* los textos exitosos de superación personal imitan a la empresa editorial de hoy en día. Además en la obra meloniana la parodia es el desencadenante de la narrativa al establecer desde los títulos una relación *a priori* con otras obras o en el caso del *acqua toffana* con el veneno proveniente del mundo medieval.

⁷⁵ *OldBoy* del 2003, *Sr. Venganza* y *Sympathy for lady vengeance*, trilogía del coreano Park Chan-Wook, *Ichi the Killer* de Takashi Miike de Japón. En América Latina está *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles y Kátia Lund, basada en una novela de Paulo Lins, Brasil, 2002; *Amores perros* de Alejandro González Inárritu, México, 2000; *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, basada en la novela de Fernando Vallejo, en una producción de España, Francia y Colombia, 2002; *La vendedora de rosas* de Luis F. Franco, Colombia, 1998; por último cabe señalar la narrativa de Rubem Fonseca; por nombrar algunos ejemplos. Y *O matador* basada en la novela de Patrícia Melo y más recientemente la reescritura de *O cobrador* fonsequiano en un filme de Paul Leduc. En Europa la película francesa *Baise-moi* de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi del 2003, *Irreversible* de Gaspar Noé del 2004 y *Doberman* de Jan Kounen. Por citar algunos ejemplos.

⁷⁶ El *thriller* es otro de los fenómenos intertextuales que esta vez hace referencia al género caracterizado por el suspenso, pero sin ser tan clásico. En la revisión de la estructura de *Elogio da mentira*, el *suspense* está bien logrado aunque se conforma de tres partes que dan la sensación de una reinención del género que no mantiene un sólo clímax, sino tres. Es decir, que aunque se trate de una novela de suspenso se compone a su vez de otros elementos que parecen revivir las viejas estructuras de las narrativas.

La díada humor y violencia no constituye una retórica que innove en la escena posmoderna; en todo caso su presencia actual es recurrente y ha aparecido en la escena del arte de una forma más afinada y compleja.

En *Acqua Toffana* y *Elogio da mentira* el humor forma parte no sólo del discurso y la historia, sino también de su estructura. No es simplemente uno de los contenidos más interesantes en las dos novelas, sino un catalizador donde coinciden muchos elementos para lograrlo. Dichos elementos son por ejemplo, las estrategias intertextuales donde los resultados son humorísticos, sin este juego no habría posibilidad alguna de reírse. Junto con esta relación intrínseca texto-humor, aparece la burla a cualquier asomo de progreso o dejo de valor en alguno de los personajes.

Es decir, que el contenido humorístico se sitúa por encima de muchos otros contenidos.⁷⁷ Pero ¿por qué nos reímos del dolor?⁷⁸ Un poco de hiperrealidad, un poco de contradicción, un tanto más de denuncia y ahí está: un sitio donde es posible advertir el caos social y en el cual me reflejo porque a pesar de todo veo la realidad actual circundante, ya lo vislumbró Nietzsche en *La gaya ciencia*: “La risa es un ser malicioso, pero de conciencia tranquila.” Como ya dije, se trata de una risa nerviosa, porque aunque haya intertextos, metaficciones, pastiches y epígrafes, el simulacro en la escena contemporánea reside, en todo caso, en el lector posmoderno que teme advertir algunas coincidencias con sus círculos y las noticias a las que se ve atado en la vida cotidiana.

⁷⁷ También se habla del término “*Camp*” que “es una mentira que se atreve a decir la verdad”. En este sentido funciona el humor.

⁷⁸ “...el humor es un gesto de libertad, mientras la ironía es un acto de simultánea destrucción y recreación, de simultánea incertidumbre y complicidad, de simultánea ambigüedad y compromiso.” Opinión que se deriva de los pensadores mexicanos de los años 50. “El humor parece confirmar la existencia del mundo, mientras la ironía duda incluso de su propia naturaleza. Tanto el humor como la ironía son elementos centrales de una cultura, y por lo tanto, su estudio debería formar parte de las teorías sobre la identidad cultural.” Lauro Zavala. *op. cit.*, p. 35

El humor es violento en estas narrativas. No tiene ninguna reserva, es directo e hiriente. Quizá divierta porque el humor negro⁷⁹ no es tan falso, en todo caso denuncia muchas veces. La burla se presenta a veces de forma grotesca, con paradojas e ironías que a continuación analizo en cada novela.

Se narra con un humor negro y ácido, se trata de un humor que se matiza de la ironía, el sarcasmo y la paradoja. Es un humor hiriente y misógino, por cierto este último, como ya lo señalé antes, es un fenómeno frecuente en la obra de la escritora.

El humor es expresado a través de personajes desencantados, algunos un tanto acartonados -sumidos en la inercia-; son personajes inmóviles y estériles:

Se acabó el tiempo en que la soledad designaba las almas poéticas y de excepción aquí todos la conocen con la propia inercia [...] Las conciencias ya no se definen por el desgarramiento recíproco; el reconocimiento, el sentimiento de incomunicabilidad, el conflicto han dejado paso a la apatía y la propia intersubjetividad se encuentra abandonada.⁸⁰

El descaro, los impulsos cuidadosamente descritos nos hacen creer que no hay escondrijos en la mente del asesino que no nos sean confesados; a este instrumento que otorga cierta certeza al lector, se interpone el hecho de que los pasajes donde se lleva a cabo el delito, constituyen más bien ensayos de lo que podría ser el crimen más perfecto y que no son más que escondrijos de su imaginación.

La representación cae en última instancia en toda la narrativa meloniana en la violencia como pulsión determinante de una sociedad que urbanizada y mecanizada ya no ofrece posibilidades; y las salidas, sin importar la condición social de los personajes,

⁷⁹ Al que solemos llamar así en el sentido de que hay una burla a partir de un suceso violento, amargo o doloroso.

⁸⁰ Gilles Lipovetsky: *op. cit.*, p. 48 Es necesario puntualizar que por el contrario, en las obras de Rubem Fonseca "...la búsqueda generalmente los lleva a la misantropía, la violencia o el cinismo como formas de expresión vital." Romeo Tello. *op. cit.* p. 70 Esta es una diferencia sustancial que muestra la posmodernidad en los personajes melonianos.

consisten en rebasar los límites de lo permitido y transgredir al sujeto en una variada gama, metamorfosis casi siempre degradadas y amorales:

Vivimos en un mundo extrañamente parecido al original. Las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación. Esto no significa la muerte sino que están expurgadas de la muerte, sonrientes y auténticas bajo la luz de su modelo.⁸¹

Esta escenificación (la ficción) de la escenificación (el mundo real representado en la novela) no hace otra cosa que mostrar cómo la teoría de la simulación posmoderna, por cierto a veces considerada exagerada y fuera de lugar, tiene sus variantes cuando se refleja en la literatura.⁸² El simulacro se valdrá del humor, que como ya expliqué es paradójico.

En su *Diccionario de retórica y poética*, Beristáin define la paradoja como:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra (...) pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. (...) la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. (...) la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión. (...) suele combinarse con la ironía, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.⁸³

Si bien el humor paradójico que se explicita en esta novela se diferencia del propiamente irónico, debido a su condición de absurdo se presenta como un elemento

⁸¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, op. cit., p. 28

⁸² “(Jean Baudrillard, el cual dice sostener que las imágenes, realidades simuladas, ya son todo lo que existe en la actualidad: al parecer es una suerte de especialidad francesa). (...) La afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento; (...) Supone que cada cual es un espectador. Insinúa, de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real.” Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*. Santillana, Punto de lectura, Madrid, 2004, pp. 125-126.

⁸³ Las cursivas del original no las he insertado pues su utilidad atiende estrictamente al uso del diccionario. Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1998

característico de la literatura contemporánea. El absurdo es propiamente el vehículo que conduce al extrañamiento de lo que irremediablemente se hace visible.

El absurdo va de la mano con el desencanto. Devela las verdades con un humor violento y descarado. Como es obvio, el humor y el simulacro se complementan, no hay simulacro sin que el humor no lo haya impulsado.

El humor en *Elogio da mentira* no es tan ácido, si lo comparamos con el de *Acqua Toffana*, de hecho no se trata propiamente de un humor irónico, sino más bien compuesto de paradojas. Por supuesto, es preciso atender a la diferencia entre estos dos conceptos. De hecho la paradoja y el absurdo son los elementos que conforman al tipo de humor de las dos novelas que en este capítulo analizo. La paradoja y el absurdo abren las posibilidades de mundos imposibles que al final de cuentas serán el *leitmotiv* de la narrativa de Patrícia Melo.

La discontinuidad y el sinsentido de los textos melonianos conforman al humor que toma distancia de lo que se ha nombrado lo real y desilusionado, enuncia el mundo desde otra perspectiva. El humor es desilusionado porque es, desde este rompimiento con el equilibrio de saber con certeza qué es lo real, de donde parte la reflexión.

Ahora, específicamente en *Acqua Toffana*, hay ironía, paradoja y sarcasmo. Concretamente, la ironía es un recurso que caracteriza a la literatura moderna, pero su uso se acentúa y se matiza en la posmodernidad como la única posible vía de retozar en el desencanto. La ironía nos libera de una adversidad aunque se precipite al vacío.⁸⁴

Así pues, es claro señalar que en contraste con el humor, la ironía es en realidad el producto de una yuxtaposición de perspectivas opuestas en un enunciado. Esta contradicción se da entre la proposición y su referente. Como ejemplo está la

⁸⁴ Véase Jorge Portilla: “La ironía “ y “Relajo, humor e ironía” en *Fenomenología del relajo*. SEP, México, 1984

proposición dada en torno al descubrimiento del personaje femenino en *Acqua Toffana* en relación con los actos espeluznantes de su esposo, la contraposición está dada en que el referente rompe con lo esperado y ahora su deseo de venganza se ve alimentado por el egoísmo en tanto que se siente celosa sin apropiarse del discurso moral.

Debido a que existe una clasificación de la ironía más específica, para ser más exacta defino esta clase de ironía como una “ironía de carácter”, siguiendo a H. Lefebvre, se trata pues de una ironía donde en este caso, tanto el personaje femenino de la primera historia como el supuesto asesino de Lapa del segundo relato, mantienen una contradicción entre lo que los personajes creen o dicen ser y lo que realmente son.

La ironía en *Acqua Toffana* puede llamarse también, como lo hace A. Wilde, “ironía moderna”, ya que se trata de la historia de un personaje que ha sido expulsado definitivamente del mundo familiar y coherente. En este sentido, cabe aclarar que este tipo de ironía contrasta con la “ironía clásica”.⁸⁵ A la ironía posmoderna utilizada en ambas novelas la clasifiqué como “ironía inestable”,⁸⁶ en la cual la intención del ironista es indeterminada.

En la narrativa meloniana se deja de lado la crítica social para resaltar la estructura narrativa, en *Acqua* por ejemplo es relevante el hecho de que sea una novela construida, sobre todo la primera parte, a partir del género policiaco, sin embargo, en la segunda parte, el lector podrá confirmar que ni siquiera esa estructura constituye un fin, sino que más bien se presenta, a manera de monólogo interior, como un medio para

⁸⁵ Hay una distinción entre la ironía clásica y la moderna. La ironía moderna expone la finitud del hombre y plantea el absurdo de la existencia. Véase Lauro Zavala: *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, México, 1993. Desde luego, la ironía moderna se utiliza constantemente en *Acqua Toffana* y seguramente no hay una diferencia categórica entre la ironía moderna y en todo caso posmoderna. La desilusión es la misma, sólo que es hiperbólica y mucho más absurda y nihilista en la posmodernidad.

⁸⁶ Véase Wayne Booth. *Retórica de la ironía*. Taurus, Madrid, 1986

mostrar los descarnados e irracionales pensamientos del protagonista, cuyo único anhelo consiste en convertirse en un asesino:

El humor de masa no se fundamenta en la amargura o la melancolía: lejos de enmascarar un pesimismo y ser la ‘cortesía de la desesperación’, el humor contemporáneo se muestra insustancial [...] ⁸⁷

En este sentido, la clasificación que L. Hutcheon hace de la misma, se identifica aún más con la utilizada tanto en *Acqua* como en *Elogio*, ésta es la llamada “ironía desestabilizadora”, donde es evidente la aceptación posmoderna de que la paradoja y la provisionalidad son inevitables, teoría que además se ajusta a la corriente deconstruccionista. ⁸⁸ Como lector espero algo que se contrapondrá inevitablemente al resultado final y el humor, propiamente irónico, se dispara a partir de un hecho mínimo.

Cómo contar el escenario del horror, cómo leerlo si no es suavizado por las ventajas que el humor hiriente posmoderno nos brinda, de ahí, en su ausencia podríamos dar un salto a lo obscuro y a lo pornográfico. En otras palabras, la diferencia entre el humor y la ironía es fácil de establecer. El humor, como ya esboqué arriba, carece de intención, por esto:

La ironía es la forma más completa de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. Mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación. ⁸⁹

No basta en la novela con mostrar de forma humorística la posible existencia de personajes cuyos pensamientos son incongruentes. Hace falta degradarlos, hace falta

⁸⁷ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. op. cit.*, p. 140.

⁸⁸ La *deconstrucción* es una forma de analizar la definición de las palabras bajo diferentes contextos, así como las infinitas variantes de significado, esto en relación con las oposiciones donde necesitamos un contrario para definir e imaginar el significado de una palabra. Derrida es el inventor del término aunque se basó en las ideas de Heidegger para colocarlo en la escena de la discusión de la segunda mitad del siglo XX.

⁸⁹ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. op. cit.*, p. 200.

descolocar al lector, sorprenderlo y es aquí donde la intencionalidad de la ironía va tomando forma. Se trata de un ejercicio desestabilizador para el espectador que puede llegar o no a identificarse, aunque difícilmente podríamos aceptar como lectores esta condición y no es un trabajo que tenga interés en esta investigación. Lo que interesa aquí es plantear cómo el humor revestido de su gracia no es suficiente para estructurar un texto cuya intencionalidad es representar lo irrepresentable, en la actualidad lo cómico es extravagante e hiperbólico:

[...] humor hard donde se mezclan indisociablemente la extrema violencia y lo cómico. [...] Nada de medias tintas, el humor trabaja en carne viva, en grandes planos y efectos especiales; lo macabro es superado por la apoteosis del teatro hollywoodiense de la crueldad.⁹⁰

En *Acqua Toffana* el texto al ser irónico intenta, ensaya con una estructura que vacila desde su interior, mantiene una ambigüedad en los sucesos mismos de la novela (las pistas que se van mostrando a cuentagotas en la primera historia y los ejercicios de cómo realizar el mejor asesinato del segundo relato). Sin embargo, la ambigüedad no sólo se da en la estructura de los relatos, sino también en el punto de vista de los propios narradores-personajes de ambas historias, en el caso de *Elogio da mentira*, Guber, el escritor, también experimentará un cambio en la forma de ver, vivir y sentir el mundo. Al establecerse estas contradicciones tanto en la historia como en el discurso estamos frente a la ironía. Siguiendo a Zavala en su análisis sobre el humor, sabemos que en la ironía narrativa interesa la ambigüedad ética y estética; y esta ambigüedad es la que la distingue del humor simple, por llamarlo de alguna manera.

El humor ofrece una visión del mundo en la que se muestra alguna incongruencia, pero en el caso de la ironía se asume esa contradicción en la estructura misma del texto, expresándola en forma igualmente paradójica.

⁹⁰ Gilles Lipovetsky, *op. cit.* p. 142.

Etimológicamente, la palabra ironía proviene del griego *eironeia*, que se refiere a aquel que dice una cosa que no piensa o a aquel que con las palabras disimula sus pensamientos. La protagonista de *Acqua Toffana* mostrará sus intenciones de forma más clara y su postura respecto a los hechos, exactamente el hecho de sentirse celosa. Asimismo, en el segundo relato, identificamos el segundo caso de la ironía donde se disimularán los pensamientos del supuesto asesino en potencia.

En este sentido, también cabe resaltar que ante la ironía, podemos concluir que la enunciación tanto en *Acqua* como en *Elogio* se da de forma contradictoria, esencialmente disimula, en el ejercicio de ocultar la verdad tal cual es, sino de forma fragmentada. Es en este constante disimular donde se vacía el *ethos* posmoderno de lo que no es mostrado tal cual es, pues la verdad no es absoluta y puede ser analizada desde diferentes puntos de vista. Incluso dentro del mundo desilusionado de la posmodernidad, podemos señalar la nostalgia por la Belleza y el Bien ausentes, que señala Jankelevitch respecto al quehacer de la ironía.⁹¹ Es evidente que para el caso de la ironía utilizada en la novela, no se da en el plano verbal de la antífrasis⁹², sino que rebasa esta característica para que el otro significado sea más directo, no en los hechos, no en la estructura del texto mismo, pero la burla es más que directa, abierta, descarada.

La ironía no se da entonces en el nivel oracional, sino que, como he señalado arriba, se da en la estructura en dos niveles, por un lado, en la indeterminación de los sucesos, que se oponen unos a otros; es en el segundo nivel, donde identificamos a personajes-narradores cuyas opiniones y actos también se contraponen entre sí.⁹³

⁹¹ Es la ironía la que resalta esta ausencia en el rostro de un mundo marcado por las contradicciones más hiperbólicas.

⁹² En el sentido clásico, la ironía sería una antífrasis, o sea un enunciado cuyo significado es el contrario de lo que se afirma.

⁹³ “En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda). Hay, pues, un significante y dos significados. Si establecemos un paralelismo entre esta estructura y la de la parodia, nos vemos obligados a constatar que la ironía opera a nivel microscópico (textual). También la parodia representa una señal de diferencia

Digamos que es imposible en todos los casos separar estos dos niveles de la ironía directa localizada específicamente en algunas frases, que llegarán a compartir el escenario con la paradoja y el sarcasmo. El sarcasmo sería pues una afirmación amarga mezclada con un tono de broma, hay pues diferentes casos, están por ejemplo los comentarios misóginos, los pensamientos de la protagonista de *Acqua* en torno al nulo papel que ésta ha desarrollado a lo largo de la historia, las mujeres que se pintan las uñas de rojo y que le parecen patéticas a Guber, las necesidades básicas de Máiquel, la muerte de su mascota, un rosado puerco que servirá de platillo principal en la cena de cumpleaños, etc. A su vez, las situaciones paradójicas, la ironía y el sarcasmo conviven con la parodia, en el sentido de que esta última es un tropo que evidencia la imitación de las convenciones narrativas de un canon genérico o estilístico.

Considero que en *Acqua Toffana* la ironía es explícita, por un lado porque los enunciados a nivel verbal son directos, algunos incluso son sarcásticos; pero es al mismo tiempo una ironía que podría ser imperceptible, en el sentido de que se manifiesta en el nivel estructural y del discurso, de forma que lo que disimula puede pasar inadvertido para ciertos lectores, en este sentido coincido con L. Hutcheon:

[...] la ironía está en su máximo de eficacia cuando menos presente está, cuando está casi *in absentia*. La crítica ha insistido siempre en que es la ausencia de indicios demasiado insistentes lo que caracteriza a la ironía más sutil.⁹⁴

por medio de una superposición de contextos. El tropo, así como el género, reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación. Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por natural) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural” en Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. op. cit.*, p. 179. Cito este fragmento sólo para aclarar que en lo referente a la ironía, como antífrasis, en este caso, no podemos abordarla como tal, ya que no necesariamente coincide con el uso de la ironía en *Acqua Toffana*.

⁹⁴ Linda Hutcheon: “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1992, p. 191

De hecho, los personajes no llevan una vida particularmente interesante, la protagonista de la primera parte de la novela de *Acqua Toffana* tiene miedo a ser asesinada en su propia casa y pasa el tiempo viendo películas en su departamento; aunque paradójicamente vive con un psicópata que tiene un programa de la televisión. Del segundo personaje sólo sabemos que es un hombre que está casado y se obsesiona con la muerte de su vecina gorda. Por otro lado, en *Elogio da mentira* hay dos profesionistas cuyas pasiones por sus trabajos se excluyen de esta clasificación, no obstante, aparece en *O matador* Máiquel un vendedor y asesino sin vocación.

Paradoja la que se da en *Acqua Toffana* cuando sabemos que el verdadero asesino de Lapa no fue apresado, a pesar de haber sido denunciado por su esposa, tal vez porque ésta titubeante y celosa de su marido no es tan clara con el comisario, probablemente lo que ella realmente desea es que su esposo sea apresado por su infidelidad y no por las muertes. Ésta es una interesante paradoja que destaca el poder del humor en la novela, pues en este caso es tan incongruente la postura de la mujer que para el lector resulta inconcebible y, más aun, irracional y avasalladoramente espantosa, ya que cabe la pregunta de quiénes son los locos realmente. Por tanto, la metaficción y el humor negro se presentan como ingredientes principales del relato de lo obscuro y lo decadente dentro de un entretejido complejo de historias que ni siquiera se aclaran:

La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad.⁹⁵

Desde mi perspectiva, el hecho de que en esta narrativa en particular se utilice el humor como un recurso reiterativo, cuasi rabelesiano,⁹⁶ caótico, irreverente y mordaz, lo leemos como un recurso absolutamente posmoderno, ya que la temática que aborda está

⁹⁵ Jean Baudrillard: *Ibid.*, p. 47

⁹⁶ En tanto que se utiliza la escatología como base del texto.

dentro de lo escatológico, mortuorio, pero no en un acercamiento simbólico, sino gratuito, vacuo y nihilista:

La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística.⁹⁷

No es un humor que sea utilizado para ocultar verdades o denuncias. Sin censura, el humor aquí es descarado, misógino y libre de toda significación:

Célia apareceu nadando. Ela é obesa, flácida, deviam proibir mulheres assim de ir à praia. (...) Todo homem é um canalha, toda mulher é uma estúpida. Isto é a humanidade. (*Acqua/75-91*)⁹⁸

El humor llega a ser ácido y agrio, pero paradójicamente es atinado respecto a la realidad.⁹⁹ Se trata de una narrativa donde los planteamientos tampoco resultan ser tan descabellados, donde los actos de violencia, a pesar de ser expuestos hiperbólicamente, de tan directos, no parecen lejanos al horizonte del lector; por el contrario se muestran como si simplemente encendiéramos por un momento la televisión para contemplar los escenarios de la locura y la violencia:

El espacio de la simulación es el de la confusión de lo real y del modelo. Ya no hay distancia crítica y especulativa de lo real a lo racional.¹⁰⁰

El hecho de que en *Acqua Toffana* se presenten dos relatos cuyo único hilo conductor será evidenciado hasta el final, es, desde mi postura, práctico en términos del suspenso narrativo, pues el desconcierto de no haber entendido el desenlace de la

⁹⁷ Gilles Lipovetsky: *op. cit.*, p. 137.

⁹⁸ “Celia apareció nadando. Ella es obesa, flácida, deberían prohibir a las mujeres así ir a la playa [...] Todo hombre es un canalla, toda mujer es una estúpida. Esto es la humanidad.”

⁹⁹ Concretamente hablo de un humor ácido en *Acqua Toffana*; paradójico en *Elogio da mentira*. A esta tipología se impone la ironía como detonador humorístico en las tres novelas.

¹⁰⁰ Jean Baudrillard: *op. cit.*, p. 189

primera historia para acentuarse con la apertura de otra más que -en apariencia inconexa- mantiene al lector a la expectativa y cuestionándose.¹⁰¹

En esta estructura, la escritura ya no necesita fingimientos, es decir, recovecos y recursos intrincados que demuestren la habilidad creativa del escritor, sino que es suficiente con el recurso de unir dos historias hasta el final con cualquier pretexto. Aquí debo señalar, que no menosprecio el efecto estético de la obra -por el contrario lo valoro-, pero sí es necesario destacar que los recursos posmodernistas muestran, develan lo que antes era un trabajo para el artista por su complejidad ahora se vacía en la inmediatez de lo evidente:

No se desea otra cosa que un arte sin pretensión, sin altura ni experimentación, libre y espontáneo, a imagen de la propia sociedad narcisista e indiferente.¹⁰²

En conclusión, el humor es la herramienta de la cual se valen muchos de los escritores modernos y posmodernos; la intencionalidad de su uso, en el modernismo, tiene que ver con la desacralización de los valores universales aunque todavía requeridos o por lo menos anhelados. En cambio, en la narrativa del siglo XX y el XXI, específicamente llamada posmoderna, el humor se utiliza como exaltación del absurdo ya que ha sido deconstruido el mundo en el que se aspiraba a una verdad. Lo hipérbolico de lo irreal inmerso en la realidad ilógica de lo que ya no aspira más que a la inmediatez. La individualidad revaloriza la otredad y se acepta inconmesurable en el espacio de lo ecléctico donde, en apariencia, todo es válido, pero en última instancia, eso al lector contemporáneo probablemente no le importe.

¹⁰¹ Como ya lo he explicado antes, hay dos historias eje; no obstante, en este trabajo he enumerado otras seis historias más para facilitar el análisis de la estructura.

¹⁰² Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 124-125.

V El vacío femenino: la historia del asesino de Lapa y su esposa

La historia de esta mujer se violenta fragmentariamente con la anagnórisis. En un nivel confesional, la narradora reconoce abruptamente una sexualidad violenta, que no es forzada, sino que simplemente le da la conciencia de la condición vacua de este acto instantáneo, fugaz. Ante estas reflexiones se extiende el espacio narrativo en un abanico de posibilidades, pues no se trata de un mero texto policiaco:

[...] cada vez que fazíamos sexo, eu achava que ele ia me matar. Eu esperava que ele me matasse e me arrancasse o peito esquerdo. Mais ele rolava para o lado e acendia um cigarro [...] (*Acqua/38*)¹⁰³

Se trata de una narración donde el personaje le cuenta a su doctor, con las palabras exactas, sin rodeos, las escenas de amor y desamor de su relación; claro, se trata de una situación no tan grave, “nada que un Whisky en su momento no pudiera arreglar”, confiesa ella. En un frívolo e inmediato acto catártico y masoquista del sujeto contemporáneo: “Aquela minha inexplicable necessidade de sangrar.” (*Acqua/30*)¹⁰⁴

Como ya lo he mencionado, no se distingue con exactitud qué es lo que sucede realmente dentro de la historia, pues la paranoia de la protagonista va en *crescendo*, hay unos asesinos que la espían y quieren matarla y ella, mientras tanto, no quiere llamar la atención, así ellos cesarán en sus intenciones de matarla creyendo que ya está muerta. Ésta es la paranoia que parece condicionar su historia y es el resultado de la soledad, así pues el texto:

...adopta una forma que responde a la fragmentariedad de nuestra experiencia cotidiana (y que a su vez corresponde en parte a la fragmentariedad del discurso televisivo, que es sin duda el medio más característico y sintomático

¹⁰³ “[...] cada vez que teníamos sexo, yo pensaba que él me iba a matar. Yo esperaba que él me matase y me arrancase el pecho izquierdo. Pero él se daba la vuelta y encendía un cigarro [...]” Véase también el cuento “El grabador” de Rubem Fonseca donde se plantea las experiencias sexuales de una mujer.

¹⁰⁴ “Aquella mi inexplicable necesidad de sangrar.”

de la condición posmoderna, con sus diversos looks y estrategias de espectacularidad).¹⁰⁵

Luego entonces, cuando descubre que Rubão, su marido, le miente, su pensamiento se dispara buscando las soluciones y otra vez reinventa historias sobre su propia condición de delirio: es perseguida, espiada, de hecho la quieren matar, repito, son invenciones.

Aunado a este miedo existencial a través de las pistas que se van revelando en el texto, el mortal veneno llamado *acqua toffana* constituye la historia número V, como ya lo mencioné en su momento, no obstante, jamás sabremos si los síntomas de estar siendo lentamente envenenada por su esposo son inventados por la protagonista, aunque los elementos que estructuran esta historia coinciden lógicamente con la narración.

Se lee en una de las citas anteriores que el personaje tiene una tendencia particular a *sangrar*, por esta razón ella se niega arbitrariamente a solucionar su vida y a la vez a contribuir para que el asesino sea capturado. Además, sufrir era de hecho una necesidad, según acepta frente a su doctor, necesidad que surge de la vacuidad de su existencia; de una vida que transcurre frente a la televisión y a las películas, entre cuatro paredes y asegurándose de cerrar bien las puertas y las ventanas; de aquí que procuraba una aventura hiperreal sin importar qué tan terrible pudiera ser. Cabe decir que el amor entre la protagonista y su pareja se transformó de forma consuetudinaria, en “sexo industrial”, es decir, mecánico y sin significados, según lo califica el personaje.

La mujer, de veintidós años, quería, para sentir un poco más, algo a qué asirse; no le quedaba más remedio que pensar en actuar, o sea vivir, como lo haría algún

¹⁰⁵ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. op. cit., p. 107

personaje de película.¹⁰⁶ En este impulso piensa en la posibilidad de buscar a una de las amantes y víctimas de su marido para conversar civilizadamente con ella.

¿Por qué la necesidad de recurrir a los modelos superfantásticos de las películas? ¿No son acaso más atractivos que la monótona existencia de una mujer casada? ¿No es verdad que se necesitan los modelos para existir, creyendo que con éstos se agrega más intensidad a la vida, simulando que somos nosotros también producto de una ficción, ya que tenemos los “sentimientos impermeabilizados” -como lo asegura la protagonista-?

Entonces, como sujeto narrativo, el sentir de la protagonista está orientado a hacer de su vida una película, a transformarla en una existencia violenta; para lograrlo la estructura de la primera parte de la novela se contagia del lenguaje cinematográfico que le otorga otro sentido al discurso.

De forma exacta en *Acqua Toffana* hay cinco historias sólo dentro de la primera parte de la novela, es necesario recalcar que éstas se presentan en un único espacio narrativo y a través de diferentes géneros extraliterarios. Así, leemos lo que la narradora vive, inventa, sueña, graba, pero al mismo tiempo, aparece un anuncio comercial, los créditos de la película que la protagonista se dispone a ver o la letra de una canción de Frank Sinatra.

En esta novela en particular, la narradora nos permite conocer la vinculación que la unió al asesino, la misoginia. Según la protagonista, hay mujeres que merecen ser

¹⁰⁶ Las películas que la protagonista ve son: *Island in the streams*, 1977, direção Franklin Schaffer; *Shark paradise*, direção Michel Jenkins; *The Tall men*, EUA, 1955, filme que vio cuatro veces; *Cattle drive*, EUA, 1951, direção Kurt Neumann; *Niagara*, EUA, 1953; *The spy with a cold nose*, Inglaterra, 1966; *The duelists*, Inglaterra, 1977, direção Ridley Scott; *Antonieta*, direção Carlos Saura; *The hot spot*, EUA, 1990, direção Hopper; *Five easy pieces*, EUA, 1970, direção Bob Rafelson; *Plein soleil*, Francia/Italia, 1960; *White line fever*, EUA, 1975; *The collector*, EUA, 1965, direção William Wyler. *Once around*, EUA; *The witness*, EUA; *The hot to handle*, EUA, 1991, de Jerry Rees; *Our man flint*, EUA, 1966, direção Daniel Mann. *Drop out*, *Clocking* y *Telecatch*. No obstante este listado no contribuye al entretejido de ideológico la novela, me parece que se trata de la enunciación obsesiva de películas con sus respectivos datos pero nada más.

asesinadas, las mujeres tienen que pagar una vieja deuda, ya que no han hecho nada, no han inventado, luchado o escrito *Moby Dick*, y la protagonista tiene que pagar por eso también:

Iam pagar pelas desinteligências, silêncios, adultérios, ignorancias, traições, pensões, condescências, mentiras e por tudo o mais que elas deviam [...] O prometo de extermínio de inúteis [...] (*Acqua/55*)¹⁰⁷

De la misoginia a la hiperrealidad como motivo conductor que se vive apresuradamente, la narración vuelve a tomar fuerza en la interposición de los discursos. Se oyen otras voces y los géneros se mezclan. Ahora aparecen las confesiones de la esposa al delegado, éste a su vez se muestra incrédulo de llegar tan fácil al asesino de Lapa. Surge entonces otra historia, la VI, conformada de los intermitentes y repetitivos recuerdos de la infancia de Rubão, recuerdos que no conocemos a través de él, sino de su esposa. Aunque los hechos son también violentos, no distinguimos si se trata de alguna ensoñación de la narradora.

El absurdo se presenta como el disparador del humor, de hecho ante el caos ciudadano, la violencia hiperbólica, la vivencia de lo hiperreal como la vía de lo cotidiano, no queda más que reírse, se puede ser hiperbólico con la propia vida, como tenía necesidad de llorar, tira a Vico, su gato, del quinceavo piso y justificará el acto ante su marido como el resultado de un accidente provocado por la misma mascota; ahora ella también miente.

El cierre de esta primera parte de la novela es aun más abrupto, se leen anuncios de televisión y una nota que interrumpe la transmisión del programa, entonces finalmente aparece otra víctima llamada Rita Marcondes.

El hecho de que las pistas provengan de noticiarios, donde irrumpen los discursos alternadamente, descontrola al lector, esto nos hace pensar que se trata de la

¹⁰⁷ “Pagarían por las torpezas, silencios, adulterios, ignorancias, traiciones, pensiones, condescendencias, mentiras y por todo lo que ellas debían [...] La promesa del exterminio de inútiles [...]”

protagonista -de la que nunca supimos su nombre-, o en todo caso, cabe la posibilidad de que la mujer haya mentido durante los interrogatorios y sólo estuviera celosa de su esposo, al que no pudo incriminar por algún delito.

Narración abierta con un final desconcertante, en la cual el discurso se fragmenta para presentarnos vacíos de información que aumentan el suspenso, esto aunado al hecho de que sigue una segunda parte donde parece romperse la continuidad narrativa y cuya presencia es absolutamente necesaria para comprender la primera parte de la novela.

La ficción es confusa, volcada en la intertextualidad y en los géneros extraliterarios que convierten al discurso en el medio ideal para evidenciar, al unísono de la historia, la apresurada invasión de los medios de comunicación, la latente imposibilidad de la intimidad regalada al ojo del observador en actitud pornográfica (las confesiones y las grabaciones) y la invariable tendencia a exponer sin medida o recelo los deseos, vacíos de significación, o lo que es peor, exponer la frenética búsqueda del deseo, porque no es posible, siquiera saber dónde está.

En la narración de una existencia vacía, decadente y masoquista, la realidad supera a la ficción, y *románticamente*, la amante superará a la esposa, porque es mejor estar muerta para ser eternamente deseada como objeto inalcanzable. Lo que se perdió se eleva sublime al recuerdo –la asesinada-; en cambio, ella, la protagonista está viva. El discurso capta, a la par de esta tragedia individual en la que se sumerge el personaje, los sórdidos reportajes televisivos que insisten en averiguar morbosamente qué sienten las víctimas en una de las aristas de la violencia citadina:

[...] cuando ya no hay un código moral para transgredir, queda la huida hacia adelante, la espiral extremista, el refinamiento del detalle por el detalle, el

hiperrealismo de la violencia, sin otro objetivo que la estupefacción y las sensaciones instantáneas.¹⁰⁸

La esposa justifica a su marido, después de todo siempre prefirió entre los hombres a los psicópatas, según le confiesa a su analista, la narración se torna crítica, los periódicos y la televisión son consumidos por espectadores ávidos del crimen más perfecto y abominable. El asesinato pasa inadvertido, en una actitud burlona, como bien reza el texto meloniano, al fin y al cabo al día siguiente lo olvidarán, asegura la protagonista, como olvidan los jabones, los cigarros y los chicles.

El esposo, cuya doble personalidad se desdobra, del hombre exitoso y feliz, al del hiperviolento asesino. Arquetipo del ciudadano común, que finge ser feliz, y sólo lo logra pasando el tiempo consumiéndose en los paliativos más comunes, como el alcohol. Vacío desmedido focalizado sobre todo en la mujer violentada, sola y enloquecida. Narrativa feroz que invita a las mujeres a que se atrevan a leer los pensamientos del vacío femenino. Vacío contemporáneo descrito en otras novelas de Patrícia Melo y personificado también por los hombres.

¹⁰⁸ Gilles Lipovetsky: *op. cit.*, p. 205.

VI El lenguaje como hiperbolización del caos posmoderno: el espacio conformado a partir de la descripción

Destino. Antes da gente nascer, alguém, sei lá quem, talvez Deus, Deus define direitinho como é que vai foder a sua vida. É isso. Era a minha teoria. Deus só pensa no homem quando tem que decidir como é que va destruí-lo. Quando ele não tem tempo, faz uma guerra, um furacão e mata um monte, sem ter que pensar em nada. Em mim, ele pensou.

O matador

La retórica en la obra de Patrícia Melo conduce invariablemente al sufrimiento y a la introspección del yo, pues nos es revelada la condición del sino, caracterizada por la imposibilidad de la felicidad y por la traición disfrazada con diferentes atuendos.

Si leemos *Acqua Toffana* donde la protagonista está permanentemente sumergida en la tristeza y en el vacío existencial, la reflexión no se sujeta a ese único personaje sino que se aprecia también en los otros, el asesino, sus víctimas, los espectadores de los programas televisivos, el que desea ser un asesino célebre e incluso en nosotros, los lectores, que parecemos sentir lo mismo cuando leemos esta novela.

En *Aqua Toffana*, la ficción se regodea en mostrar de forma detallada los asesinatos, incluso los lectores podemos escuchar los sonidos inarticulados de las víctimas, pues la protagonista ha colocado un micrófono para no perder detalles de los actos de su esposo.¹⁰⁹

Las imágenes melonianas están dadas a través de un lenguaje soez, la violencia va en aumento de forma progresiva, por ejemplo en *Acqua Toffana*, se cuenta a la par de

¹⁰⁹ Ésta es la locura de la que habla Foucault y que ha nombrado como “haro lírico”, esto se emparenta con el arte y la literatura: yo miento-yo deliro-yo-escribo. Concatenación apresurada de realidades sobrepuestas. Ideas tomadas de “Lyotard y la figuración: la visibilidad y lo impresentable” de Raymundo Mier, en Lauro Zavala: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. op. cit.*, p.

los violentos asesinatos, el sexo anal que ahora mantiene la protagonista, además de que el ambiente narrativo asimismo se impregna en su descripción de un olor a mierda, según las mismas palabras del personaje:

A realidade é uma bosta. São fezes. Fezes, do latim *falcis*, que é fazer. Por tanto fazer essas coisas significa merda. A realidade é uma merda intransponível. Sou nocauteada pela realidade diariamente. (*Acqua/24*)¹¹⁰

En otra de las novelas, *Elogio da mentira*, la traición es enunciada por diferentes personajes pero las palabras con las que ésta se describe son por demás hirientes: no hay esperanza, hay incontables mentiras, discursos vacíos, frivolidades, deseos ridículos y mucho desamor. La descripción es pues un espacio creado de adjetivaciones negativas que no dejan cabida a la renovación de los personajes, por el contrario, éstos se hunden interminablemente en sus propias mentiras.

El lenguaje, en la medida en que se avanza en la lectura, se hace más violento, asimismo, la situación del personaje-escritor es cada vez más depresiva; curiosamente, se mezclan las frases hechas, los *clichés* sin sentido, como para aminorar, aunque superficialmente, la violencia expresiva: “Unir en el rezo las almas para siempre en el cielo o sentirse como chicle pisado en el asfalto”. Todo en un mismo espacio ironizado y lleno de humor negro, ácido como sucede con Fonseca donde hay una “...eficacia narrativa, diálogos breves y contundentes, (...) [al] ritmo vertiginoso del discurso.”¹¹¹

En *El cobrador*, antecedente de *O matador*, éste decide llevar a cabo una escena que vio en la televisión donde decapitaban a una res de un solo tajo, este comportamiento donde los asesinos buscan copiar los asesinatos del cine o las novelas se ven también Melo. Los personajes de ambos escritores brasileños simulan que son

¹¹⁰ “La realidad es una mierda. Son heces. Heces, del latín *falcis*, que es hacer. Por lo tanto hacer esas cosas significa mierda. La realidad es una mierda que intransferible. Soy noqueada por la realidad diariamente.”

¹¹¹ Romeo Tello. *op. cit.*, p. 118

otra cosa distinta a la que son, sus deseos no se localizan en la realidad sino en la simulación en la que está inmersa la vida cotidiana: las películas, la televisión y la literatura.

En las tres novelas que analizo aquí se revelan las intrigas de forma súbita. Otra peculiaridad narrativa es que el clímax es fugaz para dar paso a otros momentos climáticos que se transforman en revelaciones rápidas y abrumadoras difíciles de digerir; a la rapidez y sorprendidos cambios en el hilo conductor se suman las descripciones eficaces en lo que refiere a la construcción de imágenes crueles y sanguinarias:

La yuxtaposición de las escenas es un (...) recurso que refuerza la agresividad que del texto se desborda, pues no permite un instante de calma a los lectores, las acciones se siguen unas a otras sin intermedio; pareciera que el ritmo vertiginoso de la narración fuera de la mano de las acciones del protagonista.¹¹²

Se forjan imágenes vivas de lo violento, la descripción se conduce por el detalle escabroso, la abundancia de sangre, la saña en los asesinatos, la pérdida de juicio de los personajes y estos actores no sólo encarnarán los más diversos crímenes, sino que constituirán la antesala para encarnar al odio más puro –gratuito y desalmado, que sienten, por cierto, los personajes de Rubem Fonseca:

“...enterrei o canivete mais de trinta vezes na barriga dele, enterrei, até a décima facada ele estava bem acordado, enterrei, não soltava nem um ai, o filho da puta, ficava olhando eu esfaqueá-lo, depois, ele desmaiou, o crioulo, e depois morreu, e depois eu dei mais um monte de facadas só para ter certeza de que ele estava morto.” (*O matador*/191)¹¹³

¹¹² *Ibidem*, p. 171

¹¹³ “Enterré la navaja más de treinta veces en su barriga, hasta la décima cuchillada él todavía estaba bien despierto, enterré, no soltaba ni un aire, el hijo de puta, se me quedaba viendo mientras yo lo acuchillaba, después, se desmayó, el crioulo, y después murió, y después le di un montón de puñalada sólo para asegurarme que estaba muerto.”

Este es el discurso que va haciéndose cada vez más paradójico, pues se hiperboliza la violencia, a la vez que se constituye como la cotidianeidad de los personajes:

...os dois filhos iguais ao pai, barrigudos que nem o pai, comedores de boi. A mulher inacreditável o que aquela mulher me dava nojo. Toda flácida, as mechas no cabelo, esse tipo da mulher adora a mecha. (...) Santana estava com a fuça toda metida na poça de sangue, o prato. Comia, se é que a gente pode chamar aquilo de comer. Engolia os nacos de carne, sem mastigar, o porco. Devia ter uma piranha dentro da estômago dele, alimentar aquela piranha lá dentro não era nada fácil. (...) Está boa, a carne? Perguntei. Está, ele falou. (...) Atirei. Atirei só na cara, você não pode imaginar o que é isso, uma pistola Beretta 9 mm, só ali no rosto do infeliz. Depois, eu fiquei sabendo que tiveram que lacrar o caixão de Santana. Não conseguiram juntar os pedaços do cérebro que ficaram caídos no restaurante. (*O matador*/196-197)¹¹⁴

Imágenes que no se conforman con representar la violencia, sino exponerla con todo detalle para que al lector no le quepa la menor duda de lo que el asesino piensa, incluso mientras mata, como muestra la cita anterior.

La desazón a su vez es otro de los tonos que el lenguaje adopta en estas narrativas, donde a partir de un vacío existencial generado por diferentes razones se manifiesta primero el dolor para alcanzar la locura, luego los actos incongruentes.

Desaciertos que provienen de la frustración y que se traducen en un caudal de sadismo y deseos perfectamente descritos por Patrícia Melo, voces personificadas que piden auxilio y se retratan, como es el caso de Máiquel, el protagonista de *O matador*, a través de un registro pobre y sólo determinado por innumerables repeticiones que indican lo poco que tiene que decir o, en todo caso, su mera imposibilidad para expresarse.

¹¹⁴ “... los dos hijos iguales al padre, barrigones que ni el padre, comedores de buey. Increíble el asco que me daba la mujer. Toda flácida, con mechas en el cabello, ese tipo de mujer adora las mechas. (...) Santana estaba con todo el hocico metido en el pozo de sangre, el plato. Comía, si es que a eso se le puede llamar comer. Engullía los pedazos de carne, sin masticarlos, el puerco. Debía tener una piraña dentro de su estómago, alimentar aquella piraña allá dentro no era nada fácil. (...) ¿Está buena, la carne? Pregunté. Sí, dijo. Disparé, disparé sólo en la cara, no puedes imaginar lo que es eso, una pistola Beretta 9 mm, sólo en el rostro del infeliz. Después, yo supe que tuvieron que lacrar la caja de Santana. No consiguieron juntar los pedazos del cerebro que cayeron en el restaurante.”

Lenguaje hiperbólico porque se descarna en una violencia que aquí he tratado de explicar, pero que a la vez imposibilita al lector para describirlo por su fuerza representativa, por su crudeza. Descripciones que por su dureza y detalle habitan en la novela para conformar un espacio ficticio, hiperbólico y sumamente violento que se filtran en la tinta de unas páginas que conducen al desierto existencial del sujeto contemporáneo.

Conclusiones

Estas condiciones que visten el siglo XXI son con las que se construye la literatura meloniana, que se presenta convulsa para asustarnos, para hacernos reír nerviosamente, para alterar nuestro *status* de *comfort*, toda vez que nos arroja en la cara las mentiras que, como sociedad, nos hemos creído durante largo tiempo.

La violencia se traduce en un dolorido espacio que no necesariamente tiene relación con el estrato socioeconómico, sino más bien con el escondido sustrato que siempre ha habitado en el hombre tendente a la destrucción, pero ahora hiperbolizado por los *mass media*, las pantallas y la ausencia de deseos. No hay esperanza en las novelas de la sinrazón, en las que son planteadas, en el mismo nivel de importancia, necesidades como el amor, la salvación o un par de zapatos.

La velocidad de los acontecimientos y la violencia son características de las grandes metrópolis contemporáneas, Melo consigue transmitir esa rapidez nerviosa con una visión corrosiva de la urbe, incorporando la fragmentación rítmica ya no del cine ni de los videos musicales, tampoco de las cápsulas informativas, sino del fenómeno del *zapping*. Sus frases son rápidas, muchas veces compuestas de palabras sólo separadas por comas o balbuceos carentes de significado.

En la obra de esta escritora brasileña se plantea la violencia dada en la pobreza más infame o en el *status* social más adinerado, a la vez que refleja la ruina de los valores éticos y la ausencia de perspectiva de algunos individuos para enfatizar la postura determinista, paradójicamente posmoderna del destino de sus personajes, que no tienen opción.

Fue para mí sumamente importante mostrar cómo el posmodernismo tiene su propia estética a pesar de convivir y tomar las viejas tendencias y usanzas en la escritura. La literatura contemporánea voltea al pasado y se apropia de él a su manera. Así bien los intertextos navegan por los sinuosos caminos de la expresión actual, ya sea para provocar la risa, para desacralizar los aspectos anquilosados, para reflexionar sobre los logros y los desencantos, e incluso para marcar las diferencias de una tradición a otra.

Patrícia Melo es autora de una obra posmoderna, variada entre sí. La escritora se señala como seguidora de la narrativa de Rubem Fonseca, pero a la vez, su apropiación es evidente y posmoderna, ya que revive los textos a partir de la admiración que el brasileño le provoca, reescribe sus cuentos en forma de novela, renueva los *leitmotiv* fonsequianos, por un lado el de la escritura y, por el otro, el de la violencia y la mentira como protagonistas.

Es decir, que la herencia de Fonseca es tan vital que Melo se apropia de sus textos y los reescribe, trabaja con motivos, personajes y estilos compartidos. ¿Cuál es entonces la ventaja de leer las novelas de Melo? No se debe olvidar que el posmodernismo señala y se burla, la obra de Melo continúa la de Fonseca, otras veces más altera las historias, en otras tantas se marca la distinción genérica entre estos dos autores. La condición artística meloniana va de la mano con la estética posmoderna, sin esta retórica, no se comprendería el valor de su narrativa.

Retórica que violenta desde la estructura la presentación de una novela. Una posibilidad –entre otras muchas posibles interpretaciones- de leer a Melo en un disfrute verdaderamente intelectual consiste en conocer la referencia de Fonseca para hacer el ejercicio comparativo que resaltará la postura de los personajes melonianos. Es pues una obra cuya retórica es la de la hiperbolización de la violencia, donde el sarcasmo y las

ironías permiten identificar un mundo con ciertas problemáticas. En el lenguaje, las groserías colocadas junto a los latinismos; en la imagen, la pintura descarnada y feroz da cuenta de esto.

A la par del intertexto señalo el uso metaficcional de la realidad en la novelística, este es otro de los elementos posmodernos que resaltan, y no porque antes no se haya utilizado, sino porque se coloca de cierta forma cuya intención conduce a la burla y a la sorpresa, de tal manera que la literatura se perfila irónica en tanto que se horroriza de los lugares comunes a la vez que los usa, se muestra vulnerable al construir utopías que de inicio se reconocen imposibles e inservibles.

Así se crea otra realidad en estas ficciones, de hecho la ficción consiste en este mecanismo. La problematización posmoderna reside en presentar la ficción de una realidad que parece ficción. La era del simulacro donde se ha planteado que vivimos también es irónica y caótica, sobre todo altamente contradictoria, y esta es la experiencia que se traza en estas narrativas.

Estas son pues las últimas pinceladas de lo que ha sido este trabajo donde se recorrieron tres novelas de la autora brasileña, donde se puntualizaron y se ejemplificaron los elementos que hacen de esta obra, una obra posmoderna. Espero que en lo sucesivo pueda enfocarme a las novelas faltantes.

La experiencia a lo largo de este trabajo convive con la sorpresa, en el sentido de que la obra de Patrícia Melo me ofreció distintas interpretaciones, no sólo a la luz de la retórica posmoderna, sino como obras de arte susceptibles de ser leídas como novelas policiacas donde la retórica posmoderna no sería analizada. No obstante, a pesar de que las novelas de Melo están clasificadas como *thriller*, su narrativa es rica en diversos juegos literarios, en recomposiciones de la realidad, en estructuras reconstituidas, en reflexiones que lejos de parecer descabelladas tocan lo más hondo de los lectores en

aras del pensamiento actual visto a través de diferentes personajes, hombres y mujeres inconformes.

Este trabajo es más que un mero acercamiento a la obra de esta revelación brasileña, una revisión de lo que significa ser posmoderno, más que una descripción de personajes y ambientes, una revisión del entorno; la literatura meloniana es una oportunidad para observar cómo la otra literatura, desde la clásica hasta la más actual se funden en un entretejido interminable de pensamientos encontrados donde quizá algún lector se reconozca, aunque este hecho sería difícil de aceptar.

Bibliografía

I.-Narrativa

II.-Teoría, ensayística y diccionarios

III.-Internet

I.-Narrativa

Borges, Jorge Luis: “El jardín de los senderos que se bifurcan” en *Nueva Antología personal*. Bruguera, Buenos Aires, 1980

Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. “Sepan cuantos...”, Porrúa, México, 1979

Flaubert, Gustav: *Madame Bovary*. Alianza editorial, Madrid, 2003

Fonseca, Rubem: “El cobrador” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 205-219

“ “ “ “: “Pierrot de la caverna” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 221-235

“ “ “ “: “Feliz año nuevo” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 145-152

“ “ “ “: “Corazones solitarios” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 153-166

“ “ “ “: “Paseo nocturno (Parte I y II)” en *Los mejores relatos*. Alfaguara/Ministerio de cultura de Brasil, 1998, pp. 171-177

Fonseca, Rubem: *O gran arte*.

Fonseca, Rubem: *El caso Morel*.

Fonseca, Rubem: *Bufo & Spallanzani*. Companhia das letras, São Paulo, 1991

Melo, Patrícia: *Acqua Toffana*. Companhia Das Letras, São Paulo, 2003.

" " " " : *O matador*. Companhia Das Letras, São Paulo, 1995.

" " " " : *Elogio da mentira*. Companhia Das Letras, São Paulo, 1998.

" " " " " : *Inferno*. Lumen, Barcelona, 2003.

" " " " " : *Valsa negra*. Companhia Das Letras, São Paulo, 2003

Kundera, Milán: *La inmortalidad*. Tusquets editores, México, 2006

II.- Teoría, ensayística y diccionarios

Álvarez, Federico: “La violencia en la literatura.” en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 407-417.

Andión Gamboa, Eduardo *et al.*: *Seminario El posmodernismo*. UAM, Unidad Xochimilco, México, 1991.

Angenot, Marc: “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 36-52

Arriarán Cuellar, Samuel: *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. Tesis doctoral, FFYL/UNAM, México, 1996, pp. 86-184.

Arrivé, Michel: “Para una teoría de los textos poli-isotópicos” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 75-86

Barth, John: “Literatura del agotamiento” en *Jorge Luis Borges. El autor y su obra*. Jaime Alasraki (comp.), Madrid, Taurus, 1976, pp. 171-182.

Barthes, Roland: “De la obra al texto” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (comp.), Madrid, Akal, 2001, pp. 169-174.

Barthes, Roland: *S/Z*, 1980

Baudelaire, Charles: "La esencia de la risa. Y en general de lo cómico y las artes plásticas" en *Obras*, Aguilar, Madrid, 1982

Baudrillard, Jean: *Contraseñas*. Anagrama, Barcelona, 2002.

Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2002.

Beard, Laura: "La subjetividad femenina en la metaficción feminista latinoamericana." en *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a: O Brasil, a América e o Caribe: Abordagens Comparativas. Vol. LXIV, núms. 182-183, University of Pittsburg, Enero-Junio 1998, pp. 299-311.

Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós Básica, 1998

Beristáin, Helena: *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1998.

Beristáin, Helena: *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. IIF/UNAM, México, 1996.

Beristáin, Helena: "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, num. 14-15, 1993-1994, pp. 235-276

Bertens, Hans: "La postmodernidad como una nueva formación social." en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. IIF/UNAM, México, 2001, pp. 219-246.

Beuchot, Mauricio: *Historia de la filosofía en la posmodernidad*. Editorial Torres Asociados, México, 2004.

Booth, Wayne: *Retórica de la ironía*. Taurus, Madrid, 1986

Booth, Wayne C.: *The rethoric of fiction*. The university of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1961

Bravo, Víctor: *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Monte Ávila Editores, Latinoamericana, Universidad de los Andes, Caracas, 1997.

Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1998

Casullo, Nicolás (comp. y prol.): *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995

Connor, Steven: “Literatura y posmodernidad” en *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996, pp. 77-96.

Corona, Ignacio: “¿Vecinos distantes? Las agendas críticas posmodernas en Hispanoamérica y el Brasil.” en *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a: O Brasil, a América e o Caribe: Abordagens Comparativas. Vol. LXIV, núms. 182-183, University of Pittsburg, Enero-Junio 1998, pp. 17-38.

Díaz, Esther: *Posmodernidad*. Biblos, Argentina, 2005.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Vigésima primera edic., Espasa, Madrid, 1992, 2 vols.

Diccionario panhispánico de dudas, Real Academia Española, Asociación de Acdemias de la lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Bogotá, 2005

Dieterlen, Paulette: “Hobbes: el porqué y para qué de la violencia.” en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 383-395.

Domenella, Ana Rosa: “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria.” en *De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1992, pp. 85-116.

Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. FCE, México, 2001.

Eagleton, Terry: *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós, Argentina, 2004.

Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen/Tusquets editores, México, 2004.

Echeverría, Bolívar: "Violencia y modernidad" en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 365-382.

Escarpit, Robert: *El humor*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962

Fernández, Macedonio: "Para una teoría de la humorística" en *Teorías*. Corregidor, Buenos Aires, 1974

Follari, R.: *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*. Buenos Aires.

Fonseca, Rubem: "Las locuras de mayo" (fragmento) de *Mandrake. La biblia y el bastón*; en *El universal*. Suplemento de cultura. Año 3, número 110, Distrito Federal, Sábado 27 de mayo de 2006

Foster, Hal (sel. y prol.): *La posmodernidad*. Kairós, México, 1988.

Fresby, David: *Fragmentos de modernidad*. Visor, Madrid, 1992

Freud, Sigmund: *El chiste y su relación con el inconsciente*. Alianza, Madrid, 1970

“ “: "El humor" en *Obras completas*. Amorrortu, Buenos Aires, 1988, t. XXI

Genette, Gérard: "Definiciones" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. IIF/UNAM, México, 2001, pp. 67-74.

“ “ “: "La literatura a la segunda potencia" en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y Tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp.53-62

Guerra, Ricardo: "Ontología, existencialismo y violencia." en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 397-403.

González, Juliana: "Ética y violencia (la vis de la virtud frente a la vis de la violencia)." en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 139-145.

Grivel, Charles: "Tesis preparatorias sobre los intertextos" en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y Tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 63-74

Habermas, J.: "La conciencia del tiempo de la modernidad y su necesidad de autoconvencimiento". *Revista Sociológica*. año 3, número 7/8, UAM-Azcapotzalco, México, mayo-diciembre 1988, p. 313- ???

Hassan, Ihab: *The Postmodern turn. Essays in postmodern, theory and culture*. 1987.

Hassan, Ihab: *Paracriticism*, University of Illinois Press, Chicago, 1975

Heidegger, Martin: "La época de la imagen del mundo" en *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza, 1996, pp.

Hegel, : "Ironía" en *Lecciones de estética*.

Herschmann, Micael: *Abalando os anos 90. Globalização, violência e estilo cultural*. Río de Janeiro, Rocco, 1997

Hierro, Graciela: "La violencia de género" en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 263-273.

Hutcheon, Linda: *A theory of parody, the teachings of twentieth century*. 1985.

Hutcheon, Linda: *The politics of postmodernism*. Routledge, Nueva Cork/Inglaterra, 1991.

“ “ “: “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” en *De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.

“ “ “: *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*.

“ “ “: “Historiographic metafiction: the pastime of past time” en *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*

“ “: *Irony’s Edge. The theory and politics of irony*.

Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991.

“ “: *Teoría de la posmodernidad*. Trotta, Valladolid, 1998.

Jankelevitch, Vladimir: *La ironía*. Taurus, Madrid, 1982

Jauss, Hans Robert: “Italo Calvino: si una noche de invierno un viajero... clamor por una estética postmoderna.” en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. IIF/UNAM, México, 2001, pp. 163-193.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine: “La ironía como tropo” en *De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1992, pp. 195-221.

Kristeva, Julia: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y Tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La

Habana, 1997, pp. 1-24

Lachmann, Renate: “Niveles del concepto de intertextualidad” en *Intertextuät I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Sel. y tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 2004, pp. 15-24

Lash, Scott: *Sociología del posmodernismo*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1997

Lausberg, Heinrich: “Ironía” en *Manual de retórica literaria*. Gredos, Madrid, 1967, vol. 2

Lefebvre, Henri: “Sobre la ironía, la mayeútica y la historia.” en *Introducción a la modernidad*. Traducción de Dámaso Álvarez Monteagudo Rizo, Tecnos, Madrid, 1971

Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1993.

López Guevara, Norma Alejandra. “Violencia y literatura en un cuento de Rubem Fonseca.” Tesina Licenciatura.” FFYL/UNAM, 2000

Lyotard, Jean-François: *La Posmodernidad (Explicada a los niños)*. Gedisa, España, 2003.

Lyotard, Jean-François: *La condición posmoderna*. Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 2004.

Lyotard, Jean-François: *La diferencia*. Gedisa, Barcelona, 1988

Lyotard, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Manantial, Buenos Aires, 1988.

Maffesoli, Michel: “La calma y la furia. Algunas consideraciones sobre la vida cotidiana.” en *Revista Replicante. Ideas para un país en ruinas*. No. 3, año I, México, abril-junio de 2005, pp. 106-sp.

Maalouf, Amin: *Identidades asesinas*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

Mateos Castro, José Antonio: *Posmodernidad en América latina: una lectura de los signos de la Posmodernidad en la periferia*. Tesis para obtener el grado de maestría. FFYL/UNAM, México, 2003, pp. 50-127.

Monsiváis, Carlos: “La violencia urbana” en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 275-280.

Montezemolo, Fiamma y Lucía Sanromán: “El hombre que inventó su (tercera) nación.” en *Revista Replicante. Ideas para un país en ruinas*. No. 3, año I, México, abril-junio de 2005, pp. 102-sp.

Moraña, Mabel (ed.): *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Morawski, Stefan: “Reflexiones polémicas sobre el postmodernismo” en *De la estética a la filosofía de la cultura*. Sel. y tr. De Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, La Habana, Cuba, 2006, pp. 348-379

“ “ “: “La así llamada <<crisis de la cultura>>” en *De la estética a la filosofía de la cultura*. Sel. y tr. de Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, La Habana, Cuba, 2006, pp. 380-422

Moreno Plaza, Gabriel: “Las mil caras del lector posible” en *La liberación del lector en la sociedad posmoderna. Ensayos de interpretación abierta*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 183-196.

Mosqueda Rivera, María Raquel. *Hacia una caracterización de la violencia. Los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*. Tesis maestría, FFYL/UNAM, 2003

Nietzsche, Federico: *La gaya ciencia*. Editores Mexicanos Unidos, México, 2003.

Ortega, Julio: "Literatura y futuridad". (Conferencia dictada en el aniversario de Monte Ávila, Venezuela. Profesor del Depto. de estudios hispanoamericanos de la Universidad de Brown), 12/01/2005, pp. 1-13 en <http://www.analitica.com/biblioteca/jortega/futuridad.asp>

Pasternak, G. Pesis. “El posmodernismo. Conversación con J. F. Lyotard”, *La Jornada*.

Año 3, núm. 139, 17 de mayo de 1987, México.

Paz, Octavio: “Analogía e ironía”.

“ “ “: “Un tiempo todavía sin nombre” en *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. Obras completas*. Letras mexicanas, FCE, México, 2004

Pérez Gay, Rafael: “Rubem Fonseca. Toda gran visión de la realidad es producto de la imaginación” en *El universal*. Suplemento de cultura. Año 3, número 110, Distrito Federal, Sábado 27 de mayo de 2006

Picó, Joseph. (comp.): *Modernidad y postmodernidad*. México, Alianza, 1988.

Pimentel, Luz Aurora: *El espacio en la ficción*. Siglo Veintiuno Editores, coed. FFYL/UNAM, México, 2001.

Pimentel, Luz Aurora: *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno editores, coed. FFYL/UNAM, México, 2002.

Pfister, Manfred: “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?” en *Intertextuät I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Sel. y tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 2004, pp. 139-164

Plessner, Helmoltz: *La risa y el llanto*. Revista de Occidente, Madrid, 1960

Portilla, Jorge: “La ironía” y “Relajo, humor e ironía” en *Fenomenología del relajo*. SEP, México, 1984

Priego, Ernesto: “Posmodernidad y muerte (a veinte años de *Ruido Blanco*, de Don Delillo).” en *Revista Replicante. Ideas para un país en ruinas*. No. 3, año I, México, abril-junio de 2005, pp. 97-sp.

Prigogine, Ilya.: *El fin de las certidumbres*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.

Quincey, Thomas de: *Del asesinato como una de las bellas artes*.

Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura

Económica, 1989

Raskin, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*. D. Reidel Pbl. Co., Dordrecht, 1985

Rincón, Carlos: "El incontenible ascenso de lo postmoderno" en *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Ediciones Universidad Nacional, 1995, pp. 11-49.

Rivera-Rodas, Óscar: "Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. IIF/UNAM, México, 2001, pp. 447-469.
Rodríguez, Jaime Alejandro: "Crítica literaria y posmodernidad" en *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá, 2000, pp. 45-52.

" " " " " Hipermedia y posmodernidad" en *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en los tiempos posmodernos*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2000, pp. 71-91.

Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1991

Rorty, Richard: *El giro lingüístico*. Paidós/I.C.E.- U.A.B., Barcelona, 1990

Rosmalen Farias, Johanna Marijke Consuelo Van: "Frente a la puerta que dice vacío. El fin de la historia en Francis Fukuyama, Baudrillard y la Posmodernidad." Tesis licenciatura, FFYL/UNAM, 2002.

Rosso, Stefano y Umberto Eco: "A correspondance on posmodernism" en *The postmodern controversy*.

Rozado, Alejandro: "La noche de la civilización." en *Revista Replicante. Ideas para un país en ruinas*. No. 3, año I, México, abril-junio de 2005, pp. 66-sp.

Ruprecht, Hans-George: "Intertextualidad" en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y tr. Desiderio Navarro; *Criterios. Revista Internacional de la teoría de la literatura, las artes y la cultura*, Centro Teórico-cultural, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 25-35

Santos, Lúcia: "Global ou local?: o tropicalismo brasileiro e a presenta da cultura de massa

na narrativa da América Hispânica e do Caribe.” en *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a: O Brasil, a América e o Caribe: Abordagens Comparativas. Vol. LXIV, núms. 182-183, University of Pittsburg, Enero-Junio 1998, pp. 39-53.

Shaw, Donald L.: “Hacia el posmodernismo”, “Posboom y posmodernismo: conclusión” en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Cátedra, Madrid, 1999.

Simmel, George: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones Península, Barcelona, 1986

Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Santillana, Punto de lectura, Madrid, 2004

Sontag, Susan: “Memoria póstuma” en *La Jornada semanal*. No. 82, p. 42

Stern, Alfred: *Filosofía de la risa y el llanto*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San José, 1975

Sukenick, Ronald: “Diez digresiones sobre diez digresiones” en *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Enrique García Díez y Javier Coy Ferrer (Comp.), Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1986, pp. 101-110.

Szegedy-Maszák, Mihály. “El texto como estructura y construcción.” en *Teoría literaria*. Marc Angenot et al., Siglo XXI,

Tello Garrido, Romeo Agustín. *La violencia como estética de la misantropía. Cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*. Tesis maestría. FFYL/UNAM, 1993

Trejo Delarbre, Raúl: “Violencia en los medios. La televisión ¿espejo o detonador de la violencia en la sociedad?” en *El mundo de la violencia*. Adolfo Sánchez Vázquez (edit.), FFYL/UNAM, FCE, México, 1998, pp. 435-454.

Urta Portillo, Javier: “Arte y violencia” en *Violencia. Memoria amarga*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1997.

Urta Portillo, Javier: “Humor y violencia” en *Violencia. Memoria amarga*. Siglo veintiuno editores, Madrid, 1997.

Vargas Llosa, Mario: “El gran arte de la parodia” en *Revista de la Universidad de México*. Núm. 431, pp. 3-6

Vattimo, Gianni: *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990.

“ “ “ y otros: *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, editorial del hombre, Barcelona, Bogotá, 1994.

“ “ “ “: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 2000.

Veraza Urtuzuástegui, Jorge: *Para la historia emocional del siglo XX*. Ítaca, México, 2003.

Vital, Alberto: “Teoría de la recepción” en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Esther Cohen (comp.), UNAM, México, 1995, pp. 237-256.

Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and practice of self-conscious fiction*. 1984.

White, Hayden: “El valor de la narrativa en la representación de la realidad.” en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. IIF/UNAM, México, 2001, pp. 75-161.

Yépez, Heriberto: “Defragmentación. Adiós al posmodernismo (y a los Estados Unidos).” en *Revista Replicante. Ideas para un país en ruinas*. No. 3, año I, México, abril-junio de 2005, pp. 70-sp.

Zavala, Lauro: *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, México, 1993.

“ “ “: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1999.

“ “ “: “Instrucciones para bailar en el abismo: qué es la metaficción y por qué están diciendo cosas terribles sobre ella”. Prólogo a la antología *Cuentos sobre el cuento*. Teorías del cuento, vol. IV, UNAM, México, 1998b

“ “ “: “El estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano” en *Anuario de investigación 1997*. Departamento de educación y comunicación, UAM Xochimilco, 1998c

III.-INTERNET

Escobar Mesa, Augusto: "Literatura y violencia o cuando un país siente latir los ruidos del corazón." (Resumen de su conferencia del 25 de noviembre de 2004) Universidad de Antioquia, Medellín; Universidad de Montreal. 12/01/2005. pp. 1-25 en http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/Conferencias_2004-05_Escobar_Mesa.html

Escobar, Augusto: "La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?", 12/01/2005, pp. 1-5 en http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/no...

Rodríguez, Juan C.: (Publicado por): <http://nebraskaproducciones.blogspot.com/2006/06/loco-violento-obsesivo-tarantino.html>

Zambrano, Jeanine (Publicado por): "[Cine latinoamericano, La Vendedora de Rosas](#)" en <http://unavistapropia.blogspot.com/2007/07/la-vendedora-de-rosas-y-la-justicia.html>