

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Descifrando tarjetas postales: Rubem Fonseca y el desencanto tropical

Decifrando cartões postais: Rubem Fonseca e o desencanto tropical

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rafael Fernando Bermúdez Llanos

DIRECTORES

Barbara Fraticelli
Eugenia Popeanga Cherlaru
Javier Rivero Grandoso

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



TESIS DOCTORAL

Descifrando tarjetas postales: Rubem Fonseca y el desencanto tropical/ Decifrando cartões postais: Rubem Fonseca e o desencanto tropical

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rafael Fernando Bermúdez Llanos

DIRECTORES

Barbara Fraticelli

Eugenia Popeanga Chelaru

Javier Rivero Grandoso

Madrid, 2024

ÍNDICE

	RESUMEN	4
	RESUMO	8
	ABSTRACT	12
	INTRODUCCIÓN	16
	INTRODUÇÃO	28
1.	EL NOIR LATINOAMERICANO: UNA APROXIMACIÓN	40
1.1	Aspectos generales del continente	41
1.2	El <i>noir</i> brasileño, antecedentes y sucesores	56
2.	AGOSTO: GETÚLIO VARGAS COMO TRAGEDIA	67
2.1	Brasil: una historia de golpes de Estado	68
2.2	Mattos: detective neoclásico	74
2.3	Trama y figuras	83
2.3.1	El motivo policial	83
2.3.2	La representación femenina en Fonseca	85
2.3.3	Agosto y los entresijos políticos	91
2.3.4	La influencia del juego ilegal	93
2.4	El <i>leitmotiv</i> narrativo	96
2.4.1	La violencia como espectáculo	96
2.4.2	Parodia de la tragedia	103
2.5	Río, 1954: La ciudad fue una postal	111
2.5.1	El Río Republicano y las favelas	111
2.5.2	Multiculturalidad y sincretismos	115
2.5.3	Hacia un escenario <i>hard-boiled</i>	117
3.	REALISMO BRUTAL: RELATOS SELECTOS Y ADAPTACIONES	120
3.1	Los tiempos previos: <i>Os Prisioneiros</i> (1963)	121
3.1.1	La autoficción	122
3.1.2	El absurdo y el despropósito en <i>Os Prisioneiros</i>	125
3.1.3	Tintes <i>noir</i>	127
3.2	Geografía del cuerpo y el crimen	134
3.2.1	La capacidad corpórea	134
3.2.2	El valor de la vida	139

3.3	Adaptación fonsequiana o por Fonseca: El caso <i>Cobrador-Matador</i>	148
3.3.1	<i>In God We Trust</i> (2006): entender al <i>cobrador</i>	148
3.3.2	<i>O Homem do Ano</i> (2003): del <i>cobrador</i> al <i>matador</i> por Fonseca	152
3.3.3	El personaje a la deriva	156
3.4	Brutalismo sin violencia	157
3.4.1	Descartando el realismo	157
3.4.2	Desamor y espera	160
3.4.3	<i>Lúcia McCartney: Cinema Novo y noir</i>	166
3.4.4	El <i>noir</i> cuentístico precedente	175
3.5	<i>A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar</i>	180
3.5.1	Fonseca y la dictadura	181
3.5.2	¿Qué se ve desde el <i>Pão de Açúcar</i> ?	184
3.5.3	Las consecuencias del <i>Milagre Econômico Brasileiro</i>	187
3.5.4	La extrañeza y la crueldad	189
4.	MANDRAKE: DETECTIVE AUSENTE	193
4.1	El arte del simulacro: <i>A Grande Arte</i>	194
4.1.1	El detective	195
4.1.2	El simulacro y la copia	200
4.1.3	Lenguaje trivial y poética de ampliación	201
4.1.4	Reducción del contexto	204
4.2	Transgresiones: mortalidad y erotismo	207
4.2.1	Sobre lo cruento	207
4.2.2	El cinismo del nuevo detective	212
4.3	La saga Mandrake: irresolución en el neopolicial	216
4.3.1	<i>Bufo & Spallanzani</i> : Flávio y Flaubert	219
4.3.2	<i>E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto</i> : Molière y el humo	226
4.3.3	<i>Mandrake. A bíblia e a bengala</i> : De vuelta al enigma	231
4.4	Río, 1985: La ciudad despiadada	237
4.4.1	La transición	237
4.4.2	La «acumulación social de la violencia»	239
4.4.3	Importa sobrevivir	241
5.	CONCLUSIONES	243
	CONCLUSÕES	256

6.	BIBLIOGRAFÍA	268
6.1	Fuentes primarias	269
6.2	Crítica literaria sobre Rubem Fonseca	270
6.3	Fuentes sobre el género policial	275
6.4	Fuentes teóricas	278
6.5	Fuentes narrativas y complementarias	282

RESUMEN

Este trabajo ha tenido como propósito ahondar en lo que se supuso fútil en otras investigaciones sobre Rubem Fonseca. Se asumió, inicialmente, como un repaso de la obra del autor y el estudio –tan copiosamente revisitado– de la violencia y su lenguaje sincrético, seco y cruel. Por lo cual, durante su desarrollo, se hizo hincapié en el porqué de estos elementos, que en anteriores estudios se les señala como dados, pero no se profundiza en su origen. El título de esta investigación sugiere dos pivotes fundamentales, al ser también características propias de la narrativa fonssequiana –y, coherentemente, con el neopolicial latinoamericano–:

- Las *tarjetas postales* apuntan un lugar concreto: Río de Janeiro.
- El *desencanto tropical* como un producto de las problemáticas urbanas in crescendo con el paso del tiempo.

Los anteriores elementos se sobreentienden en la definición del neopolicial, por lo tanto, al ser este un subgénero del *roman noir*, implica dos nociones fundamentales: la localización y el tiempo. Tales elementos se utilizarán como método para abordar parte de la obra de Fonseca, procurando el origen de su narrativa y, también, recorrer a Río de Janeiro en diferentes contextos históricos.

Para iniciar, se hace un repaso del neopolicial en Latinoamérica, como movimiento literario en la región, con un objetivo particular: reparar que los autores que forman parte son un resultado espaciotemporal. Es decir, la novela criminal que proponen muta el imperativo canónico del policial en recuperar un orden justiciero y legal, dado que tienen lugar en urbes, ciertamente, hostiles que imposibilitan tal fin.

Se da a entender que la lógica de la desigualdad produce un caos, con un tinte distópico, en las ciudades latinoamericanas. Lo anterior deriva en la noción de que la justicia, ante una presencia ambigua del Estado, se distorsiona entre los individuos. Esta problemática es representada por diferentes autores en diversas décadas, aunque debe recordarse que es predominante en la última mitad del siglo XX.

Se llega a un realismo, y es híbrido. La influencia de la alta cultura se amalgama con la cultura popular, al causar un caldo de cultivo artístico ajustado a la realidad sociopolítica de tal periodo. Por lo tanto, se dio un repaso por los autores de este periodo, al saber que sus formas narrativas sincréticas absorben tanto lo local como lo extranjero, origen del neopolicial.

Rubem Fonseca es un ejemplo de lo anterior, aunque con un recorrido constante, al saber que él retrató a Río de Janeiro, esencialmente, desde los años cincuenta hasta entrado el siglo XXI. La ciudad será recorrida a partir de su obra, no por su momento de producción literaria, sino por el contexto en que se presentan las tramas y situaciones. Esto hará que la investigación, después de haber expuesto un marco teórico en consistencia con lo anteriormente establecido, se divida en tres partes relacionadas a la transformación de Río de Janeiro durante el siglo XX. Un estudio que dependerá del punto histórico donde se desarrolla cada narrativa.

El punto histórico en el que se iniciará lleva como título: *Agosto, Getúlio Vargas como tragedia*. Se analizará primeramente la novela *Agosto* (1990), puesto que los incidentes toman lugar en 1954, estos conllevan al suicidio del caudillo, aunque desde la perspectiva de un comisario de policía protoheroico. Fonseca provee una atmósfera que crea un *hard boiled* carioca. Con la relectura de esta novela se entenderá el imaginario de una ciudad en constante extrañeza por el pasado, en esta primera parte se repasará la primera mitad del siglo XX, la *primeira, segunda y terceira república*, así como la influencia de Vargas, que significó cincuenta años de caudillismo. La disección de esta novela conllevó al análisis de elementos fundamentales en la obra fonsequiana. La violencia está, por supuesto, presente en su obra, pero un punto fundamental de este trabajo es resaltar que esta no es un fin, sino un medio.

En un segundo bloque, coherente a lo dicho, se hará un enfoque a los cuentos de Fonseca durante las décadas de los sesenta y setenta –tiempos de dictadura en Brasil–. El capítulo se tituló: *Realismo brutal: relatos selectos y adaptaciones*. Relatar situaciones e incidentes en un estilo autoficcional es la firma autoral de Fonseca. Ante esto se analizó su polifonía, elemento literario que, a partir de su síntesis y cadencia, elabora conscientemente una prosa sencilla –a sabiendas de que la sencillez requiere de una práctica disciplinada–. Aquí se entra en su hiperrealismo literario: el entendimiento del simulacro versus la copia; el lenguaje trivial, que amplía su poética prosaica; y el reduccionismo contextual interurbano producto del postmodernismo –la homogeneidad de las ciudades en la contemporaneidad, un signo no de desarrollo, sino de hostilidad general.

Rubem Fonseca expone los deseos atemporales del ser humano, por lo cual la crueldad se resalta como un diferencial intelectual con respecto a la naturaleza animal. La finalidad de sus historias no es la simple efusión de sangre; el interés que estas provocan es superior, está dirigido a las pasiones inconscientes. Así, el desarrollo de esta investigación dependió en realizar un mapeo de sus influencias literarias, dado que sin ellas el escritor perdería su voz. Con esto, también, se llegó a la investigación de sus adaptaciones fílmicas.

Últimamente se tratará la misma localización, la misma ciudad, aunque con problemáticas agudizadas, esto llevará a un repaso de la transición a la democracia carioca en los años ochenta y los rezagos de la dictadura. Para este tercer bloque, *Mandrake: detective ausente*, se estudiarán novelas particulares de Fonseca en los años ochenta, noventa y un temprano siglo XXI. Se establecerá que este análisis novelístico dará a reconocer el metaconocimiento autoral, el *self-consciousness* que Fonseca poseía a la hora de crear sus obras –un factor fundamental que ayudará a entender a profundidad el concepto de autoficción.

A esta altura de su oficio da a entenderse que usa obras maestras y las reescribe en código *noir*, es decir: la literatura policial –como un cliché de la cultura popular– es aprovechada por Fonseca como un pretexto semiótico, la procura de pistas y signos que no resuelven sus “detectives”, sino el mismo lector. El autor creó un rompecabezas para sus lectores, usó clásicos de Molière y Flaubert y los retomó en un formato de pastiche. Al transformarlos en formato neopolicial buscó el fundamento de tales textos y los colocó en la cultura popular, destacando sus atributos dramáticos, los dilemas propuestos en siglos anteriores contienen un factor permanente: la pasión de la naturaleza humana.

Lo anterior se separa del simplismo objetivo del género *noir* o policiaco. Esta investigación contrasta con diversos críticos, que ven al trabajo de Fonseca como sencillamente transgresor y específicamente localizado. Cuando es la deslocalización de la ciudad hostil postmoderna, tanto como la atemporalidad de los incidentes, principalmente cuentísticos, lo que hace de sus tramas posibles y relevantes en cualquier latitud.

RESUMO

Este trabalho teve o propósito de aprofundar o que foi fútil noutras investigações sobre Rubem Fonseca. Supôs-se, inicialmente, uma revisão da obra do autor e do estudo – tão copiosamente revisitado – da violência e da sua linguagem sincrética, seca e cruel. Portanto, durante o seu desenvolvimento, foi enfatizada a razão desses elementos, que em estudos anteriores são indicados como dados, mas a sua origem não é aprofundada. O título desta pesquisa sugere dois pivôs fundamentais, pois são também características da narrativa fonssequiana – e, coerentemente, com o neopolicial latino-americano –:

- Os *cartões-postais* apontam para um lugar específico: o Rio de Janeiro.
- O *desencanto tropical* como produto de problemas urbanos *in crescendo* com o passar do tempo.

Os elementos acima são compreendidos na definição do movimento neopolicial, portanto, sendo este um sub-gênero do *roman noir*, implica duas noções fundamentais: localização e tempo. Estes elementos serão utilizados como método para abordar parte da obra de Fonseca, procurando a origem da sua narrativa e, também, para viajar ao Rio de Janeiro em diferentes contextos históricos.

Para começar, faz-se uma revisão do neopolicial na América Latina, como movimento literário na região, com um objetivo particular: reparar que os autores que fazem parte são um resultado espaço-temporal. Ou seja, o romance policial que propõem muda o imperativo canônico do *policial* em recuperar uma ordem justa e jurídica, uma vez que se passam em cidades, certamente, hostis que impossibilitam tal fim.

Está implícito que a lógica da desigualdade produz o caos, com um tom distópico nas cidades latino-americanas. Isto leva à noção de que a justiça, face a uma presença ambígua do Estado, é distorcida entre os indivíduos. Este problema é representado por diferentes autores em diferentes décadas, embora se deva lembrar que é predominante na última metade do século XX.

Chega-se a um realismo, que é híbrido. A influência da alta cultura amalgama-se com a cultura popular, causando um terreno fertilmente artístico ajustado à realidade sócio-política daquele período. Portanto, uma revisão foi feita pelos autores desse período, sabendo que suas formas narrativas sincréticas absorvem tanto o local quanto o estrangeiro, origem mesmo do neopolicial.

Rubem Fonseca é um exemplo disso, embora com uma viagem constante, sabendo que retratou o Rio de Janeiro, essencialmente, dos anos cinquenta até o século XXI. A cidade será percorrida a partir de sua obra, não pelo seu momento de produção literária, mas pelo contexto em que as tramas e situações são apresentadas. Isso fará com que a pesquisa, depois de ter exposto um quadro teórico coerente, seja dividida em três partes relacionadas com a transformação do Rio de Janeiro durante o século XX. Um estudo que vai depender do ponto histórico em que cada narrativa se desenrola.

O ponto histórico em que se iniciará este trabalho intitula-se: *Agosto, Getúlio Vargas como tragédia*. O romance primeiramente analisado será *Agosto* (1990), uma vez que os incidentes ocorrem em 1954, e levam ao suicídio do Caudilho, embora na perspectiva de um proto-heróico comissário de polícia. Fonseca proporciona uma atmosfera que cria uma *hard-boiled* carioca. Com a releitura deste romance vai compreender o imaginário de uma cidade em constante estranheza pelo passado, nesta primeira parte irá rever a primeira metade do século XX, a *Primeira, Segunda e Terceira República*, bem como a influência de Vargas, que significou cinquenta anos de caudilhismo. A dissecação deste romance levou à análise de elementos fundamentais da obra Fonsequiana. A violência está, naturalmente, presente na sua obra, mas um ponto fundamental deste romance é sublinhar que não se trata de um fim, mas de um meio.

Num segundo bloco, coerente com o que foi dito, centrar-se-á nas histórias de Fonseca durante os anos sessenta e setenta – tempos de ditadura no Brasil. O capítulo foi intitulado: *Realismo Brutal: Histórias Seleccionadas e Adaptações*. Narrar situações e incidentes num estilo auto-ficcional é a assinatura do autor. Tendo isto em conta, foi analisada a sua polifonia, elemento literário que, a partir de sua síntese e cadência, elabora conscientemente uma prosa simples – sabendo que a simplicidade exige uma prática disciplinada. Aqui entramos no seu hiper-realismo literário: a compreensão do simulacro versus cópia; linguagem trivial, que amplia sua prosaica poética; e o reducionismo contextual interurbano produto do pós-modernismo – à homogeneidade das cidades na contemporaneidade, sinal não de desenvolvimento, mas de hostilidade geral.

Rubem Fonseca expõe os desejos atemporais do ser humano, razão pela qual a crueldade se destaca como um diferencial intelectual em relação à natureza animal. O propósito das suas histórias não é o simples derramamento de sangue; o interesse que estes provocam é superior, dirige-se às paixões inconscientes. Assim, o desenvolvimento desta pesquisa dependia do mapeamento das suas influências literárias, já que sem elas o escritor perderia a voz. Com isto, veio também a investigação das suas adaptações cinematográficas.

Ultimamente será o mesmo local, a mesma cidade, embora com problemas agudos, que levará a uma revisão da transição para a democracia do Rio de Janeiro nos anos oitenta e nos atrasos da ditadura. Para este terceiro bloco, *Mandrake: detetive ausente*, serão estudados romances particulares de Fonseca nos anos oitenta, noventa e início do século XXI. Estabelecer-se-á que esta análise romanesca reconhecerá o meta-conhecimento autoral, o *self-consciousness* que Fonseca possuía ao criar suas obras –fator fundamental que ajudará a compreender em profundidade o conceito de auto-ficção.

Neste ponto da sua profissão está implícito que ele usa obras-primas e as reescreve em código noir, ou seja: a literatura policial –como clichê da cultura popular– é usada por Fonseca como pretexto semiótico, a busca de pistas e sinais que não são resolvidos por seus "detetives", mas pelo leitor mesmo. O autor criou um quebra-cabeças para os seus leitores, usou clássicos de Molière e Flaubert e retomou-os em formato pastiche. Ao transformá-los em formato neopolicial, procurou fundamentar tais textos e colocou-os na cultura popular, destacando seus atributos dramáticos, os dilemas propostos nos séculos anteriores contêm um fator permanente: a paixão da natureza humana.

O acima exposto é separado do simplismo objetivo do gênero *noir* ou policial. Esta pesquisa contrasta com vários críticos, que vêem a obra de Fonseca como simplesmente transgressora e especificamente localizada. No entanto, é a deslocalização da hostil cidade pós-moderna, bem como a intemporalidade dos incidentes, principalmente a narrativa, que torna as suas tramas possíveis e relevantes em qualquer latitude.

ABSTRACT

This work has aimed to delve into what was futile on other investigations about Rubem Fonseca. It was supposed, initially, as a review of the author's work and the study –so copiously revisited– of violence and its syncretic, dry, and cruel language. Therefore, during its advance, emphasis was placed on the reason for these elements, which in previous studies are indicated as given, but their origin has not been deepened. The title of this research suggests two fundamental pivots, as they are also characteristics of the *fonsequian* narrative –and, coherently, with the Latin American *neopolical* literature–:

- *Postcards*, as entitled, points to a specific place: Rio de Janeiro.
- *Tropical disenchantment* as a product of urban problems in crescendo with the passage of time.

The above elements are understood in the definition of *neopolical*, therefore, (this being a.) being this a subgenre of *roman noir*, it implies two fundamental notions: location and time. These elements will be used as a method to address part of Fonseca's work, seeking the origin of his narrative and, also, to travel to Rio de Janeiro in different historical contexts.

To begin, a review of the *neopolical* in Latin America is done –as a literary movement in the region–, with a particular objective: to repair that the authors who are part are a spatiotemporal result. That is to say, the crime novel they propose mutates the canonical imperative of the *detective novel* of recovering justice and legal order, given that they take place in cities, certainly, hostile, which makes such an impossible mean.

It is implied that the logic of inequality produces chaos, with a dystopian tinge, a result are the Latin American cities. This leads to the notion that justice, in the face of an ambiguous presence of the State, is distorted between individuals. This problem is narrated by different authors in different decades, although it should be remembered that it is predominant in the last half of the twentieth century.

A realism is reached, and it is hybrid. The influence of high culture is amalgamated with popular culture, causing an artistic breeding ground adjusted to the socio-political reality of that period. Therefore, a review was given by the authors of this period, knowing that their syncretic narrative forms absorb both the local and the foreign, giving origin of the *neopolical*.

Rubem Fonseca is an example of what is exposed above, although: with a constant journey, knowing that he portrayed Rio de Janeiro, essentially, from the fifties until the

twenty-first century. The city will be toured from his work, not by its moment of literary production, but by the context in which the plots and situations are presented. This will make the research, after having exposed a theoretical framework consistent with the above, be divided into three parts related to the transformation of Rio de Janeiro during the twentieth century. A study that will depend on the historical point where each narrative takes place.

The historical point in which it will begin is entitled: *Agosto, Getúlio Vargas como tragedia* (*August, Getúlio Vargas as a tragedy*). In order of analysis, the first will be *Agosto* (1990) (*August* (1990)), since the incidents take place in 1954, they lead to the suicide of the caudillo, although from the perspective of a protoheroic police commissioner. Fonseca provides an atmosphere that creates a *carioca-hard-boiled*. With the rereading of this novel was understood that there was an imaginary of a city in constant strangeness by the past. At first, it will review the first half of the twentieth century, the *Primeira, Segunda* and *Terceira República Brasileira*, as well as the influence of Vargas, which meant fifty years of *caudillismo*. The dissection of this novel led to the analysis of fundamental elements in the *fonsequian* work. Violence is, of course, predominant in his work, but a fundamental point of this work is to emphasize that this is not an end, but a means.

In a second block, coherent to the timeline, a focus will be made on the stories of Fonseca during the sixties and seventies –times of dictatorship in Brazil. The chapter was titled: *Realismo brutal: historias selectas y adaptaciones*. (*Brutal Realism: Selected Stories and Adaptations*). Recounting situations and incidents in an autofictional style is Fonseca's signature. Given this, his polyphony was analyzed. A literary element that, from its synthesis and cadence, consciously elaborates a simple prose –knowing that simplicity requires disciplined practice–. Here we enter his literary hyperrealism: the understanding of simulacrum versus copying; trivial language, which expands his prosaic poetics; and the interurban contextual reductionism product of postmodernism –the homogeneity of cities in contemporaneity, a sign not of development, but of general hostility.

Rubem Fonseca exposes the timeless desires of the human being, which is why cruelty stands out as an intellectual differential with respect to animal nature. The purpose of his stories is not the simple outpouring of blood; The interest that these provoke is superior, it is directed to the unconscious passions. Thus, the development of this research depended on mapping his literary influences, since without them the writer would lose his voice. With this, too, the investigation derived of his film adaptations.

Lately it will be the same location, the same city, although with acute problems, this will lead to a review of the transition to Rio de Janeiro democracy in the eighties and the lags of the dictatorship. For this third block, *Mandrake: detective ausente* (*Mandrake: absent detective*), particular novels by Fonseca in the eighties, nineties and early twenty-first century will be studied. It will be established that this novelistic analysis will recognize the authorial metaknowledge, *the self-consciousness* that Fonseca possessed when creating his works— a fundamental factor that will help to understand in depth the concept of autofiction.

At this point in his profession, it is implied that he uses masterpieces and rewrites them in *noir* code, that is: detective literature —as a cliché of popular culture— is used by Fonseca as a semiotic pretext, the search for clues and signs that are not solved by his "detectives", but by the reader himself. The author created a puzzle for his readers, used classics by Molière and Flaubert and took them up in a pastiche format. By transforming them into *neopolicial* format, he sought the foundation of such texts and placed them in popular culture, highlighting their dramatic attributes, underlining that the dilemmas proposed in previous centuries contain a permanent factor: the passion of human nature.

The above is separated from the objective simplism of the *noir* or *detective novel* genre. This research contrasts with various critics, who seem Fonseca's work as simply transgressive and specifically localized. When it is the relocation of the hostile postmodern city, as well as the timelessness of the incidents, mainly storytelling, which makes their plots possible and relevant in any latitude.

INTRODUCCIÓN

El *noir*, como derivado del realismo del siglo XIX, es, sin asomo de duda, un movimiento literario que no distingue geografía. Es indispensable en la cultura popular del siglo XX. Sus reductos contienen diferentes estilos y, aunque muchos estén desligados de los cánones originales (enigma, intriga, *hard boiled*), contienen fórmulas que hacen de las obras, filmográficas o literarias, parte del conjunto de lo que hoy se entiende como género negro. Suena antagónico, pero aunque este esté deslocalizado, precisa de un lugar particular para legitimarlo. En este trabajo se tendrá en cuenta a Río de Janeiro desde la óptica de Rubem Fonseca (Juiz de Fora-Minas Gerais, 1925 – Río de Janeiro-Río de Janeiro, 2020) –autor que ha permanentemente descrito, en su estilo realista, a una ciudad que es fundamentalmente comparable con otras.

Tres hipótesis serán fundamentales en el análisis de la ciudad para este trabajo:

Primera: la estandarización de las ciudades en desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX, así como el mercado y la arquitectura –que, además, moldea el comportamiento del individuo por sus propios espacios urbanos–, homogeneizaron no el bienestar, sino la miseria. Río de Janeiro, al igual que muchas ciudades sudamericanas, es el resultado de políticas económicas que aumentaron la brecha de desigualdad en pro de un crecimiento industrial. Esta esencia de ciudad postmoderna es aprovechada por Fonseca para deslocalizar sus cuentos, al hacer que se perciban universales.

Segunda: como es de esperar, la noción anterior se supone como una lógica generacional –Fonseca es producto de su tiempo y de las corrientes filosóficas imperantes–, por lo tanto, su producción puede remitir a otros artistas de su época, al igual que a las ramificaciones de sus fundamentos e influencias.

Tercera: al sintetizar los dos motivos anteriores, se presume una junta entre la realidad distópica de las ciudades en desarrollo –donde los rascacielos, vistos a la distancia, están cobijados en smog y rodeados de amplios círculos de miseria– y el desencanto, tanto social como del individuo que se encuentra inmerso en la urbe.

Asimismo, al repasar el realismo literario brasileño, hay que tener en cuenta que desde su origen existe una premisa clara, basada en una inmanencia sin importar los sucesos y cambios que se den local y nacionalmente. El estilo de este realismo se asume, por lo general, original por autores como Machado de Assis, quien, en su prosa, identifica certeramente matices idiosincráticos de la sociedad carioca. Como es lógico, este derivó en maneras propias de narrar por medio del realismo, al estar asociado a la denuncia social.

En una ciudad como Río de Janeiro, durante el siglo XX, la literatura prosperó en las diversas ramificaciones del género, sosteniendo (directamente o entrelíneas) un hilo literario: una ciudad donde todo pasa y nada cambia, una problemática urbana permanente que, además, añora un pasado idealizado, casi onírico. No es casualidad que en los estudios de literatura brasileña esté Machado como un referente constante, puesto que evidencia un Brasil inmanente, sin importar el paso del tiempo.

Una frase apropiada que, aunque no esté ligada a la literatura brasileña, es coherente con esta idea: piénsese en «cambiare tutto per non cambiare niente», del libro *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958). También reformulada en su adaptación cinematográfica homónima (1963) dirigida por Luchino Visconti: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». Aquí hay que pensar en que «algo tiene que cambiar para que todo siga igual».

En este camino se deriva a Rubem Fonseca, quien, con un salto secular, sostiene un vínculo estrecho con la tradición realista literaria brasileña, dado que se ha hecho de él un referente a la hora de exponer un desencanto urbano antes invisible en su país. Es aquí donde el autor encaja temporalmente en el *post-boom* y el neopolicial, movimientos literarios imprescindibles para el último tercio del siglo XX en Iberoamérica. Motivo por el cual se hará un barrido generacional que tendrá como intención argumentar que, aunque Brasil pareciese tener un carácter aislado con la multiculturalidad hispanohablante, tal país también presenta problemáticas sociales similares.

Estas etiquetas (dadas a tales movimientos) se dan en una base temporal que coincide con el surgimiento del género neopolicial, donde se repasarán autores como Ricardo Piglia, Paco Ignacio Taibo II, Fernando Vallejo, Rodolfo Walsh, entre otros. Igualmente, al tomarse dentro del mismo conjunto histórico, el *post-boom* se asumirá básico para el origen para el género en acento iberoamericano, ya que este resalta en sus formas las influencias occidentales en su totalidad, ya sean norteamericanas o europeas. Influencias que, además de literarias, son necesarias para entender la relación intercontinental, temas como los rezagos coloniales, en contraposición a una modernidad impuesta violentamente, serán dilemas que se tratarán desde el sujeto narrativo.

*

Para establecer un marco teórico, titulado *Noir Latinoamericano* (capítulo 1), se contará con el análisis de la literatura *noir* en el continente, para subrayar el hecho de que hubo una amalgama entre la literatura policial y la literatura local, al entender que, inicialmente, existía la novela policiaca como una especie de versión local del clásico policial anglófono –cosa que sería, por lo tanto, una copia de este.

Dado que hay una literatura nacional (la novela brasileña, la novela argentina, la novela mexicana, etc.) que designa una geografía y las formas idiosincráticas de estas sociedades particulares, y al ver que se ha dado una evolución sincrética con el *roman noir*, se busca afirmar que se crea un policial iberoamericano y no un policial hecho en Iberoamérica de una forma paródica –este último era de un tipo comercial que operó como una copia del *hard boiled* detectivesco, novelas que descartaron aspectos culturales del continente.

El sincretismo, que implica el surgimiento del neopolicial iberoamericano, recae en el debate literario entre lo que cuenta y lo que no, como literatura menor y mayor. El envejecido dilema del pensar si el género negro alcanza un estatus de alta cultura. Así, tomar al *roman noir* como parte de la cultura popular, sin ser ajeno a la llamada alta cultura, es uno de los focos centrales que se analizarán al respecto de su calidad y atributos literarios.

La hipótesis del sincretismo implica que las formas del género negro –desde las entregas por fascículos de las novelas policiacas, pasando por los *paperbacks*, o libros de bolsillo, así como por las revistas *Pulp*–, clasificado al inicio del siglo XX como literatura menor, permeó también la, así llamada, alta cultura para el final del mismo siglo y el inicio del siglo XXI. Lo anterior implica una conciliación literaria y filosófica. Los autores e investigadores empezaron a apuntar a la retroalimentación entre ambos estratos culturales, aprovechándolos para los análisis del comportamiento social contemporáneo.

Por lo tanto, en Iberoamérica se tienen autores ejemplares –y gestores del género– como Rodolfo Usigli (*vid. Ensayo de un crimen* de 1944, adaptada homónimamente al cine por Luis Buñuel en 1955), Jorge Luis Borges (*vid. El jardín de senderos que se bifurcan* de 1953), o Julio Cortázar (*vid. El móvil* de 1956), que se aventuraron al género policiaco, reafirmando que su existencia es una necesidad para la literatura en un contexto en el que germinaba la cultura popular en el continente.

Como punto de partida metodológico de este trabajo, se hará una aproximación a la evolución del *roman noir* para llegar al género neopolicial y sus autores más influyentes. En este primer capítulo se procurarán las influencias canónicas y sus elementos, dado que

estos adquieren una sofisticación propia en un ámbito local; se tomará el paso de la novela de enigma a la de intriga, para después caer en el *hard boiled* y sus pastiches al estilo iberoamericano. Una metamorfosis que destacan investigadores del género, como Joan Ramon Resina, para concebir cómo se plasma la vida contemporánea dentro de un ámbito criminal:

La novela policiaca es la primera y, todavía a principios de siglo, la única narrativa formularia en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna. Esta contradicción genérica, lejos de ser secundaria o accidental, caracteriza no sólo a la producción de la narrativa policiaca sino también, y esto es decisivo para su evolución y continuidad, a su recepción por un público de masas, justamente el integrado por los anónimos habitantes de las grandes ciudades industriales y posindustriales. (Resina, 1997: 19)

Se entenderá que, para hacer posible tal reflejo de la vida moderna (y postmoderna) es esencial ver la ciudad como un espacio hostil, un espacio lejano a «[...] la ciudad de los *flâneurs* surrealistas, que con su imaginación llenaban la «ciudad sueño» [...]. Todo esto se desconfigura en la ciudad posmoderna, disgregada en distintas subciudades [...]» (Popeanga, 2021: 10). También captando las desigualdades, que parecen estar siempre en aumento en las ciudades latinoamericanas, se puede ver que aquella idea de los submundos de la ciudad pierde aquel principio de ensueño y este se transforma en escenarios propicios para la criminalidad, hecho que, aunque ya está presente en las historias clásicas de detectives, adquiere diferentes matices en las urbes donde se desencadena el neopolicial. Buenos Aires, Medellín, México D.F., Río de Janeiro, etc., son espacios propicios para la proliferación de las historias criminales que contiene el género. Contradicen la idea de orden y justicia que representaba el *noir* clásico, ya que para el escenario local de la ciudad hostil existen factores transversales que abarcan las jerarquías sociales y gubernamentales. Se diluye la idea de la justicia con respecto a la venganza, pasando a incentivos basados en el capital. Esencialmente, la novela policiaca cuenta con un elemento que depende de la desigualdad social, por lo cual se puede citar a Marx:

El delincuente produce [...] toda la policía y la administración de justicia penal: comisarios, jueces, abogados, jurados, etcétera., y, a su vez, todas esas diferentes ramas de industria, que representan otras tantas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas. (Marx *apud* Piglia, 2018: 7)

Ante esta noción marxista cabría apuntar que la existencia de la corrupción que las instituciones presentan en Latinoamérica, y los modos de satisfacer la inseguridad (nacida a partir de la desigualdad), dependen de causantes coloniales. Es aquí donde predominan

autores como Rubem Fonseca, que, a través de una escritura polifónica, es capaz de retratar personajes de todos los estratos sociales, sin ser imperativamente explícito en una denuncia social por medio de historias con una gran carga de crueldad.

*

Esta investigación, posteriormente, estará dividida en tres bloques esenciales (capítulos 2, 3 y 4) que tratarán el espacio de Río de Janeiro como escenario de los relatos y novelas de Rubem Fonseca, en un desarrollo cronológico de la ciudad, pero no alrededor del momento en que se escribieron, para así captar el formato de sus personajes y sus paralelos con la evolución de la novela negra. Se verá un Río de Janeiro en tres épocas distintas, con protagonistas que irán mudando de percepción a partir de sucesos que afectaron a un país entero.

Se entenderá que la forma de investigación adoptada se separará en tres contextos distintos, y que cumple la necesidad de argumentar lo objetivo (el contexto retratado) y lo subjetivo (el desasosiego de sus personajes) del universo de Fonseca. El método se separará entre lo general/social ante lo subjetivo/individual: se hará énfasis en el rol de sus protagonistas para el escenario que les es impuesto. Se valorará la historiografía, tanto como el papel del protagonista, quien será interpretado por el autor (a través de su polifonía), resolviendo la transversalidad de lo veraz con lo ficcional, dado que la verdad depende de la interpretación subjetiva, en lo que se acredita individualmente.

*

Como base del segundo capítulo de este trabajo se tratará *Agosto* (1990), novela que se desarrolla específicamente en 1954, año en que comete suicidio el caudillo brasileño Getúlio Vargas. La hipótesis primaria será la historiográfica, que pretende abarcar la figura de Vargas y la decadencia de un Río de Janeiro postimperial y en declive democrático *ad portas* a la dictadura, que llegaría en 1964.

A la ciudad se le describe a partir de su desigualdad. La ciudad, como un escenario convencional del *noir*, se encuentra en un momento de inflexión política e inmigraciones del interior de la nación, dado que Río es capital de la República –y, previamente, capital de un imperio expansivo–, cuestión que no se elimina del imaginario local durante medio siglo –para esta novela, la primera mitad del siglo XX.

Lo anterior abarca la obra entera de Fonseca, donde la percepción de una ciudad inmanente también coincidirá con la idea de una ciudad que «alguna vez fue»; al tener en cuenta que esto forma parte del imaginario local, el de un pasado tal vez floreciente. Esta idea que no es solo carioca, sino perteneciente a otras geografías.

Fonseca, como se verá a través de sus novelas, usa los elementos del policial detectivesco (*hard boiled*), como excusa para contar una subhistoria que resulta ser mayor a la fachada de una historia de detectives convencional. Por ello, al tratar un tema que va de la mano con datos históricos debatibles, el autor es capaz de insertar a un detective/comisario de policía en un caso asociado con el suceso histórico de Vargas. Fonseca se separa de la idea de una historia estatal politizada, asume una mirada literaria abarcando al sujeto ficcional. El autor Ricardo Piglia concibe, asimismo, la paradoja de lo que se supondría la verdad en la manera que:

La política se ha convertido en la práctica que decide lo que una sociedad puede hacer. Los políticos son los nuevos filósofos; dictaminan qué debe entenderse por real, qué es posible, cuáles son los límites de la verdad. Todo se ha politizado en ese sentido. También la cultura. La política inmediata define el campo de reflexión. Parece que los intelectuales tienen que pensar los problemas que le interesan a los políticos. (Piglia, 1986: 97)

Se tomará el discurso oficial con una dialéctica ambigua que tendrá que ser apropiada por el autor, para así poder colocarle los atributos de una novela. Al ver los diferentes elementos constituyen esta, se estudiarán las parodias que le han sido añadidas para crear un contenido sensible que se remite a otros campos del arte, como lo son, por ejemplo, la ópera y la tragedia clásica, al ser estos paralelos al formato de la trama.

Para este análisis se hará un recorrido por la historia brasileña desde la caída del imperio hasta la mitad del siglo XX, en el cual se pondrá un énfasis particular en la figura de Getúlio Vargas. Será imperante entender las pugnas y los cambios republicanos —a partir de las mudanzas constitucionales—, que dependieron de las diferentes fuerzas que actuaban dentro del Estado. Al tener en cuenta que Río de Janeiro fue la ciudad capital donde se gestaban estas luchas, esta se hace primordial como un espacio narrativo que por su propia naturaleza burocrática da cabida a una narración policiaca que, para este caso, Fonseca aprovecha para asemejar la novela al estilo de un *hard boiled*, dado el contexto en el que se presenta.

Para alcanzar esta hipótesis, se estudiarán los personajes del autor, a sabiendas de que ciertos protagonistas pueden ser un pastiche del estilo de Raymond Chandler, un protagonista prototípico que, a diferencia de los detectives clásicos, caerá en desgracia ante

su imposibilidad de resolver sus casos; esto debido a las máximas notables del género neopolicial, donde se entiende que hay fuerzas mayores que harán de sus imperativos morales imposibles. Así, implicando que las ideas de justicia y orden son tan solo una fantasía; es decir, Fonseca inserta un detective justiciero en un marco donde la corruptela es imposible de vencer, cuestión que lo lleva a su propia caída.

A partir del personaje se hará hincapié en matices de la historia que son necesarios en las novelas, tildadas como policiacas, de Fonseca. Al saber que para contar una subhistoria Fonseca utiliza una excusa policiaca, habrá que enfocar en elementos que contarán como ganchos narrativos para el lector: abecés esenciales de la novela policiaca que se aplicará a su literatura, pero que desencadenará de una forma heterodoxa a la tradición del género. Esto implica un desencanto del protagonista —y del lector activo— al sistema y sociedad donde son puestos, dado que se esclarecen las falacias de la justicia y estructuras de una criminalidad que permea todas las esferas sociales y sus interacciones.

En una novela que para el público fue, a todas luces, un *noir* básicamente canónico, se supondrá aquí que los estudios previos dejan hilos sueltos en su interpretación, dado que es un texto cuya semiótica apunta más allá de una simple novela policial. *Agosto* es una obra no de diferentes apreciaciones, sino una con una diversidad de información: el punto de vista de la ópera —el *liebestod*—, la parodia policiaca, el uso forzado del cliché y el estilo metafórico/alusivo son factores que permiten el análisis del subtexto.

A la hora de diseccionar *Agosto* habrá de tenerse en cuenta varios interrogantes como: ¿hasta qué punto llega a ser una novela propiamente policiaca? ¿Qué elementos son alusivos alrededor de esta? Por ejemplo, ¿son la ópera y la tragedia relevantes durante su lectura? Estas son cuestiones que aparecen con una lectura a profundidad, al tener en cuenta que el papel de Getúlio Vargas no es solo político, sino emblemático y presente en la memoria del pueblo carioca; algo que contrasta con la tragedia del comisario Mattos, protagonista de la novela, quien ante la presencia indirecta de Vargas se ve como un simple antihéroe al estilo del *bard boiled*. ¿Pero es el personaje tan solo esa imagen? ¿Es él una retroalimentación social hacia un individuo? Esto procurará resultar en el análisis tragedia clásica/novela, en este caso, asociado al *noir*.

El tercer capítulo, *Realismo brutal*, se adentra en un Río de Janeiro que partirá desde la década de 1960. Es importante destacar que la dictadura militar llegó a mediados de aquella década y que esto se refleja en la escritura de Fonseca; se siente un miedo y una atmósfera de opresión en sus páginas. Se establece a Río de Janeiro como un plató, básicamente, perpetuo en las historias de Fonseca. Los cuentos toman lugar en diferentes barrios de la ciudad; esto, literariamente, sin necesidad de ser específico en una locación o condición social, puesto que se descifran a través de la lectura de sus cuentos. Estas son cuestiones narrativas que se enumerarán a posteriori, para esto se tomará a la ciudad hostil como un espacio común, al hacer presente cualquiera de sus situaciones o contextos en un espectro postmoderno.

Habrán varios factores para examinar la obra de Fonseca durante este periodo, el cual abarca sus cuentos iniciales y, posteriormente, la saga de su protagonista policiaco más destacado: Mandrake. Los cuentos analizados serán la denominada esencia de Fonseca, textos que van desde 1963 hasta 1979¹, época de la más cruenta dictadura brasileña, aquella de la tortura, las desapariciones y la censura. En el estudio de estos cuentos se empleará la idea de la influencia del nihilismo en una escritura ya postmoderna, algo que generará un quiebre con el estilo de narración tradicionalista que imperaba en el Brasil de la época –se supondrá que estas mudanzas en el paradigma literario, por lo menos en Occidente, están ligadas a las revoluciones culturales que se produjeron.

Se reparará, igualmente, en los cambios que ha sufrido la ciudad; en las amplias migraciones desde el interior del país que dieron paso al crecimiento de las favelas y barriadas; al Estado dictatorial, aunque ausente, que produjo un aumento generalizado en la miseria y perpetuó un modelo colonial. Todo este contexto social permite crear una denuncia distante del folletín sensacionalista (y del discurso oficial del Estado), donde la polifonía de Fonseca, que no distingue estrato social, permite dar consciencia de las vicisitudes –al igual que la violencia y el crimen– de personajes que rondan en la ciudad.

Se considerará, como idea general, realizar una comparación entre colecciones. La evolución narrativa de Fonseca se reconoce como polifónica, dado que encarna de una forma, llámese, actoral a sus personajes; al tener especial cuidado con los personajes femeninos, bajo la premisa de resaltar su papel como necesario en sus voces narrativas. La

¹ Se tomarán primordialmente *Os Prisioneiros* (1963), *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975) y *O Cobrador* (1979).

autoficción y la construcción existencial de sus personajes durante este periodo –en el cual se dedicó a la cuentística– pretende profundizar en asuntos que no categoricen las colecciones como un camino hacia un núcleo común en cada una, sino el carácter que las correlaciona: el saber que se lee a un cierto autor sin necesidad de una presentación previa.

El barrido de los cuentos será, al igual que otras obras de Fonseca, comparados con sus adaptaciones cinematográficas –que van desde el *Cinema Novo* y posteriores. Su objetivo estará asociado a la recepción de su obra en otras ramas artísticas, en este caso visuales. La fidelidad se cuestionará, pero el fundamento es la captación de los atributos literarios de Fonseca recreados en la imagen. El método tomado, con la finalidad de captar la esencialidad de sus adaptadores, estará relacionado con la vivencia particular y situacional a trabajar en el momento. El recorrido cuentístico contará con sus apartados fílmicos respectivos, lo anterior para reforzar la noción de su atemporalidad.

A pesar de contar muchas de sus historias desde un margen, se cuestionará identificar a este autor como parte del marginalismo literario, movimiento de creciente popularidad en Brasil. Al abanderarse este desde la posición del escritor, protagonista y narrador marginal, que cuenta historias desde las favelas; de ahí la fascinación de lectores de diferentes latitudes hacia un género que se ve con un cierto grado de exotismo. Ante esta idea se buscará apartar a Fonseca, pues su realismo contiene una identidad social que no se refiere a la exclusión como principio narrativo.

*

Para el cuarto capítulo (*Mandrake, detective ausente*) se tendrán en cuenta las décadas de 1980 y 1990. La caída de la dictadura desvela las brechas sociales en el país y esto comienza a ser noticia, dejando de lado el discurso oficial del Estado. Por lo tanto, la voz del narrador fonsequiano parece cambiar de tono. Es en este mismo espacio-tiempo que se empezarán a tener en cuenta las novelas de la saga Mandrake, dado que merece la pena, al ser narraciones extensas, analizar el desencanto de sus personajes. Se supondrá que la escritura hiperrealista, el uso de la parodia y el cliché pueden ser elementos creativos que Fonseca usa para reestructurar el drama clásico, al usar al neopolicial como un *leitmotiv* narrativo.

Con una intención didáctica, se asumirá una saga. Estas tienen lugar en el universo de Fonseca. En las novelas, durante este capítulo, este abogado/detective puede ser –o no– protagonista directo de estas. Igualmente habrá una profundización en la intención de cada novela, dependiendo del objeto narrativo que el autor use. El pastiche y el uso

sofisticado del cliché serán esenciales en el análisis, puesto que cada formato en las novelas es particular. Se van a tomar, principalmente, *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) y *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* (2005). La investigación supondrá el papel de los protagonistas y sus relaciones interpersonales, esto en comparación a las adaptaciones cinematográficas; la pregunta, al final, será quién es Mandrake en el universo literario fonsequiano y cómo es este percibido por sus espectadores.

A partir de la tragedia se encuentran recursos narrativos que Fonseca aplica copiosamente, tal como lo es una violencia incesante que remite al erotismo y al sentimiento tanático de los personajes. Estos temas se considerarán desde la óptica freudiana y de Georges Bataille, lo que remitirá a Thomas de Quincey y al Marqués de Sade como autores influyentes.

Se hipotetiza que estos autores transportan al lector a un simple término: transgresión. Se procurará en este trabajo, a diferencia de otros, entender este elemento no como un fin, sino como un medio literario que Fonseca usa para apuntar a temas de relevancia existencial. Se tendrá en cuenta que esta violencia no es *per se* —dado que es tratada constantemente por los críticos como una carta de presentación de Fonseca, la cual es una visión superficial de su lectura—, es el saber que el autor ha captado la autoconsciencia de su propia obra y que la crueldad es un recurso narrativo.

Aunque la noción de De Quincey adquiere una relevancia atemporal para el *noir* —«The world in general, gentlemen, are very bloody-minded; and all they want in a murder is copious effusion of blood; gaudy display is enough for them [...]» (De Quincey, 1827: 51)—, si se repara en la implicación de esta máxima, también se entiende que esta no señala al simple hecho de la crueldad gratuita, sino a la crueldad justificada, dado «[...] que todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado» (Nietzsche, 1872: 114).

Lo anterior es un pilar en la construcción del género negro, en términos del género enigma: el motivo. Por ello, la violencia como medio toma el papel de no ser un fin, sino un *leitmotiv* narrativo. La novela criminal que se propone contiene el uso de la detección con el objetivo de transgredir a través de sucesos que aluden al desarrollo dramático —ya sea en la estructura misma que el autor coloca en sus novelas, tanto como las referencias que coloca en sus textos.

Habrà de tenerse en cuenta elementos que hacen que las obras de la saga sean etiquetadas como hiperrealistas, al abarcar el estilo narrativo y la idea de la copia en cada

una. En un inicio se definirá el drama en cada novela basándose a la imposibilidad que es atribuida a sus personajes, la irresolución de sus casos y su caída en un desencanto, prácticamente, nihilista. Asimismo se analizará la parodia no solamente del policial clásico (pues busca, además, reescribir novelas clásicas en formato policiaco), sino también a través de alusiones a los clásicos griegos, a la fascinación representativa de un ditirambo que los protagonistas procuran con su propio hedonismo.

*

Los matices de los personajes fonsequianos reflejan su reacción al entorno que les ha sido impuesto por azar: su ciudad, su país, sus inequidades, etc. Como ya se sabe, en el neopolicial la incapacidad ética es una constante que dilata el suspense propuesto. Por eso, para un último aparte en este texto se tendrá en cuenta el traspaso a la pantalla de algunas de las obras de Fonseca.

Algunas, con un éxito resaltable, han de valorarse filmicamente; aun así, se entra en un cuestionamiento esencial a la hora del paso de la novela al guion. Si bien los azares de los personajes conllevan a su desencanto, en la pantalla se les ha dado, en algunos casos, un carácter comercial, donde se busca dar con el estereotipo del detective justiciero, perdiendo la esencia cínica, desengañada e inescrupulosa de sus protagonistas en el texto original.

Se darán por entendidos los diferentes paradigmas anteriormente estudiados en secciones previas de la tesis, donde la historiografía, el uso del escenario de una ciudad hostil como Río de Janeiro, el desencanto y el hiperrealismo serán ejes centrales y comparativos entre los diferentes textos del autor —al igual que su extradiégesis e, igualmente, su adaptación al guion como un discurso alternativo.

La relación de estos elementos pretende mostrar paralelos y contrastes de la evolución autorial, puesto que con el paso de las décadas los personajes han sufrido una metamorfosis notable, coherente con el desencanto que produce la constante frustración del contexto político y social en el que se encuentran atrapados. Estas características no son solo propias de Rubem Fonseca, sino también de escritores contemporáneos que entienden que la insatisfacción y el desaliento han sido socialmente naturalizados.

INTRODUÇÃO

O noir, derivado do realismo oitocentista, é, sem sombra de dúvida, um movimento literário que não distingue a geografia. É indispensável na cultura popular do século XX. Sua fortaleza contém diferentes estilos e, embora muitos estejam descoladas dos cânones originais (enigma, intriga, *hard boiled*), contém fórmulas que tornam as obras, filmográficas ou literárias, parte do conjunto do que hoje é entendido como gênero negro. Parece antagônico, mas mesmo que seja deslocalizado, precisa de um lugar particular para legitimá-lo. Este trabalho levará em conta o Rio de Janeiro na perspectiva de Rubem Fonseca (Juiz de Fora-Minas Gerais, 1925 – Rio de Janeiro-Rio de Janeiro, 2020) – autor que descreveu permanentemente, em seu estilo realista, uma cidade fundamentalmente comparável a outras.

Três hipóteses serão fundamentais na análise da cidade para este trabalho:

Primeiro: a padronização das cidades em desenvolvimento durante a segunda metade do século XX, bem como o mercado e a arquitetura – que, além disso, moldam o comportamento do indivíduo por seus próprios espaços urbanos – homogeneizaram não o bem-estar, mas a miséria. O Rio de Janeiro, como muitas cidades sul-americanas, é resultado de políticas econômicas que aumentaram o fosso de desigualdade em favor do crescimento industrial. Essa essência de uma cidade pós-moderna é usada por Fonseca para deslocalizar suas histórias, fazendo-as parecer universais.

Segundo: como esperado, a noção acima é assumida como uma lógica geracional – Fonseca é produto de seu tempo e das correntes filosóficas vigentes –, portanto, sua produção pode referir-se a outros artistas do seu tempo, bem como aos desdobramentos dos seus fundamentos e influências.

Terceiro: sintetizando as duas razões anteriores, presume-se uma articulação entre a realidade distópica das cidades em desenvolvimento –onde arranha-céus, vistos de longe, estão abrigados no fumo e cercados por amplos círculos de miséria– e o desencanto, tanto social quanto do indivíduo imerso na cidade.

Além disso, ao rever o realismo literário brasileiro, devemos ter em mente que desde sua origem há uma premissa clara, baseada numa imanência independentemente dos eventos e mudanças que ocorrem local e nacionalmente. O estilo desse realismo é geralmente assumido como original por autores como Machado de Assis, que, em sua prosa, identifica com precisão nuances idiossincráticas da sociedade carioca. Como é

lógico, isso levou às?? suas próprias formas de narrar através do realismo, sendo associado à denúncia social.

Numa cidade como o Rio de Janeiro, durante o século XX, a literatura prosperou nas diversas ramificações do gênero, mantendo (diretamente ou nas entrelinhas) um fio literário: uma cidade onde tudo acontece e nada muda, um problema urbano permanente que, além disso, anseia por um passado idealizado, quase onírico. Não é por acaso que nos estudos da literatura brasileira Machado seja uma referência constante, pois evidencia um Brasil imanente, independente da passagem do tempo.

Uma frase apropriada que, embora não esteja vinculada à literatura brasileira, é coerente com essa ideia: pense em «cambiare tutto per non cambiare niente», do livro *Il Gattopardo*, de Tomasi di Lampedusa (1958). Também reformulado em sua adaptação cinematográfica homônima (1963) dirigido por Luchino Visconti: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». Aqui é preciso pensar que «alguma coisa tem de mudar para que tudo continue igual».

Nesse caminho deriva Rubem Fonseca, que, com um salto secular, mantém estreita ligação com a tradição literária realista brasileira, uma vez que se tornou referência quando se trata de expor um desencanto urbano antes invisível no seu país. É aqui que o autor se insere temporariamente no *pós-boom* e no neopolicial, movimentos literários essenciais para o último terço do século XX na América Latina. Por essa razão, será feito um estudo geracional que terá como objetivo argumentar que, embora o Brasil pareça ter um caráter isolado com o multiculturalismo de língua espanhola, o país também apresenta problemas sociais semelhantes.

Esses rótulos (de tais movimentos) são dados numa base temporal que coincide com o surgimento do gênero neopolicial, onde serão revistos autores como Ricardo Piglia, Paco Ignacio Taibo II, Fernando Vallejo, Rodolfo Walsh, entre outros. Da mesma forma, quando tomado dentro de um mesmo conjunto histórico, o *pós-boom* será assumido como fundamental para a origem do gênero no sotaque ibero-americano, uma vez que destaca, em suas formas, as influências ocidentais em sua totalidade, sejam norte-americanas ou europeias. Influências que, além de literárias, são necessárias para compreender a relação intercontinental, questões como as defasagens coloniais, em oposição a uma modernidade imposta violentamente, serão dilemas tratados a partir do sujeito narrativo.

Para estabelecer um quadro teórico, intitulado *Noir latino-americano* (capítulo 1), far-se-á uma análise da literatura *noir* no continente, para sublinhar o fato de que havia um amálgama entre a literatura policial e a literatura local, entendendo que, inicialmente, havia o romance policial como uma espécie de versão local do clássico policial anglófono – que seria, portanto, uma cópia deste.

Dado que existe uma literatura nacional (romance brasileiro, romance argentino, romance mexicano, etc.), que designa uma geografia e as formas idiossincráticas dessas sociedades particulares, e vendo que houve uma evolução sincrética com o *roman noir*, busca-se afirmar que se cria um romance policial ibero-americano e não um policial feito em Ibero-América de forma paródica – este último era de tipo comercial, funcionava como cópia do *hard boiled*, romances que descartavam aspectos culturais do continente.

O sincretismo, que implica o surgimento do neopolicial ibero-americano, reside no debate literário entre o que conta e o que não conta como literatura menor e maior. O velho dilema de saber se o género *noir* alcança um status de alta cultura. Assim, tomar o *roman noir* como parte da cultura popular, sem ser alheio à chamada alta cultura, é um dos focos centrais que serão analisados quanto à sua qualidade e atributos literários.

A hipótese do sincretismo implica que as formas do género noir – desde as parcelas de romances policiais, passando por brochuras, bem como as *revistas Pulp* – classificadas no início do século XX como literatura menor, também permearam a chamada alta cultura para o final do mesmo século e início do século XXI. Isto implica uma conciliação literária e filosófica. Os autores e pesquisadores passaram a apontar para a retroalimentação entre os dois estratos culturais, aproveitando-os para a análise do comportamento social contemporâneo.

Portanto, na América Latina há autores exemplares – e gestores do género – como Rodolfo Usigli (Vid. *Ensayo de un crimen* de 1944, adaptado homónimamente ao cinema por Luis Buñuel em 1955), Jorge Luis Borges (Vid. *O jardim de caminhos que bifurcam* de 1953), ou Julio Cortázar (Vid. *El móvil* de 1956), que se aventuraram no género policial, reafirmando que sua existência é uma necessidade para a literatura num contexto em que a cultura popular estava germinando no continente.

Como ponto de partida metodológico deste trabalho, será feita uma abordagem da evolução do *roman noir* para alcançar o género neopolicial e seus autores mais influentes. Neste primeiro capítulo buscar-se-ão as influências canônicas e seus elementos, uma vez

que estes adquirem sofisticação própria num ambiente local. O passo será dado do romance enigma para o da intriga, e depois cairá no *hard boiled* e seu pastiche no estilo ibero-americano. Uma metamorfose destacada por pesquisadores do género, como Joan Ramon Resina, para conceber como a vida contemporânea é moldada dentro de um campo criminal:

La novela policiaca es la primera y, todavía a principios de siglo, la única narrativa formularia en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna. Esta contradicción genérica, lejos de ser secundaria o accidental, caracteriza no sólo a la producción de la narrativa policiaca sino también, y esto es decisivo para su evolución y continuidad, a su recepción por un público de masas, justamente el integrado por los anónimos habitantes de las grandes ciudades industriales y posindustriales. (Resina, 1997: 19)

Entender-se-á que, para possibilitar a reflexão da vida moderna (e pós-moderna), é fundamental ver a cidade como um espaço hostil, um espaço distante de «[...] la ciudad de los *flâneurs* surrealistas, que con su imaginación llenaban la «ciudad sueño» [...]. Todo esto se desconfigura en la ciudad posmoderna, disgregada en distintas subciudades [...]» (Popeanga, 2021: 10). Captando também as desigualdades, que parecem estar sempre a aumentar nas cidades latino-americanas, percebe-se que essa ideia dos submundos da cidade perde aquele princípio onírico, e isto se transforma em cenários propícios à criminalidade –fato que, embora já esteja presente nas histórias clássicas de detetives, adquire diferentes nuances nas cidades onde o neopolicial é desencadeado. Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro, etc., são espaços favoráveis para a proliferação de histórias policiais contidas no género. Contradizem a ideia de ordem e justiça representada pelo *noir* clássico, uma vez que para o cenário local da cidade hostil existem fatores transversais que abrangem hierarquias sociais e governamentais. A ideia de justiça em relação à vingança é diluída, passando para incentivos baseados no capital. Essencialmente, o romance policial tem um elemento que depende da desigualdade social, razão pela qual Marx pode ser citado:

El delincuente produce [...] toda la policía y la administración de justicia penal: comisarios, jueces, abogados, jurados, etcétera., y, a su vez, todas esas diferentes ramas de industria, que representan otras tantas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas. (Marx *apud* Piglia, 2018: 7)

Diante dessa noção marxista, pode apontar-se que a existência da corrupção que as instituições apresentam na América Latina, e as formas de satisfazer a insegurança (nascida da desigualdade), dependem de causas coloniais. É aqui que predominam autores

como Rubem Fonseca, que, por meio da sua escrita polifônica, consegue retratar personagens de todos os estratos sociais, sem ser imperativamente explícito numa denúncia social por meio de histórias com grande carga de crueldade.

*

Esta investigação, posteriormente, será dividida em três blocos essenciais (capítulos 2, 3 e 4) que tratarão o espaço do Rio de Janeiro como cenário para as histórias e romances de Rubem Fonseca, num desenvolvimento cronológico da cidade, mas não em torno do momento em que foram escritos, a fim de captar o formato de seus personagens e seus paralelos com a evolução do romance policial. Será apreciado um Rio de Janeiro em três épocas diferentes com protagonistas que mudarão a percepção de eventos que afetaram um país inteiro.

Entender-se-á que a forma de pesquisa adotada será separada em três contextos distintos, preenchendo a necessidade de discutir o objetivo (o contexto retratado) e o subjetivo (o mal-estar de seus personagens) no universo de Fonseca. O método a ser utilizado será separado entre o geral/social e o subjetivo/individual: será dada ênfase ao papel de seus protagonistas para o cenário que lhes é imposto. A historiografia será valorizada, assim como o papel do protagonista, que será interpretado pelo autor (através de sua polifonia), resolvendo a transversalidade do verdadeiro com o ficcional, tendo em conta que a verdade depende da interpretação subjetiva, naquilo que é creditado individualmente.

*

A base do segundo capítulo desta obra será *Agosto* (1990), romance que acontece especificamente em 1954, ano em que o caudilho brasileiro Getúlio Vargas comete suicídio. A hipótese primária será a historiográfica, que pretende abranger a figura de Vargas e a decadência de um Rio de Janeiro pós-imperial e em declínio democrático *ad portas* à ditadura que chegaria em 1964.

A cidade é descrita a partir da sua desigualdade. A cidade, como palco convencional do *noir*, encontra-se num momento de influência política e imigração do interior da nação, tendo em vista que o Rio é a capital da República – e, anteriormente, capital de um império

expansivo – questão fixa no imaginário local de meio século – para este romance, a primeira metade do século XX.

O acima exposto engloba toda a obra de Fonseca, onde a percepção de uma cidade imanente coincide também com a ideia de uma cidade que «alguma vez foi»; tendo em vista que isso faz parte do imaginário local, de um passado talvez fluorescente. Ideia que não é só carioca, mas pertencente a outras geografias.

Fonseca, como se verá ao longo de seus romances, usa os elementos do romance detetivesco (*hard boiled*), como pretexto para contar uma sub-história que acaba sendo maior do que a fachada de uma história *hard boiled* convencional. Portanto, ao tratar de um assunto que anda de mãos dadas com dados históricos discutíveis, o autor consegue inserir um detetive/comissário de polícia num caso associado com o acontecimento histórico de Vargas. Fonseca se separa da ideia de uma história politizada e assume um olhar literário abraçando o sujeito ficcional. O autor Ricardo Piglia também concebe o paradoxo do que seria assumido como verdade na forma como:

La política se ha convertido en la práctica que decide lo que una sociedad puede hacer. Los políticos son los nuevos filósofos; dictaminan qué debe entenderse por real, qué es posible, cuáles son los límites de la verdad. Todo se ha politizado en ese sentido. También la cultura. La política inmediata define el campo de reflexión. Parece que los intelectuales tienen que pensar los problemas que le interesan a los políticos. (Piglia, 1986: 97)

O discurso oficial será tomado com uma dialética ambígua que terá de ser apropriada pelo autor, para poder nele colocar os atributos de um romance. Ao ver os diferentes elementos que fazem parte dela, as paródias que foram adicionadas criam um conteúdo sensível que remete a outros campos da arte, como, por exemplo, ópera e tragédia clássica, pois estas são paralelas ao formato da trama.

Para esta análise, será feito um percurso pela história brasileira desde a queda do império até meados do século XX, na qual haverá particular ênfase na figura de Getúlio Vargas. Será imprescindível compreender as lutas e mudanças republicanas –a partir das mudanças constitucionais– que dependeram das diferentes forças que atuaram no interior do Estado. Tendo em conta que o Rio de Janeiro era a capital onde essas lutas se formavam, isso torna-se essencial como um espaço narrativo que, por sua própria natureza burocrática, acomoda uma narrativa policial, que neste caso Fonseca aproveita para se assemelhar ao estilo de um *hard boiled*, dado o contexto em que é apresentado.

Para alcançar essa hipótese, os personagens do autor serão estudados, sabendo que certos protagonistas podem ser um pastiche do estilo de Raymond Chandler, um

protagonista prototípico que, ao contrário dos detetives clássicos, cairá em desgraça diante de sua incapacidade de resolver seus casos, isso devido às finalidades notáveis do gênero neopolicial, onde se entende que há forças maiores que impossibilitaram seus imperativos morais. Dando assim a entender que a ideia de justiça e ordem é apenas uma fantasia, ou seja: Fonseca insere um detetive justiceiro num quadro onde a corrupção é impossível de superar, questão que o leva à própria queda.

A partir do personagem vai dar ênfase a matizes da história que são necessários nos romances, rotulados como policiais, de Fonseca. Sabendo que para contar uma sub-história Fonseca usa uma desculpa policial, será necessário focar em elementos que funcionarão como ganchos narrativos para o leitor: ABCs essenciais do romance policial que serão aplicados à sua literatura, mas que agem de forma heterodoxa a tradição do gênero. Isso implica uma decepção do protagonista – e do leitor ativo – com o sistema e a sociedade onde estão inseridos, uma vez que são esclarecidas as falácias da justiça e as estruturas de uma criminalidade que permeia todas as esferas sociais e suas interações.

Num romance que para o público era, ao que tudo indica, um *noir* basicamente canônico, assumir-se-á aqui que estudos anteriores deixam fios soltos na sua interpretação, um texto cuja semiótica aponta para além de um simples romance policial. *Agosto* é uma obra não de apreciações diferentes, mas com uma diversidade de informações: o ponto de vista da ópera -o *liebestod*-, a paródia policial, o uso forçado do clichê e o estilo metafórico/alusivo -fatores que permitem a análise do subtexto.

Ao dissecar *Agosto*, várias questões devem ser tidas em conta, tais como: até que ponto ele se torna um romance propriamente policial? Que elementos são alusivos em torno dele? Por exemplo: ópera e tragédia são relevantes durante a sua leitura? São questões que aparecem com uma leitura aprofundada, tendo em conta que o papel de Getúlio Vargas não é apenas político, mas emblemático e presente na memória do povo carioca, algo que contrasta com a tragédia do comissário Mattos, protagonista do romance, que diante da presença indireta de Vargas é visto como um simples anti-herói no estilo do *hard boiled*. Mas será que o personagem é só essa imagem? Ele é um feedback social em relação a um indivíduo? Isso irá resultar na análise da tragédia clássica/romance, no caso, associado ao *noir*.

O terceiro capítulo, *Realismo Brutal*, mergulha num Rio de Janeiro que terá início a partir dos anos 1960. É importante notar que a ditadura militar chegou em meados daquela década e que isso se reflete na escrita de Fonseca; sente-se uma atmosfera de opressão nas suas páginas. O Rio de Janeiro se estabelece como um cenário, basicamente, perpétuo nas histórias de Fonseca. As histórias passam-se em diferentes bairros da cidade; isto, literariamente, sem a necessidade de serem específicos num local ou condição social, já que são decifrados por meio da leitura de suas histórias. São questões narrativas que serão elencadas *a posteriori*, para isso a cidade hostil será tomada como um espaço comum, tornando presente qualquer uma das suas situações ou contextos num espectro pós-moderno.

Haverá vários fatores para examinar a obra de Fonseca durante esse período, o que inclui suas histórias iniciais e, mais tarde, a saga de seu protagonista policial mais proeminente: Mandrake. As histórias analisadas seriam a chamada essência de Fonseca, textos que vão de 1963 a 1979², época da mais sangrenta ditadura brasileira, a da tortura, dos desaparecimentos e da censura. No estudo dessas histórias, será utilizada a ideia da influência do *niilismo* numa escrita já pós-moderna, algo que gerará uma ruptura com o estilo tradicionalista de narração que prevalecia no Brasil na época – presumir-se-á que essas mudanças no paradigma literário, pelo menos no Ocidente, estejam ligadas às revoluções culturais ocorridas.

Também será preciso apontar para as mudanças pelas quais a cidade passou, para as extensas migrações do interior do país que deram lugar ao crescimento das favelas e bairros, para o Estado ditatorial, embora ausente, que produziu um aumento generalizado da miséria e perpetuou um modelo colonial. Todo esse contexto social permite criar uma denúncia distante do folhetim sensacionalista (e do discurso oficial do Estado), onde a polifonia de Fonseca, que não distingue o estrato social, permite conscientizar sobre as vicissitudes – assim como a violência e o crime – dos personagens que passeiam pela cidade.

Será considerada, como ideia geral, enquadrar-se na comparação entre coleções. A evolução narrativa de Fonseca é reconhecida como polifônica, pois ele encarna seus personagens de uma forma em que ele atua, tomando especial cuidado com as personagens

² Consideram-se, em primeiro lugar: *Os Prisioneiros* (1963), *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975) e *O Colecionador* (1979).

femininas, sob a premissa de destacar seu papel como necessário em suas vozes narrativas. A autoficção e a construção existencial de seus personagens nesse período –em que se dedicou ao conto –buscou aprofundar questões que não categorizam as coleções como um caminho para um núcleo comum de cada, mas do caráter que as correlaciona: o conhecimento de que determinado autor é lido sem a necessidade de uma apresentação prévia.

A análise das histórias será, como outras obras de Fonseca, comparada com suas adaptações cinematográficas –que vão do *Cinema Novo* e posteriores –, seu objetivo estará associado à recepção de sua obra em outros ramos artísticos, neste caso, visuais. A fidelidade será questionada, mas o fundamento é a captura dos atributos literários de Fonseca recriados na imagem. O método a ser adotado, a fim de captar a essência de seus adaptadores, estará relacionado com a experiência particular e situacional a ser trabalhada no momento. A *tourne* contística terá suas respectivas seções de filmes, isto para reforçar a noção de sua atemporalidade.

Apesar de contar muitas de suas histórias a partir das margens, será questionado identificar este autor como parte do marginalismo literário, movimento de crescente popularidade no Brasil. Movimento defendido a partir da posição do escritor, protagonista e narrador marginal, que conta histórias das favelas, promovendo??? o fascínio de leitores de diferentes latitudes por um gênero que é visto com certo grau de exotismo. A partir desta ideia, se procurará separar Fonseca, uma vez que seu realismo contém uma identidade social que não se refere à exclusão como princípio narrativo.

*

Para o quarto capítulo (*Mandrake, detetive ausente*) serão levadas em conta as décadas de 1980 e 1990. A queda da ditadura revela as lacunas sociais no país e isso começa a ser notícia, deixando de lado o discurso oficial do Estado. Portanto, a voz do narrador “fonsequiano” parece mudar de tom. É nesse mesmo espaço temporal que os romances da saga Mandrake começarão a ser levados em conta, já que vale a pena, por serem narrativas extensas, analisar o desencanto de seus personagens. Assumir-se-á que a escrita hiper-realista, o uso da paródia e do clichê, podem ser elementos criativos que Fonseca utiliza para reestruturar o drama clássico, ao usar o neopolicial como *leitmotiv* narrativo.

Com uma intenção didática, uma saga será assumida no universo de Fonseca. Nas novelas, durante este capítulo, esse advogado/detetive pode ou não ser o protagonista

direto delas. Haverá também um aprofundamento na intenção de cada romance, dependendo do objeto narrativo que o autor utiliza. O pastiche e o uso sofisticado do clichê serão essenciais na análise, já que cada formato dos romances é particular. Serão tidas em conta principalmente, *A Grande Arte* (1983), *Bufo e Spallanzani* (1986), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*. A pesquisa envolverá o papel dos protagonistas e suas relações interpessoais, isso em comparação com as adaptações cinematográficas. A questão, no final, será quem é Mandrake no universo literário fonsequiano e como ele é percebido por seus espectadores.

Da tragédia há recursos narrativos que Fonseca aplica copiosamente, como uma violência incessante que remete ao erotismo e ao sentimento tanático dos personagens. Esses temas foram considerados a partir da perspectiva freudiana e de Georges Bataille, que se referiram a Thomas de Quincey e a Marquês de Sade como autores influentes.

Confirma-se que estes autores transportam o leitor para um termo simples: transgressão. Este trabalho procurará, ao contrário de outros, entender esse elemento não como um fim, mas como um meio literário que Fonseca utiliza para apontar questões de relevância existencial. Levar-se-á em conta que essa violência não é *per se* —já que é constantemente tratada pela crítica como uma carta de introdução a Fonseca, que é uma visão superficial de sua leitura— é o conhecimento de que o autor capturou a autoconsciência de sua própria obra e que a crueldade é um recurso narrativo.

Embora a noção de De Quincey assuma uma relevância atemporal para o *noir* —«The world in general, gentlemen, are very bloody-minded; and all they want in a murder is copious effusion of blood; gaudy display is enough for them [...]» (De Quincey, 1827: 51)—, percebe-se a implicação dessa máxima e entende-se também que ela não aponta para o simples fato da crueldade gratuita, mas para a crueldade justificada, dado «[...] que todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado» (Nietzsche, 1872: 114).

O acima exposto é um pilar na construção do gênero *noir*, em termos do gênero enigma: o motivo. Portanto, a violência como meio toma o papel de não ser um fim, mas um *leitmotiv* narrativo. O romance policial proposto contém o uso da detecção com o objetivo de transgredir através de acontecimentos que aludem ao desenvolvimento dramático — seja na própria estrutura que o autor coloca nos seus romances, ou nas referências que coloca nos seus textos.

Elementos que fazem com que as obras da saga sejam rotuladas como hiper-realistas devem ser tomados em conta, englobando o estilo narrativo e a ideia de cópia em

cada uma. Em princípio, o drama de cada romance será definido a partir da impossibilidade de seus personagens, da irresolução de seus casos e de sua queda num desencanto, praticamente, niilista. Da mesma forma, a paródia será analisada não apenas no policial clássico –já que também busca reescrever romances clássicos em formato policial–, mas também por meio de alusões aos clássicos gregos, ao fascínio representativo de um ditirambo que os protagonistas buscam com seu próprio hedonismo.

*

As nuances dos personagens fonsequianos refletem sua reação ao ambiente que lhes foi imposto por acaso: sua cidade, seu país, suas iniquidades, etc. Como já se sabe, no neopolicial a incapacidade ética é uma constante que dilata o suspense proposto e, portanto, por um último à parte neste texto será levada em conta a transferência para a tela de algumas obras de Fonseca.

Algumas, com notável sucesso, devem ser valorizadas filmicamente, ainda assim, entra-se num questionamento essencial no momento da passagem do romance para o roteiro. Embora os perigos dos personagens levem ao seu desencanto, na tela eles recebem, em alguns casos, um personagem comercial, onde buscam encontrar o estereótipo do detetive vigilante, perdendo a essência cínica, desiludida e inescrupulosa dos seus protagonistas no texto original.

Serão compreendidos os diferentes paradigmas estudados anteriormente nas seções anteriores da tese, onde a historiografia, o uso do cenário de uma cidade hostil como Rio de Janeiro, o desencanto e o hiper-realismo, serão eixos centrais e comparativos entre os diferentes textos do autor –bem como sua extra diegese e, igualmente, sua adaptação ao roteiro como discurso alternativo.

A relação desses elementos visa mostrar paralelos e contrastes da evolução autoral, uma vez que ao longo das décadas os personagens sofreram uma notável metamorfose, coerente com o desencanto produzido pela constante frustração do contexto político e social em que estão aprisionados. Essas características não são típicas apenas de Rubem Fonseca, mas também de escritores contemporâneos que entendem que a insatisfação e o desânimo foram socialmente naturalizados.

El surgimiento de la narrativa contemporánea y, por lo tanto, del género neopolicial en Latinoamérica se puede apreciar robustamente pasadas las décadas del sesenta y setenta del siglo XX como una nueva ola literaria para el continente, una especie de *post-boom* latinoamericano³, que se aproxima de manera diferente a su sociedad, pues sus espacios son distintos y sus historias, crudas, pero, si bien entraron en vigor para los 80 y 90, no significa que no se fue fraguando este movimiento particular en las décadas anteriores.

Antes de la generación del *boom* latinoamericano es evidente por qué la literatura policiaca jugaba un papel de literatura menor, ya que se presentaba como una imitación, parodia o versión adaptada del *noir* norteamericano al continente, donde algunas se mostraban superficiales y sin carácter propio; y aunque, sin embargo, se dieron obras notables⁴, el *noir* no alcanzó el nivel de popularidad que tuvo en los EE. UU. por un hecho fundamentalmente sencillo: Latinoamérica no es EE. UU.

Uno de los grandes aportes del *boom* fue la reafirmación, al igual que la autocrítica local, que reveló los grandes desconciertos que se tenía como sociedad, concepto del cual también se apropiaría el neopoliciaco⁵: la denuncia. Al mismo tiempo, este internacionalmente dejaría etiquetada la literatura local, con grandes reparos que a futuro serían evidentes, así como lo expresó Alberto Fuguet (1964-) en el Manifiesto *MacOndo* (1996):

Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa. Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus

³ Como definición al *post-boom*:

«Desde inicios de la década del setenta comienza a perfilarse como una constante temática del *post-boom* el afán de preservar, fomentar o recuperar la/s identidad/es latinoamericana/s, ya sea en el orden continental, nacional, regional o local. El trágico impacto causado por los regímenes dictatoriales en el continente, así como la experiencia del exilio y el desarraigo, parecen haber determinado en gran parte de los escritores del *post-boom* una inclinación hacia un tipo de literatura en la que se reflejan de manera explícita tales experiencias, y en la que abunda la denuncia social, ideológica y política. Esto no significa, en modo alguno, que las novelas del *boom* no hayan abordado los tópicos concernientes a América Latina aquí señalados. Lo que distingue a la narrativa del *post-boom* es un tratamiento más directo y más simple de la realidad política y sociocultural latinoamericana, y ello a diferencia de las novelas del *boom*, en las que lo latinoamericano solía perder protagonismo o quedar supeditado a una búsqueda de cosmopolitismo o universalidad» (Blaustein, 2009: 179).

⁴ Autores como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que conjuntamente publicaron el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), y como Rodolfo Walsh, quien editó *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) se adaptaron al género y vieron cómo, aunque era aún una rama de la literatura relativamente al margen, esta despertaba un interés en un público que veía Buenos Aires como un escenario posible.

⁵ Género aún en crecimiento mientras el *boom* estaba en auge.

sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionen) nos parece aberrante, cómodo e inmoral. (Fuguet, 1996: 9)⁶

Y aunque Fuguet llegó en los años noventa, su lógica es paralela a lo que buscaba mostrar el neopoliciaco anteriormente: entrar en los escenarios urbanos y en aquellas realidades dejadas de lado por la literatura tradicionalista. Al ser un género no excluyente, al neopoliciaco también se juntaron figuras del *boom*, pues estos también influenciaron al *post-boom*.

Suele considerarse a 1976 como la partida de nacimiento de este subgénero, pues en dicho año se publicaron las dos primeras novelas mexicanas paradigmáticas de esta específica concepción del relato criminal: *Días de combate* (1976), de Taibo II, y *En el lugar de los hechos* (1976), de Rafael Ramírez Heredia. En tanto que, en Argentina, un año antes, el relato «La loca y el relato del crimen», incluido en el libro *Nombre Falso* (1975), de Ricardo Piglia abre, también, esta narrativa en el Cono Sur. Lo cierto es que esta variante ha sido practicada, también, por autores consagrados del *boom* a partir, sobre todo, de los años setenta. Es el caso de obras como *La cabeza de la hidra* (1978), de Carlos Fuentes; *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *Noticias de un secuestro* (1996), de García Márquez, o *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), de Vargas Llosa. El neopolicial continúa asimismo en boga entre los escritores nacidos en los sesenta como Santiago Gamboa, Sergio Gómez, Edmundo Paz Soldán o Jorge Volpi. (Álamo, 2013: 85)

Las bases para lo que sería el neopoliciaco están enmarcadas en las circunstancias de la violencia urbana. Se podrá comenzar con el escritor y periodista Rodolfo Walsh (1927-1977), ya que da un punto de partida para una narrativa realista y visceral al abordar el tema de la dictadura argentina siendo él mismo una víctima.

*

Walsh en la novela policial encontró instrumentos y los apropió con su estilo a los singulares acontecimientos políticos, pues por medio de la literatura criminal se consiguen cobijar los hechos y sucesos que tomaron lugar.

El empleo del esquema de la novela policiaca, originada en una cultura específica y sometida a una abstracción en su tránsito a otras situaciones sociales e históricas puede hacer suponer la existencia de una oposición entre la fórmula y los elementos temáticos flotantes. Es fácil concebir el género como un híbrido entre un esqueleto de funciones estrictas y una masa

⁶ Una inconformidad que igualmente expresa Fonseca en su cuento *Intestino Grosso* de *Feliz Ano Novo* (1975): «Os caras editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os neguinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis» (Fonseca, 1975: 146).

temática que se le incorpora accidentalmente, sin relación intrínseca con la fórmula genérica. (Resina, 1997: 88)

Ricardo Piglia explica que al hablar de estos momentos de la historia lo importante «no es la reproducción completa de la forma, sino de ciertos elementos que ayudan a construir una historia»⁷. Así, en *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, se aprecia el universo en el que aplica la literatura policial. La novela contiene una narrativa no ficcional (es más, su tinte es profundamente periodístico), aunque en sus formas sumerge al lector en una problemática intensamente ligada con lo político. Hay una apropiación de los problemas sociales y se genera una voz que no solo habla por él mismo como sujeto, es decir, hace «[...] percibir cómo un escritor constituye una voz personal que al mismo tiempo es una voz colectiva conectada con la de otros escritores que están escribiendo en otras lenguas [...]» (Piglia, 2006: 196) y que tratan de temas relacionados con poder y justicia. Construir memoria, a raíz de la situación político-social del momento, no podía depender de una burocracia y un Gobierno que opera a partir de la propaganda nacionalista⁸.

La necesidad de ocultar actos que, sin embargo, se consideran esenciales, conduce a posiciones paradójicas, como aquella que se resume en la célebre frase de Himmler a propósito de la «solución final»: «Es una página gloriosa de nuestra historia que nunca ha sido escrita y jamás lo será».

Debido a que los regímenes totalitarios conciben el control de la información como una prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso. (Todorov, 2008: 16-17)

En este contexto era necesaria la creación de textos para contar la crueldad en carne viva de los momentos claves de la historia.

Los escritores posteriores a la década del cincuenta [...] sentían que allí, en sus calles, las de Santiago, Río de Janeiro o Buenos Aires, el hombre indefenso seguía perdiendo la batalla contra el poder envilecido que organizaba la sociedad a su antojo, por eso hicieron de la novela negra un lugar para recrear, evidenciar y decir a gritos los que inundaba sus ojos y sus narices. (Salinas, 2007: 6)

Al inicio de *Operación Masacre* (1957) Walsh deja una frase desconcertante de humanidad ante los hechos narrados: «Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir

⁷ “Piglia sobre el policial, entrevista” - «https://www.youtube.com/watch?v=QbCIWo2_Hg0» [Consultado el 03/02/2021]

⁸ «Una de las cuestiones planteadas recurrentemente por el postmodernismo es la problematización de las categorías historia y ficción como construcciones basadas fundamentalmente en un discurso narrativo de carácter ideológico» (Colmeiro, 2004: 194).

a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: “Viva la patria”, sino que dijo: “No me dejen morir solo, hijos de puta”» (Walsh, 1957: 18).

Operación Masacre es una obra que señala el efecto del autoritarismo sobre la sociedad civil a partir del abuso policial. Un texto que cuenta, al mismo tiempo, como un registro periodístico de alta calidad investigativa, pues Walsh realizó un trabajo profundamente minucioso de los hechos. Es, al tiempo que cuenta realidades ajenas, un texto que traslada al lector a la condición de cada uno de sus personajes. Pues, así como puede ser heterodiegético, también se adentra en el primer plano para igualarse con los hechos narrados.

Cabe señalar que en *Operación Masacre* Walsh cede la voz del narrador a los actores reales que irrumpen en el texto. La palabra del excluido es incluida y esto permite la operación testimonial. [...]. Los capítulos son titulados con los nombres reales de personas/personajes que dan testimonio de su experiencia desde un primer plano. (Mattalia, 2008: 180)

El inicio se da en junio de 1956, cuando llega el gobierno militar *de facto* a través de la llamada «Revolución Libertadora» que dio un vuelco al gobierno peronista y llevó a sus militantes a ser perseguidos políticos. Homónimo al título de la novela fue la operación realizada por los militantes al buscar víctimas aleatorias para ser fusiladas. Esto sucedió el 9 de junio, momentos antes de un anuncio de ley marcial realizado por el Gobierno del militar Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970)⁹. Habían de perseguirse conspiradores, personas asociadas con el peronismo, y criminales políticos señalados a dedo desde el Gobierno.

En tal caso la milicia tomó decisiones arbitrarias y secuestró a varios civiles por una simple sospecha. Los llevaron a fusilamiento y algunos pudieron escapar intrincadamente; otros se salvaron aun estando gravemente heridos.

Dieciséis huérfanos dejó la masacre: seis de Carranza, seis de Garibotti, tres de Rodríguez, uno de Brion. Estas criaturas en su mayor parte prometidas a la pobreza y el resentimiento, sabrán algún día —saben ya— que la Argentina libertadora y democrática de junio de 1956 no tuvo nada que envidiar el infierno nazi. (Walsh, 1973: 126)

⁹ «El suceso conocido como Operación Masacre ha llegado a constituir un fragmento de la historia popular de la Argentina. Relata una de las represiones sangrientas del régimen antiperonista de 1945. Primero rumor, luego suceso y finalmente acontecimiento político; el relato de esa oscura masacre ha conocido múltiples reactualizaciones. Operación Masacre cuenta el asesinato, en el mes de junio de 1956, de una decena de trabajadores, en un baldío del distrito de José León Suárez, en la ciudad de Buenos Aires» (De Grandis, 1992 :307).

El sueño de la patria, nación o Estado como algo inherente y que parece como legítimo por parte de la sociedad se transforma en algo que era imperativo a una ola de terror. «El resultado fue el mismo: los muertos bien muertos; y los asesinos probados, pero muertos» (Walsh, 1957: 222). Así: «Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar» (Todorov, 2008: 26).

La memoria, a partir de la compilación de testimonios de las víctimas, busca una verdad que no está siendo contada unilateralmente por un órgano opresor. Por lo tanto, la novela negra latinoamericana no es historia patria, es realmente una historia de la violencia. Así lo afirmó Walter Benjamin: «No hay un solo documento de cultura que no lo sea a su vez de barbarie. Y como ninguno de ellos está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el que pasa de unos a otros. De ahí que el materialista histórico tome distancia de él en la medida de lo posible. Considera que su cometido es pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (Benjamin, 2021: 40). Razón por la cual Walsh reitera que «cuando uno lee *Operación Masacre* puede entender muy bien el porqué de la reacción de la juventud en los sesenta y setenta. Ahí está la raíz de la violencia. Había que ser muy pequeño, como joven, para no sentir vergüenza» (Walsh, 1957: 10).

Operación Masacre recrea un factor fundamental en la novela negra: la denuncia social a través del realismo. Una denuncia que en este caso es literalmente no-ficcional por su carácter periodístico y lineal de las declaraciones, aunque, como menciona Paco Ignacio Taibo II: «Los elementos narrativos perfeccionan la información» (Taibo II, 2014: 59), puesto que «[...] les hago pensar que la crónica de hechos es una novela. Que la realidad es ficción. Y la ficción como ellos creen (están absolutamente convencidos de ello) es inocente» (Taibo II, 2014: 23).

El uso del realismo es lo que caracteriza el rompimiento de la novela de enigma con la novela negra. En la novela de enigma se servían ciertos valores burgueses. La racionalidad y, en muchos casos, el positivismo eran el motor narrativo.

[...] Según Alberto del Monte, la principal innovación de la serie negra fue hacer del relato policiaco un instrumento de representación realista y, principalmente, de denuncia social, y manifiesta entender por realismo la descripción de determinados aspectos de la sociedad contemporánea. (Valles Calatrava, 1990: 97)

El realismo y la denuncia han sido siempre parte de la novela policiaca, pues al usar el espacio urbano se reflejan las características de la injusticia social de las ciudades, ya que son el espacio donde es más evidente la desigualdad. Aun así, esto es de cierta manera

paradójico, pues los detectives representan a la sociedad capitalista desde una lógica individualista.

[...] el relato negro no se puede sustraer a la presencia del componente urbano que es, en las sociedades modernas, la pieza básica de la organización vital y social, el lugar donde, como afirma Henry Lefebvre, se condensa el nudo esencial de toda clase de relaciones del mundo capitalista actual. (Valles Calatrava, 1990: 92)

Pero aquí, además, Walsh aporta algo sustancial a la novela negra latinoamericana: la imposibilidad de resolución del caso. En el contexto social que se percibe, se da una falla que no deja alcanzar de nuevo el orden, pues sí se encuentra la virtud de una justicia platónica, presente y característica de la novela negra, que procura retornar al orden preestablecido.

¿No ha ocurrido así? ¿Acaso el teniente coronel Abraham González, juez militar, sancionó al teniente coronel Fernández Suárez, o divulgó siquiera algún resultado de ese “juicio”? Quiero que se me diga qué diferencia hay entre esta concepción de la justicia y la que produjo las cámaras de gas en el nazismo. (Walsh, 1957: 172)

Igualmente, al ver la posición que tienen las víctimas (que en el texto son los protagonistas), se entiende que la búsqueda de la justicia se vuelve una imposibilidad, y en este caso Walsh también se convierte en protagonista de su propia novela periodística, pues también cae como perseguido político. Aquí la maquinaria del poder procura exterminar a quienes actúan a favor de la resolución o aclaración de los hechos desde cualquier ángulo.

Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esta Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles. (Walsh, 1957: 236)

Si se ve al autor desde la perspectiva del desarrollo de la historia, se esclarece cómo el periodista, que al mismo tiempo juega a detective, se centra en los sucesos y declaraciones de esta historia que investiga. No cuenta precisamente cómo encuentra las pistas, es decir, en cualquier otro policial un investigador ficticio estaría enfocado en sus propios pormenores para ser un protagonista en sentido general.

Operación Masacre juega con el policial y, a la vez, con el testimonio de “hechos reales” que él ha encontrado. Esta mezcla produce un cambio en la enunciación del relato: el autor ocupa el lugar del detective. En el prólogo sintetiza los “hechos” y el proceso de la investigación, para luego desaparecer como personaje en la historia narrada, aunque no como narrador. (Mattalia, 2008: 176)

Entonces, si este libro no fuese puramente no-ficcional y no tuviese esa naturaleza periodística, Walsh se habría desarrollado como protagonista, siempre buscando declaraciones y lugares. Esto sería si él se ciñese al policial clásico¹⁰.

Ese debate está implícito en los textos, porque uno encuentra el tono de Saer o el tono de Walsh en muchas cosas que lee. Pero lo que a nosotros nos interesa es reconstruir el momento en que esas poéticas se constituyen. Hacer ver el carácter de voz propia. Percibir cómo un escritor construye una voz personal que al mismo tiempo es una voz colectiva conectada con la de otros escritores que están escribiendo en otras lenguas.

Ahora nos interesa el modo en que Walsh se constituye como escritor: cómo ciertos elementos, presentes en la escritura de los orígenes, van definiendo un campo desde el cual es posible imaginar lo que viene. No se trata más que de eso: de ver cómo un escritor encuentra su propia voz. (Piglia, 2016: 196)

Esta es también una ruptura que produce la novela negra iberoamericana. Los factores narrativos del estilo policiaco se mantienen, pero hay una mudanza en los personajes. La importancia que ejerce el narrador de un crimen se traslada a las víctimas, por lo cual se apunta al efecto que produce el estar en una sociedad violenta en cada persona. Para esto se puede aludir a autores como Fernando Vallejo, que, en su narrativa permanentemente homodiegética, establece la relación sociedad-individuo como la se implica el entorno en el ser humano y como él responde a este.

El género (la novela policial), después de haber alcanzado un punto de cristalización, empieza a competir con otras formas sociales de narración que lo van acorralando en espacios donde no se siente cómodo. Y esto es así porque la historia del género es la historia de la combinación de la cultura con la cultura popular: la novela surge para establecer un enlace en esa relación. (Piglia, 2016: 208)

La función del escritor se redefine en este género, establece una visión de desencanto en una sociedad profundamente desigual. Implanta nociones como, por ejemplo, «la policía, lejos de representar la imagen de justicia, representa la imagen de terror» (Trelles Paz, 2008: 6). La literatura neopolicial se convierte en una alternativa narrativa independiente de sus antecesores norteamericanos, ya que «gracias a este género, se formalizan nociones y componentes de cabal importancia en la elaboración de la policial alternativa, como la desaparición del detective y el surgimiento de crímenes sin castigo»

¹⁰ «Algunos aficionados recalcitrantes a la estricta novela policiaca, a la novela enigma, afanosos de solucionar los problemas al ritmo que marca el autor, gustan de consultar tratados de detección, de procedimientos policiales y de criminología, o de resolver, en base a los métodos lógicos racionales, los acertijos propuestos en revistas y periódicos como pasatiempo. También estas actividades exceden evidentemente la lectura de una narración criminal derivando a otros aspectos del intelecto, aun cuando pueda conservarse cierta similitud temática» (Vázquez de Parga, 1981: 10).

(Trelles Paz, 2008: 6). A lo anterior se le puede sumar que las problemáticas regionales tienen una relación directa con la literatura, ya que en el siglo XX surgen a partir de la globalización, el neoliberalismo y el sueño de la modernización por medio de la exclusión social, algo cada vez más presente con el pasar de los años y la ampliación de la brecha de desigualdad económica:

In literature, the spread of crime has taken on topographic proportions that reflect the globalization processes of the late twentieth century. In crime novels at the beginning of the twenty-first century, investigations take place all over the world and anyone who went to the trouble of totting up the sum of fictional scenes of the crime would be undertaking a project of international cartography. (Erdmann, 2009: 13)

*

La desaparición del detective rompe con la manera de narrar ortodoxa del *hard-boiled*. Su narración fragmentada fuerza al lector a reconstruir la historia, a dar su propia interpretación de los hechos, a cuestionar constantemente la veracidad de la voz que narra, algo que reafirma la existencia de la ficción como metaficción. La historia contada por el protagonista y la interacción con el lector convidan a este último a dar una interpretación subjetiva de lo que está entrelíneas, es decir, la historia oculta, un cuento dentro de otro cuento tal como afirma Piglia (Piglia, 2000: 109). Lo anteriormente expuesto se aprecia en autores como Paco Ignacio Taibo II (1949-) con novelas como *Retornamos como sombras* (2001)¹¹.

Taibo's fiction outside the Belascoarán Shayne series establishes the reader as a detective who must decipher and interpret a fragmented text in this way, Taibo not only dismantles the narrative structure of detective fiction but also forces the reader to actively reconstruct the "second story". The irony of the text, in other words, points to our own position as readers of reality that endow existence with signification. (Nichols, 2010: 57)

A través de *Retornamos como sombras* hay una denuncia clara: se entiende a México como una tierra de nadie y de todos donde caben la República China de Sinaloa, los falangistas, los nazis, los fascistas italianos, etc.; un lugar que algunos aún pretenden invadir o simplemente descubrir. El Estado es algo que existe, sí, pero que no es de importancia para nadie, ni siquiera para el Gobierno mismo, así como expresa Marcie Paul: «The Mexican state itself is the villain, and inevitably wins the battle despite the detective's discovery of the truth» (Paul, 2006: 182).

¹¹ Continuación de la novela *Sombra de la sombra* (1986).

Retornamos como sombras, en su entramado de historias, contiene una sensación de libro de aventuras al estilo de Hemingway (también es importante resaltar que uno de sus protagonistas es el propio Hemingway), pero sus factores históricos encrudecen la trama, al igual que en *Agosto* de Rubem Fonseca.

The past coexists with the present in Taibo's novels in ways that recall the magical realism of other Latin American novelists. Long-dead folk heroes wander through his novels, both as spiritual cohorts and as anachronistic combatants in the contemporary struggle. (Paul, 2006: 182)

El uso de hechos y personas puntuales, que en realidad han existido, donde los personajes interactúan, sincretiza la ficción con la historia formal para así generar memoria histórica desde puntos de vista subjetivos: la ficción es una herramienta narrativa de hechos reales. Es de conocimiento público, actualmente, que los nazis tenían intenciones de alojarse en México¹². Ese es el motivo de la historia para Taibo II, los acontecimientos casi absurdos y macabros, pues él aprovecha lo irracional de la realidad misma para introducir su propia ficción.

Durante el año 1941 hubo una infiltración del ejército nazi en el territorio mexicano. Al conocer el contexto –México aún no había tomado una postura con respecto a los bandos durante la Segunda Guerra Mundial–, los nazis aprovecharon esto para poder realizar sus operaciones, cualesquiera que fueran.

En una novela que constantemente se reafirma como una ficción, se adquiere un carácter de metanovela, pues la misma asevera que hay hechos reales que se mezclan con la fantasía. Dada la multiplicidad de personajes, cada uno de los cuales intenta resolver diferentes hechos, se depende del carácter de investigador que cada uno adquiere. Cada uno se ve como parte fundamental para rearmar las piezas e intentar hallar un esclarecimiento de la esencia de los hechos.

Hay los que piensan que una novela debe explicarlo todo. Que la novela debe ser reparadora de la vida y sus incoherencias. ¿Fue la vida alguna vez coherente? Y por eso piensan que el

¹² «En junio de 1942 se creó la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS, por sus siglas en inglés), que sería el antecedente directo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA). La OSS tenía como misión recolectar y analizar la información estratégica que necesitara el “Joint Chiefs of Staff of the United States of America”, el equipo de cuatro generales y almirantes encargados de comandar las operaciones de guerra. Los agregados militares reportaron una y otra vez que Hilda Krüger mantenía comunicación estrecha con altos oficiales de la inteligencia militar germana, Georg Nicolaus y el Barón Friedrich Von Schelebrugge, quienes para ese entonces estaban abocados a construir ramificaciones en toda América Latina. Cuando arribaron al país los refuerzos enviados por Berlín, la embajada germana, encabezada por el diplomático Rudt Von Collemberg, ya había construido una red nazi que abarcaba a casi todos los grupos políticos, sindicatos, periodistas y altos mandos del Ejército» (Cedillo, 2007: s.p.).

escritor está en el lugar central en el espacio y el tiempo para dar principios y finales a las historias (¿conoce usted alguna historia que tenga final, lo que se debería llamar final-final). (Taibo II, 2014: 375)

Al ser este un texto neopolicial en sí mismo, los investigadores son personajes que juegan a ser detectives, resaltando que la figura del detective es algo insólito en el policial iberoamericano. Personajes como Manterola, quien es periodista; «El poeta», llamado Fermín Valencia; y Alberto Verdugo, un narrador casi omnisciente, organizan el rompecabezas de la amenaza nazi infiltrada en las selvas tropicales.

Igualmente, personajes presuntamente ajenos como Tomás Wong, un mexicano de ascendencia china, y Ernest Hemingway, se encuentran involucrados y parecen personajes aleatorios en la historia. Ellos operan como herramientas de solución que intencionalmente descifran problemáticas para dar solución a tales eventos, que son efectos colaterales de una guerra que sucede en otro continente. «Porque era fácil que los monstruos de la razón convivieran con los monstruos de la fantasía aquí, en la esquina del planeta, el último rincón del mundo» (Taibo II, 2014: 197).

Submarinos nazis, anclados y escondidos en el Caribe, escuadrones de camisas pardas que se pasean por la selva mexicana, un oscurantismo nazi que se revela como un motor ideológico al estilo Illuminati —la novela insiste en que Hitler prohibió el oscurantismo a las masas para apropiarse del conocimiento astral para apartarlos del vulgo (Taibo II, 2014: 263)—. Son diferentes sucesos que actúan como el motor de una trama intrincada y llena de indicios, muchas veces fuera de cualquier lógica, para así dar paso a una resolución que, si bien no es justiciera, por lo menos tiene claros los motivos para tales hechos.

Es de recordar que el concepto de los hechos poco tiene que ver con la racionalidad, así «la realidad poco tiene que ver con la razón» (Taibo II, 2014: 276), a sabiendas de que la razón contiene el factor de la subjetividad. Un factor interesante de esta novela es que en ella el narrador se cuestiona y asevera su ficcionalidad, haciendo saber que es una capa de texto irreal sobre ciertos hechos reales: «La verdad era generalmente menos rica, menos colorida que el rumor. Por lo tanto, el rumor sustituía a la verdad, se volvía la verdad verdadera» (Taibo II, 2014: 234).

Taibo II es uno de los propulsores de la memoria histórica en el continente a través del neopoliciaco y se espera que él reflexione constantemente esto por medio de su novela. En distintos apartados condena la memoria histórica mexicana y su falta de claridad; por ejemplo, cita a Diego Rivera para señalar obviedades e inconformismo: «Este país no tiene memoria. No tiene vergüenza» (Taibo II, 2014: 321).

Con Taibo II se resalta el desencanto del por y el cómo las situaciones económico-sociales son las que incentivan la novela negra en el espacio mexicano. La *second history*, a la cual se refiere Nichols (2010), aparece en el neopolicial como una lectura de la realidad a través de la ficción que se percibe por medio de la denuncia social que existe en sus líneas. El lector acompaña —en el caso de *Retornamos como sombras*— a las diferentes voces narradoras, es decir, que va junto con los personajes o protagonistas.

Convierte al lector en detective, le vuelve consciente y lo aleja de ser simplemente un observador pasivo. Parafraseando a Nichols, este recuerda que aquí se rompe con la idea de Todorov de que debe haber transparencia en la historia para el lector, al hacer a este último en alguien que cuestiona su propia lectura, quien encaja las piezas. (Nichols, 2010: 59)

*

Operación Masacre (1972), *Agosto* (1990), *Plata Quemada* (1997) y *Retornamos como sombras* (2001) tienen una particularidad que va de la mano con la noción de memoria histórica: estos textos que se basan en referentes periodísticos nacen del testimonio y de las noticias.

Una figura narrativa que desaparece, al ser esta una característica importante en el neopolicial, es el mismo detective, lo cual implica que el criminal adquiera el papel de protagonista. Esto es algo vívido en la novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia (1941-2017), novela basada, como se sabe, en sucesos reales acontecidos en 1965.

El autor se alimentó de textos periodísticos, testimonios y rumores, que formaron el cuerpo de la novela. Además de mantener un estilo policiaco, Piglia ha «tratado de tener presente en el libro el registro estilístico y el “gesto metafórico” (como lo llamaba Bretch) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal» (Piglia, 2000: 221).

It is my contention that this debilitation of the Latin American detective protagonist has been accompanied by the ascendancy of the criminal protagonist not only in the recent novels of gender stalwarts such as Giardinelli, Martini, Ramirez Heredia, and Piglia. (Close, 2006: 154)

En el inicio, los protagonistas, se supone, son tres bandidos, los cuales han hecho un esquema de robo a un coche de seguridad bancario con ayuda de la policía, lo que refleja un sistema corrupto en el cual los atracadores son básicamente el chivo expiatorio de la policía para así robar al Estado. La novela en su propio género adopta la ciudad como escenario para el crimen y su escondite.

Con el fin de relatar un asalto que, lógicamente, fue noticia nacional en el momento de los sucesos, Piglia en *Plata quemada* describe los hechos ocurridos en la ciudad de Buenos Aires en octubre de 1965. Traslada los escenarios de una urbe a otra, salta de Buenos Aires a Montevideo, contando la fuga de los protagonistas.

Existe cierta sordidez en sus vidas, ya que en su contexto social se ven rodeados por drogas, prostitución y violencia indiscriminada. Su fuga y las posibilidades absurdas de escape, junto con las fantasías de iniciar vidas nuevas fuera del continente, se ven nubladas ante una realidad donde están siendo perseguidos por un ejército de policías, a quienes no parece importarles el delito cometido, no buscan un acto justiciero, sino, simplemente, buscan hacerse con el botín que ellos han tomado, ya que:

En la novela policial, la policía no combate lo ilegal por el mero hecho de combatirlo, sino gracias al pleno poder que le otorga el principio de legalidad. Su actividad tiene un objetivo, pero el objetivo es la apariencia porque lo legal, desprendido de sus raíces, prescinde del sentido propio. (Kracauer, 1971: 103)

El texto está plagado de introspecciones personales y críticas a una sociedad profundamente conservadora. Dos de los personajes principales, el Nene Brignone y el Gaucho Dorda, son amantes, aunque pistoleros; el tercer protagonista, el Cuervo Mereles, expone una especie aceptación cínica a su homosexualidad, pero al mismo tiempo un respeto ante su *performance* criminal. «En *Plata quemada*, la novela policial se reviste de los mecanismos del relato periodístico y, lúdicamente, utiliza la estructura no-ficcional para novelar un hecho histórico de la crónica roja» (Trelles Paz, 2008: 220).

Es un caso que no solo involucra los criminales, sino que además culpa al cuerpo policial que está infiltrado en el caso y quiere una parte del botín, así revela la imposibilidad de restituir la justicia al mismo tiempo que representa, de cierta manera, un sentimiento nihilista y pesimista ya en el desenlace de la propia novela. Ante la posibilidad de verse en una situación inescapable, la pandilla se dispone a quemar el dinero que ha robado, para así representar un acto de rebeldía propiamente nihilista por parte de los personajes, un desafío al establecimiento.

En círculos bien informados se tiene la impresión de que la policía está convencida de que los delincuentes argentinos han logrado ya cruzar al Uruguay.
«Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos», y agregó el jefe de Policía «no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios».

«Hybris», buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en El Mundo: «la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina». Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir. (Piglia, 1997: 64)

La irresolución del caso, que además conlleva a que no sean judicializados los criminales, también incluye pequeños factores que señalan la corruptela estatal. Por ejemplo, el monto que han robado los protagonistas es bastante bajo como para justificar los hechos sucedidos, los tiroteos, la persecución, el baño de sangre. El valor robado fue de quinientos mil dólares, asunto que podría haber sido fácilmente cubierto sin precisar un batallón para combatir a los criminales. Un discurso político que dice abiertamente que la ley es dura, pero que por lo menos existe: *dura lex, sed lex*. Discurso que impera en la necesidad de la existencia de la legalidad, aunque no valore que la justicia sea intrínseca en ella.

La policía buscaba quedarse con el dinero y Piglia relata el trato hecho a priori entre los antagonistas y la policía, en la cual caía la promesa retributiva de estos. Por lo cual: «Throughout *Plata Quemada*, it is strongly suggested not only that members of the police have actively colluded in enabling the robbery itself, but also that appearance, credibility, and spectacle take precedence over concerns for public safety» (Conlon, 2018: 660). Los protagonistas de esta novela, al ser criminales, y parecidos a muchos otros de las diferentes novelas diseccionadas aquí, contienen un factor particular: ellos resultan estoicos, parecen asumir la muerte, no la toman como un factor de riesgo. Parecen no querer huir de la finitud e infunden un valor tanático a la violencia.

*

La violencia y la crueldad, cabe resaltar, no son temas que se dejen de lado al tratarse de los contemporáneos de Fonseca en el continente. Hay que tener en cuenta las similitudes urbanas con las que también se topan otros autores. En este caso Fernando Vallejo, con su libro *El desbarrancadero* (2001), posee una similitud narrativa que encara homodiegeticamente la desmedida cercanía a la muerte que se vive en una ciudad como Medellín, que, además, posee problemas y características sociales como los del Río de Janeiro de Rubem Fonseca.

En *El desbarrancadero* ha de considerarse el lenguaje coloquial y las imágenes que Vallejo da, paralelo con el lenguaje personal de los cuentos de Fonseca, que son, en gran medida, narrados en primera persona e impregnados con voces de todas las clases sociales cariocas.

Hay que mencionar que Vallejo es narrador absoluto en primera persona y que sus novelas cargan constantemente con la denuncia directa a figuras políticas, así como al desamparo por la ausencia de Estado, que se traslada en los comportamientos y salud mental de sus personajes, que los lleva al resentimiento y la venganza. Por un lado, Fonseca no es explícito en sus cuentos y novelas con respecto a sus reparos u odios para con el Estado. Es claro que lo denuncia por medio de comentarios sobre la corrupción y la muerte, aunque nunca da nombres; es decir, apunta a la política, pero no a sus figuras.

De la misma manera Fonseca realiza entre líneas un análisis más siniestro de su sociedad; por medio del crimen y la desigualdad hace evidente una presión constante del miedo dictatorial (en sus primeras colecciones de cuentos y novelas). Se trata de un efecto similar al de Vallejo al hablar de la violencia urbana, pues hace claro que está ahí, al acecho, y que además de inmutable es endémica. Esta novela es una constante remembranza por medio de anécdotas, sueños y metáforas, que son de la misma manera paralelos a la escritura fonsequeña, la cual está compuesta por:

Narración escueta, realismo, referentes históricos precisos, tanto de los espacios como de las personas, breves digresiones a manera de ensayo, evocaciones infantiles, ensoñación poética y un cuidadoso trabajo de lenguaje que integra de manera talentosa la oralidad al contexto, para lograr plenamente la verosimilitud como obra de arte. (Pacheco, 2008 :16)

Como un paralelo relevante está la ubicación espacial que ambos autores realizan desde las urbes donde narran. Así, bajo la sombra de la violencia, pueden narrar con la crueldad de los hechos que exponen. Vallejo se acerca a la noción del crimen por medio de las situaciones con el sicariato de Medellín, el cual expone en su novela *La Virgen de los Sicarios* (1994), donde retrata la problemática de la desigualdad desde la óptica de la masificación en la ciudad, puesto que:

In contrast with the Latin America's regionalist preference to anchor their novels outside of their nations' cities, Fonseca shares the boom's recognition that its urban areas have demanded increasing aesthetic attention simply based on the population experienced by these metropolitan nuclei. Nevertheless, outlandish concentrations of human beings in limited spaced breeds friction. (Schulenburg, 2006: 26)
Large cities legitimize inequality [...] The large city has but a single problem: number. A mass society is established within its circumference, which implies that these masses be contained and implies, therefore, the existence of a permanent state of violence and oppression. (Lefebvre *apud* Schulenburg, 2006: 28)

La violencia, un hecho que es inherente al comportamiento humano –quien es consciente de actuar con crueldad–, también se presenta por el pasado colonial que se ve

reflejado en la misma brecha de inequidad, algo que conlleva a la criminalidad masiva por la ausencia de un estado de bienestar fuerte.

Se puede afirmar que la violencia pasa al campo de la hiperviolencia por la deshumanización que sufren las víctimas, la reafirmación de la crueldad sin ningún tipo de propósito que incluya factores económicos, sociales o políticos. El ser humano en el contexto de la hiperviolencia en el arte actúa desde la noción de la justicia a través de la venganza, donde el sufrimiento ajeno es el objetivo principal del criminal.

Su objetivo está marcado por una represalia que también puede incluir incentivos pecuniarios, aunque hay que tener claro que el medio para conseguirlos es a través de ser un victimario sin escrúpulos ni piedad; esto se expone en el *modus operandi* de los sicarios de Vallejo y de los personajes vengativos en los relatos de Fonseca, donde la muerte acecha constantemente como un elemento necesario para generar una tensión anímica en la trama.

La literatura previa a la novela negra brasileña ha contenido generalmente una gran carga social, así como una denuncia constante a las desigualdades económicas y, sobre todo, raciales de una sociedad que, aún hoy en día, sustenta comportamientos coloniales. Para poder apuntar a estas desigualdades debe tenerse en cuenta el proceso histórico en Brasil durante el siglo XIX, al igual que el de Río de Janeiro como, pues la importancia de esta ciudad reside en el hecho de que fue brevemente capital del Imperio portugués y del Imperio brasileño en la mayor parte de tal periodo.

La perpetuación de comportamientos coloniales como, por ejemplo, la esclavitud, van de la mano con el traslado de la corona portuguesa a Río de Janeiro en 1808. A diferencia de los virreinos hispanoamericanos que, a raíz de la invasión napoleónica de España junto con un monarca exiliado, consiguieron gestar principios independentistas para posteriormente fundar nuevos países, el imperio portugués, bajo el poder de João VI, trasladó la corona a Río de Janeiro, al hacer de esta ciudad capital de su imperio. Fue en 1822 cuando João VI cedió la corona a su hijo, Pedro I, y se concretizó la independencia de Brasil. Fundó así el Imperio de Brasil, que duraría hasta 1889 y que dio continuidad a prácticas en proceso de desaparición para los hispanos, como, por ejemplo, las plantaciones, la esclavitud y, por supuesto, la monarquía.

En este marco histórico hay que resaltar que el inicio del realismo literario brasileño se produce con Machado de Assis (1839-1908). Este autor narró esencialmente la denuncia social, lo que se separa de cualquier romanticismo, al destapar el cinismo, la hipocresía y la injusticia en un Río de Janeiro imperial desde el punto de vista puramente subjetivo, al hacer énfasis en «[...] subrayar la importancia del papel social en la formación del ‘yo’» (Bosi, 1982: 183). De Assis cortó con las formas parnasianas, comunes en la literatura local, para hacer burla de los espacios opulentos de las altas esferas locales, al mostrar, a partir de situaciones concretas, la normalización de comportamientos éticamente cuestionables.

El autor conoció cambios decisivos —del imperio a la república, de la esclavitud a su abolición—, y supo también de permanencias no menos dramáticas, la continuidad del poder oligárquico, la supervivencia de la marginación de los negros y los pobres, muestras de las ilusiones o las trampas de un liberalismo que Machado ofreció sin “mensajes”, sin necesidad de discursos fáciles ni condescendientes [...]. (De Assis, introducción por Pablo Rocca, 2012: 19)

En sus diversas historias cortas, el autor resalta no solo la burla al sentido burgués y aristocrático, sino también sus prácticas que al ojo contemporáneo son ya arcaicas. Un

factor importante en el realismo trazado por Machado de Assis es la desaparición de la figura del héroe, es decir: el lugar del hombre común en las historias.

La noción de un realismo donde «no hay más héroes que cumplan misiones o afirmen su voluntad, solo hay destinos, destinos sin grandeza» (Bosi, 1982: 186) se trasladará al siglo XX, y se ve, por supuesto, en Rubem Fonseca y sus novelas de detectives, algo que se expondrá posteriormente en este trabajo. La importancia de Machado de Assis para el historiador brasileño Alfredo Bosi consiste en que él «constituyó el camino permanente de la literatura brasileña: profundidad y universalidad» (Bosi, 1982: 188).

Asimismo, con un lenguaje sarcástico en sus historias, Machado de Assis hace parodia de difíciles polémicas como, por ejemplo, la del traslado del imperio a la república (y sus implicaciones de raza), en cuentos como *Conversa de burros* (1982), donde dos burros discuten su futuro a partir de la llegada de los nuevos tranvías eléctricos a Río de Janeiro:

— Ficaremos soltos, na rua, por pouco tempo, arrancando alguma erva que aí deixem crescer para recreio da vista. Mas que valem duas dentadas de erva, que nem sempre é viçosa? Enfraqueceremos; a idade ou a lazeira ir-nos-á matando, até que, para usar esta metáfora humana, — esticaremos a canela. Então teremos a liberdade de apodrecer. [...]

Seguiu-se uma pausa.

— Tu és lúgubre, disse o burro da esquerda. Não conheces a língua da esperança.

— Pode ser, meu colega; mas a esperança é própria das espécies fracas, como o homem e o gafanhoto; o burro distingue-se pela fortaleza sem par. A nossa raça é essencialmente filosófica. Ao homem que anda dobre dois pés, é provavelmente à águia, que voa alto, cabe a ciência da astronomia. Nós nunca seremos astrônomos; mas a filosofia é nossa. Todas as tentativas humanas a este respeito são perfeitas quimeras. Cada século...

(De Assis *et al.*, 2006: 52)

Este tipo de ejemplos sardónicos son notables en la novela *Esauí e Jacó* (1904), donde un personaje llamado Custódio, pastelero de profesión, tuvo que verse atrapado en el enredo de cómo llamar a su pastelería dependiendo del régimen de turno, a sabiendas de que el destino de su negocio dependería de su nombre, una metáfora que da a entender que el país será el mismo con o sin república, y que al hombre común poco le importan los asuntos gubernamentales; se da a sobreentender que los problemas de fondo en Brasil poco tienen que ver con el traspaso del poder en las diferentes formas que pueda tomar el Estado.

— Mas o que é que há? perguntou Aires. — A república está proclamada.

— Já há governo?

— Penso que já; mas diga-me V. Excia.: ouviu alguém acusar-me jamais de atacar o governo? Ninguém. Entretanto... Uma fatalidade! Venha em meu socorro, Excelentíssimo. Ajude-me a sair deste embaraço. A tabuleta está pronta, o nome todo pintado. — "Confeitaria do Império", a tinta é viva e bonita. O pintor teima em que lhe pague o trabalho, para então fazer outro. Eu, se a obra não estivesse acabada, mudava de título, por

mais que me custasse, mas hei de perder o dinheiro que gastei? V. Excia. crê que, se ficar "Império", venham quebrar-me as vidraças?

— Isso não sei.

— Realmente, não há motivo; é o nome da casa, nome de trinta anos, ninguém a conhece de outro modo.

— Mas pode pôr "Confeitaria da República"...

— Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.

— Tem razão... Sente-se.

— Estou bem.

— Sente-se e fume um charuto.

Custódio recusou o charuto, não fumava. Aceitou a cadeira. Estava no gabinete de trabalho, em que algumas curiosidades lhe chamariam a atenção, se não fosse o atordoamento do espírito. Continuou a implorar o socorro do vizinho. S. Excia., com a grande inteligência que Deus lhe dera, podia salvá-lo. Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses, — "Confeitaria do Governo".

— Tanto serve para um regime como para outro.

(De Assis, 1904: 77)

Otro autor socialmente destacable es Lima Barreto (1881-1922), posterior a Machado de Assis, y que, por lo tanto, se encontraba en un proceso histórico distinto al del último, de traspaso del imperio a la *Primera República Brasileira* (1889-1930). Para esto es importante recordar que Brasil fue el último país de las Américas en abolir la esclavitud en 1888, algo que, como ya se ha mencionado, ha dejado grandes rezagos patronales mezclados con un racismo estructural aún evidentes en el Brasil contemporáneo.

Durante el cambio a la primera república es de notar que la idea de la abolición esclavista llegó como una especie de sueño y cambio social en tal país, aunque Lima Barreto constantemente hace notar que esto no es más que una falacia para la cesión de poderes que estaba aconteciendo en el momento.

Las críticas a Barreto venían desde el ángulo donde se le veía como obsoleto y proimperialista, por lo tanto: antiprogresista. Esta noción está dada porque, al vivir entre un imperio tardío y una nueva república, se pueden confundir los fines ideológicos del cambio¹³. Lima Barreto se refiere a la república en el siguiente apartado con una gran

¹³ No sobra mencionar que las mudanzas a los Estados republicanos en las Américas siempre traían este tipo de paradojas. Por ejemplo, durante las campañas libertadoras bolivarianas existía el temor indígena de perder territorios y proyectos semif feudales establecidos desde la colonia (como lo fueron la mita y la encomienda, que daban garantías a los pueblos indígenas), por lo cual existían unas pocas facciones indígenas aún fieles a la Corona española, a sabiendas de que, posiblemente, los movimientos independentistas (en esencia burgueses y eurocéntricos) coartarían sus libertades culturales. En México, por ejemplo:

«In fact, creole patriotism was undergirded by certain racist ideas regarding the indigenous peoples of New Spain and their "degraded" condition at the close of the colonial period. These ideas originated in the attempt of creole ideologies to distance themselves from the stain of mestizaje and the prevailing negative scientific concepts about the nature of humankind in the New World [...]. Creole thinking of the independence era was saturated with the preoccupation of creating a Mexican nation, even if not yet with coherent nationalist imagery» (Van Young, 2001: 462).

reticencia a su existencia: «Um absurdo completo foi a tal república. Basicamente, o que aconteceu no 15 de novembro foi a queda do Partido Liberal e a ascensão do Partido Conservador, especialmente seu setor mais retrógrado, proprietários de escravos nos quatro cantos» (Barreto *apud* Bosi, 1982: 337). Barreto, como cronista, cuentista y novelista, vivió un Brasil con grandes contradicciones; un país donde, claramente, el ascenso social y el trato dependían del color de piel. Él, considerado peyorativamente como mulato, denunció a partir de la escritura subjetiva.

En su libro *Diário do Hospício - O Cemitério dos Vivos* (1920), que retrata comportamientos positivistas que le eran practicados, fue puesto en un hospicio a manos de la policía por comportamientos de ebriedad en espacios público. Una situación absurda pero común para quien no fuese de raza blanca en el Río de Janeiro de la época. El autor compara su situación con la de Cervantes en Argel o Dostoievski en Siberia (Barreto 1993: 24), aunque con una animosidad mayor. Este libro, escrito desde el centro psiquiátrico, cuenta cómo era sometido a una serie de vejaciones sin mayores motivos que cambiar su comportamiento a través de prácticas, hoy en día, cuestionables y, además, refutadas¹⁴.

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada, todas as posições falham e todas as precauções para um grande futuro são vãs. (Barreto, 2019: 67)

También expone de manera irónica:

Mas não me é possível, a minha pouco certa inteligência é de outra raça; sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos dos seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhes a sua alma e particularidades. (Barreto, 2019: 78)

Parafraseando a Alfredo Bosi cabe destacar que Barreto posee dos planos en su escritura. Uno es el narrativo, donde cuenta los prejuicios y contratiempos que sufre el propio brasileño (el de raza negra, específicamente) en Brasil, desde el ángulo subjetivo que tienen sus textos. (Bosi, 1982: 337)

Os estudos sobre a psiquiatria brasileira e as instituições manicomiais do começo do século XX confirmam a impressão favorável que Juliano Moreira despertou em Lima Barreto. Trata-se de uma figura rara de intelectual que, mulato de origem modesta, batalhou para

¹⁴ No sobra mencionar que en la cultura lusoparlante el positivismo fue aceptado de gran manera, incluso la lobotomía fue inventada por un portugués: Antonio Egas Moniz (1874-1955).

conquistar o seu lugar como alienista reconhecido por seus pares. Não compartilhou os preconceitos arianizantes do seu tempo, discordando das posições de Nina Rodrigues no tocante às supostas inconveniências da mestiçagem do povo brasileiro. (Bosi *apud* Barreto, 2019: 12)

De este primer punto de vista se puede saltar al crítico, que incluye su punto de vista ideológico, su apoyo a la facción anarquista en la revolución rusa de 1917, su detracción al paso a la república, su rechazo al positivismo, etc. Es decir, existe un reflejo de lo particular a lo general, o mejor dicho, de lo subjetivo a lo objetivo por medio de las narraciones en primera persona, un factor fundamental para la literatura realista, sobre todo al conocer el contexto donde Barreto se encuentra inmerso.

La grandeza de Lima Barreto reside justamente en haber plasmado el desencuentro entre “un” ideal y “lo” real sin esterilizar el sustento del tema —en el caso, el protagonista idealizador—, esto es, sin reducirlo a símbolo inmóvil de un comportamiento único. (Bosi 1982: 339)

Barreto también ejerció como cronista en diferentes periódicos locales y apuntaba a desigualdades e injusticias que aún siguen siendo noticia en Brasil. Escribía sobre asuntos de un debate ético y moral profundo y lastimosamente actual. Por ejemplo, en una crónica titulada *A Lei* del 7 de enero de 1915 trata sobre el aborto:

O caso se complica com uma gravidez e para que a lei, baseada em uma moral que já se finou, não lhe tire a filha, procura uma conhecida, sua amiga, a fim de provocar um aborto de forma a não se comprometer.

Vê-se bem que na intromissão “curiosa” não houve nenhuma espécie de interesse subalterno, não foi questão de dinheiro. O que houve foi simplesmente camaradagem, amizade, vontade de servir a uma amiga, de livrá-la de uma terrível situação.

Acontece que a sua intervenção foi desastrosa e lá vem a lei, os regulamentos, a polícia, os inquéritos, os peritos, a faculdade e berram: você é uma criminoso! Você quis impedir que nascesse mais um homem para aborrecer-se com a vida! [...]

A parteira, mulher humilde, temerosa das leis, que não conhecia, amedrontada com a prisão, onde nunca esperava parar, mata-se. (Barreto *et al.*, 2006: 155)

Puede verse también su posición de denuncia frente al feminicidio en la crónica *Não as matem* del 27 de enero de 1915, donde se aproxima al carácter cruento de tales eventos violentos que parecen perpetuos en la sociedad carioca:

Esse rapaz que, em Deodoro, quis matar a ex-noiva e suicidou-se em seguida, é um sintoma da revivescência de um sentimento que parecia ter morrido no coração dos homens: o domínio, *quand même*, sobre a mulher.

O caso não é único. Não há muito tempo, em dias de carnaval, um rapaz atirou sobre a ex-noiva, lá pelas bandas do Estácio, matando-se em seguida. A moça com a bala na espinha veio morrer, dias após, entre sofrimentos atrozes.

Um outro, também, pelo carnaval, ali pelas bandas do ex-futuro Hotel Monumental, que substituiu com montões de pedras o vetusto Convento da Ajuda, alvejou a sua ex-noiva e matou-a.

Todos esses senhores parece que não sabem o que é a vontade dos outros.

Eles se julgam com o direito de impor o seu amor ou seu desejo a quem não os quer [...].
(Barreto *et al.*, 1915: 158)

Estos casos, de una confusión, violencia y crueldad que parece endémica en Río de Janeiro, están fundados narrativamente sobre las bases de Machado de Assis y Lima Barreto. El imaginario social que ellos retratan está también vivo en la obra de Rubem Fonseca, que, a la vez, representa una ciudad y un país profundamente violento que poco cambia con el paso del tiempo.

Vale notar que Fonseca soube retomar o material dos dramas cotidianos da crônica urbana brasileira que vem desde Machado de Assis e Lima Barreto. [...] Fonseca renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca antes vista, que marcaria as premissas da reformulação do realismo, cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira. (Schollhammer, 2009: 28)

*

Resulta necesario resaltar que la novela policiaca, sobre todo en Brasil, ha sido de una producción precaria a lo largo del siglo XX, aunque surge en la década de 1920, justamente posterior a la muerte de Lima Barreto. Los autores son pocos y, además, más allá de una réplica al estilo estadounidense, parecen ser esbozos caricaturescos de los mismos. Al igual que en Argentina, donde la llegada de la novela policiaca:

[...] no solo es tardía, también tiene la especificidad de producirse de forma directa desde la novela enigma esencialmente inglesa a la novela negra estadounidense. [...] De un lado, sigue habiendo muchos autores argentinos que escriben por encargo bajo un seudónimo estratégicamente norteamericanizado. (Es el caso de, entre otros, de Juan Jacobo Bajarla, que firma como Xavier Warren o John Barthleby). (Iturmendi, 2020: 113)

Podría afirmarse que existió la novela policial y la novela brasileña, pero hasta cierto punto en tal país no había algo llamado como «novela policial brasileña», simplemente porque lo policial era una imitación que parecía fuera de lo local. Así lo afirma Joan Ramon Resina con respecto al policial español al citar a Joel Black, al saber que ciertamente carga con un símil con el género en Latinoamérica:

Hace apenas una década, un historiógrafo del género podía escribir que “hasta tiempos muy recientes no han existido novelas policíacas españolas en absoluto, porque las novelas que

se escribían en España o eran policiacas o eran españolas, difícilmente ambas cosas a la vez”. (Black *apud* Resina, 1997: 25)

Por lo tanto:

El mantenimiento del esquema clásico en la narración y la ambientación de la trama en el extranjero provocaron que no apareciese un tipo de novela criminal propiamente español, pues las obras editadas –muchas de las cuales pertenecían a colecciones que se distribuían en quioscos– asumían los estereotipos y los tópicos de la novela policiaca clásica, sin aportar ninguna novedad destacable. (Rivero Grandoso, 2016: 48)

Sandra Reimão en su ensayo *Literatura Policial Brasileira: dificuldades e especificidades* (2018) hace un estudio del crecimiento de este género en tal país, que es a la vez paralelo con las escrituras hispanoamericanas.

La primera compilación de cuentos policiacos en formato pastiche tuvo lugar en 1920 con el título *O mistério*, una serie de intertextos entre autores¹⁵ que llevó a forjar una novela a ocho manos con un detective y un asesino particulares, respectivamente: el mayor Mello Bandeira y el asesino Pedro Albergaria. Estos personajes, como se verá a posteriori, tienen características idiosincráticas similares a los detectives Mattos y Mandrake de Rubem Fonseca, a sabiendas de que:

Mello Bandeira procura ser, como Holmes, uma máquina de raciocinar. Mas, ao final, vamos surpreendê-lo em uma atitude carinhosa para com uma das moças detidas para investigação. [...] Por outro lado, Pedro Albergaria, o assassino, é a personagem através da qual os autores farão, mais insistentemente, críticas à polícia: denuncia-se seu comprometimento com a classe dominante, sua subordinação à imprensa e à opinião pública, seus métodos violentos de obter informações e confissões e a participação da polícia na contravenção. O irônico é que, ao lado dessa crítica-denúncia da polícia, os autores não deixam de inserir, na narrativa, discursos de membros da polícia que pretendem louvá-la e enaltecê-la [...]. (Reimão, 2005: 15)

Desde *O Mistério* se acelera la producción del género, pero sin textos notables durante varias décadas hasta 1969, momento en que destaca Maria Alice Barroso con su libro *Quem Matou Pacífico*. Así, igualmente, están en 1978, hasta 1979 y 1980, respectivamente, cuando los autores Luis Fernando Veríssimo (*Ed Mort e outras histórias*), Moacyr Amâncio (Compilador de *Chame o Ladrão: contos policiais brasileiros*) y Marcos Rey (*Malditos Paulistas*) sobresalen por hacer notable el *noir*, claramente con los tintes sociales que caracterizan al neopoliciaco.

¹⁵ Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, y Viriato Corrêa (Reimão, 2014: 18)

Estas novelas no solo aumentaron la popularización de la novela policiaca y detectivesca en tal país, sino que revelan, al mismo tiempo que caracterizan, la imagen propia del policía nacional. Muestran cómo la policía es criminal al mismo tiempo que el criminal puede ser ético y muchas veces nihilista, para así mostrar una idiosincrasia: *a brasilidade*.

No decorrer da história da literatura policial brasileira encontramos vários textos em que os protagonistas não reiteram as características globais dos clássicos do gênero [...] Notemos que, nessas personagens centrais, suas características pessoais alteram o modelo narrativo da literatura policial clássica, pois têm algo a ver com uma difusa ideia de brasilidade, a qual resulta em: exacerbação dos sentimentos e da sexualidade; misticismo; ingenuidade; e limitação intelectual. Essas especificidades, na maioria das vezes, conferem as chaves cômicas ao enredo. Desse modo, por meio de suas histórias, indica-se que quanto mais brasileira for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária se torna a chave cômica para assinalar e, ao mesmo tempo, dar a dimensão desta defasagem. (Reimão, 2014: 20)

Esta *brasilidade* o, mejor dicho, *brasilidad*, es comparable con los personajes de Piglia y Walsh, que denotan *argentinidad*; los de Taibo II con la *mexicanidad*; Fernando Vallejo y su *colombianidad*. Es decir, la aculturación del género negro en Iberoamérica siempre muestra que hay factores sociales que se instalan en el ámbito de la criminalidad y la justicia. Igualmente, a pesar de los sincretismos, se puede recordar que: «la vida cotidiana es la novela policiaca más admirable que jamás se haya escrito. Cada segundo, sin darnos cuenta, pasamos junto a miles de cadáveres y crímenes. Esa es la rutina de nuestras vidas» (Janouch, 1931: 133).

Se salta del paradigma del detective cosmopolita y libertino (como puede ser el detective Scudder de Lawrence Block) a personajes pintorescos y locales, que se alimentan de arroz con frijoles, con complejos que encajan en la misoginia y que ven al aparato policial más como un obstáculo para traer el orden que como un servidor público.

Mas a principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de brutalismo, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no neorrealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. (Schollhammer, 2009: 27)

Como sintetiza Mario Mendoza, al resaltar lo absurdo de esta realidad retratada en el conjunto de lo policiaco, «in a country with 97% impunity, a detective novel with a happy ending is purely fantastic literatura» (Close., 2006: 152).

A esto se puede agregar el hecho de que en el neopolicial latinoamericano hay una ambigüedad moral, un producto del capitalismo tardío que contiene tintes de desencanto, donde se considera la violencia como un entretenimiento en sí misma. La violencia es un medio, un motivo narrativo que busca adentrarse en la psicología de los personajes y en la consciencia colectiva que percibe el lector, tal como Joan Resina al apuntar lo siguiente: «El enigma lo constituye la violencia en sí, su procedencia y transmisión por el cuerpo social. Este es el verdadero misterio, así como la transmisión de sus agentes en víctimas» (Resina 1997: 50).

Hay que recordar que Fonseca no es un caso absolutamente aislado en la literatura brasileña. Otro autor de gran importancia —que es, además, contemporáneo suyo— es el curitibano Dalton Trevisan (1925), quien publicó su primer libro *Novelas nada exemplares* (1959) cuatro años antes de *Os prisioneiros* (1963) de Fonseca, donde se ve que el estilo característico de ambos, marcado por la transgresión, da un giro en la cuentística de la región, anteriormente definida por otros parámetros:

De Machado de Assis a Guimarães Rosa, ambos com obra considerável na narrativa breve, mas que ficaram conhecidos por seus romances, a tradição do conto brasileiro ainda estava muito arraigada ao ambiente rural e aos subúrbios. Uma literatura em descompasso com o mundo acelerado, rápido e cheio de referências novas que se apresentava. “Com Dalton Trevisan e Rubem Fonseca a forma ficou mais sintética, o ponto de vista narrativo perdeu as ilusões burguesas, a gente trivial das cidades ganhou um protagonismo sem concessões fantasiosas como as do realismo socialista”, explica Luís Augusto Fischer, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). “Os dois são parte decisiva da reinvenção do gênero conto na literatura brasileira dos anos 1960”, diz Alcir Pécora, professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). (Rebiski, 2020: 1)

Con los paralelos entre Fonseca y Trevisan¹⁶ se pueden asumir las influencias literarias brasileñas al igual que extranjeras y su búsqueda de una creación literaria transgresora, urbana y local. Ambos autores, por ejemplo, tienen como escenario de sus historias las ciudades donde residen, al igual que la atmósfera de violencia que estaba en constante aumento en el Brasil de la época; aunque la escritura de Trevisan es igualmente cruda, esta contiene un onirismo lírico particular que, como Fonseca, no usa adjetivos en exceso e, igualmente, procura reparar en el hecho de que «el universo no tiene fundamento

¹⁶ Trevisan también fue ganador del premio Camões (2012), del premio Jabuti en diferentes ocasiones y del premio Machado de Assis (2016), también recibidos por Fonseca; entre sus semejanzas también se da que ninguno accede a entrevistas en los medios locales, algo que creo un mito en ambos, algo comparable con la figura de Thomas Pynchon, autor que coincidentemente cargaba una estrecha relación con Fonseca.

ni propósito, es indiferente ante los hombres y el absurdo del mundo [...] nada se aprende de la experiencia, nada de la historia» (López, 2008: 96).

Al retratar la compleja inequidad de su país, parecen haber predicho el presente criminal que sufre Brasil hoy en día, ese que muestran los medios sensacionalistas; cabe mencionar que los cuentos cargados de hiperviolencia, como *Feliz Ano Novo* (1975), contienen una carga de ficción importante que muestra eventos que no eran cotidianos en su momento, pero que a posteriori serían usuales en los noticiarios, al destacar que, mientras en una sociedad exista una inequidad radical, será imposible alcanzar una paz urbana estable.

Estas características se verán en autores influenciados por esta literatura policial propiamente brasileña a posteriori, donde destacan figuras como Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-2020), Luís Fernando Veríssimo (1936-), Marçal Aquino (1958-), Tony Bellotto (1960-), Patrícia Melo (1962-) –considerada como la pupila de Fonseca–, entre otros.

Luiz Alfredo Garcia-Roza es un autor que, aunque casi contemporáneo a Rubem Fonseca, comenzó su actividad como novelista en una altura tardía con *O silêncio da chuva* (1996), libro inicial de una saga policiaca protagonizada por el inspector Espinosa, que, además, también usa como escenario criminal a la ciudad de Río de Janeiro. A esta novela la siguen *Achados e perdidos* (1998), *Vento sudoeste* (1999) y *Uma janela em Copacabana* (2001), una saga con un claro tinte *noir* que hace explícita la violencia urbana de tal ciudad; *Achados e perdidos* fue llevada al cine en 2006 y en el año 2018 se anunció, además, la adaptación de *O silêncio da chuva*, con fecha de estreno aún a la espera.

Luís Fernando Veríssimo como autor es creador, sobre todo, de crónicas y cuentos, pues su creación novelística, aunque no es escasa, ha sido menos influyente que la de personajes paródicos al *noir* americano, como se puede apreciar con su detective Ed Mort (véase *Sexo na cabeça* (1982) y *Ed Mort, todas as historias* (1997), una compilación de los relatos del personaje) que también fue adaptado al cine en 1997 en calidad de filme humorístico.

Marçal Aquino destaca, sobre todo, como guionista con la película *O invasor* (2002), basada en su libro homónimo no finalizado a finales de la década de 1990, pero que se relanzó en 2011; asimismo está la novela *Cabeça a prêmio* (2002), que se adaptó al cine bajo un título homónimo en 2009. Ambas novelas y filmes giran en torno al bajo mundo brasileño de la ilegalidad, la violencia y la corrupción, temas esenciales del *noir* de la región.

Tony Bellotto es conocido por ser el guitarrista de la banda Titãs, que surgió en la década de 1980. Incursionó en la literatura en 1995 al iniciar la saga del detective privado Remo Bellini, compuesta hasta ahora por *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997),

Bellini e os Espíritos (2005), *Bellini e o Labirinto* (2014). También fue editor de *Rio Noir* (2014) y *São Paulo Noir* (2016), libros de relatos donde se incluye a los autores mencionados anteriormente. Estas colecciones usan a ambas ciudades como escenarios y, además, están divididas en partes que procuran adentrarse en cada uno de sus barrios. En el 2005 trabajó como guionista junto al hijo de Rubem Fonseca, José Henrique Fonseca, en la adaptación de las historias del personaje Mandrake (detective-abogado protagonista en cuentos y novelas de Rubem Fonseca) para la serie de televisión homónima.

Patrícia Melo es considerada pupila de Rubem Fonseca. Sus libros muestran una intertextualidad con los de Fonseca, al tener en cuenta que:

Para abarcar o universo romanesco presente na obra Patrícia Melo, é preciso compreender o desenvolvimento da literatura urbana no Brasil a partir da década de 1960 e a contribuição do escritor Rubem Fonseca nesse cenário. É visível a influência do autor de *Os Prisioneiros* (1963) e *Feliz Ano Novo* (1975) sobre os textos de Patrícia Melo. Aparece na construção dos enredos, na composição das personagens e no estilo de escrita da autora. Esse jogo de intertextualidade atinge o ápice em Jonas, o Copromanta, em que Rubem Fonseca é uma das obsessões do narrador¹⁷.

Esta influencia de Fonseca es literaria y además cinematográfica. Melo fue co-guionista junto con Fonseca en la adaptación al cine de *Bufo & Spallanzani* (1987) bajo el mismo nombre en 2001. Igualmente, Fonseca fue coguionista en la adaptación de la novela de Melo *O Matador* (1995), considerada una versión en negativo del cuento *O Cobrador* (1979) de Rubem Fonseca con el título *O homem do ano* (2003), película dirigida, además, por José Henrique Fonseca. Patrícia Melo recibió en el año 2000 el premio Jabuti por su novela *Inferno* (2000), obra de corte urbano, basada en el tráfico de drogas del submundo de Río de Janeiro.

¹⁷ “Patrícia Melo” - «<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393272/patricia-melo>» [Consultado el 25/01/2022]

2

AGOSTO:

GETÚLIO VARGAS COMO TRAGEDIA

2.1 BRASIL: UNA HISTORIA DE GOLPES DE ESTADO

El neopolicial, tal como se conoce en Iberoamérica, cuenta esencialmente con dos elementos particulares que dan paso a su origen: la historiografía y el aprovechamiento de las herramientas narrativas de la novela negra. Ambos elementos se sincretizaron en la última mitad del siglo XX para revelar sociedades oprimidas en Estados dictatoriales. Estas dictaduras, como se sabe, abarcaron la mayoría de estos países y procuraron establecer una única verdad.

Con la llegada del género negro al estilo local se establecieron dos actores antagónicos, cada uno con su propio discurso, el Estado totalitario y el individuo; hay un Estado que asume que cuenta la verdad, cuando lo que realmente está promulgando es su versión propia y arbitraria. El autor, por el contrario, a través del discurso individual, aporta una ficcionalización subjetiva de la historia y esta juega un papel importante a la hora de revelar una sociedad verazmente por fuera de los argumentos de lo que es, o no, real. Así, «La ficción histórica [...] comienza a tomar tintes “históricamente reales” para el lector, y los límites entre lo que reconoce como histórico se diluye con la propia realidad» (Escobar, 2016: 207).

Una herramienta esencial para poder contar situaciones y contextos que involucran temas políticos es el cruce entre la ficción y la historia, tal como lo hicieron, por ejemplo, Paco Ignacio Taibo II y Ricardo Piglia al fusionar hechos reales con un matiz anecdótico de personajes anónimos y ficticios.

Bajo su férula, los escritores cultivan una escritura sin obstáculos epistemológicos, ofrecida a una apropiación inmediata. Por lo general, se trata de una literatura deshistorizada o, alternativamente, de una literatura retrospectiva, que reconfigura la historia con ironía o nostalgia, sabiéndose distinta del discurso histórico efectivo. (Resina, 1997: 165)

La mirada subjetiva de la historia, por medio del *noir*, se puede tratar desde un relato puramente detectivesco, con un personaje que se ve afectado indirectamente por sucesos que cobijan a una sociedad entera. Así Rubem Fonseca trae a colación un protagonista que cree estar al margen de los eventos sucedidos en Río de Janeiro en agosto de 1954, para también llevar al lector a sus calles y reparar en su idiosincrasia, las diferencias de clase y las tensiones que se vivían en tal época. Esto da paso a *Agosto* (1990), novela que narra los revuelos y atentados políticos que conllevaron al suicidio de Getúlio Vargas.

A importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema, que envolve questões como o papel do aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida.

Nesse sentido, o chamado *roman-noir*, cujo iniciador segundo Raymond Chandler, seria Hammett, situando o crime num mundo em valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós. (Follain, 1988: 21)

Se puede pensar en las derivaciones literarias que han dejado Machado de Assis y Lima Barreto, ambos escritores cariocas de carácter realista, cuyas historias tienen siempre como escenario la misma ciudad, que fue capital del Imperio brasileño durante el siglo XIX y también durante el gobierno de Getúlio, como capital de la República.

Desde el realismo del siglo XIX las divisiones de clase por raza, las manifestaciones de la oligarquía, la hipocresía y corrupción parecen ser permanentes en la sociedad carioca; Fonseca en *Agosto* reafirma el proverbio de Jean-Baptiste Alphonse, según el cual «plus ça change, plus c'est la même chose» (Fonseca, 1990: 294). Así, «La corrupción y la amnesia histórica condujeron a una sociedad desamparada; el individuo en las novelas y cuentos de Fonseca quebranta su ética y tiene como condición de vida la fatalidad y la pérdida de las estructuras de apelación» (Quiroga *apud* Brú (comp.), 2003: 91).

No hay que ir tan lejos, basta con ir a los inicios del siglo XX junto con Lima Barreto y recordar su disconformidad con el traslado del paso del imperio a la república, pues se le señalaba de estar en desacuerdo con el supuesto progreso que esta traería, ya que recalaba que la llegada de la república en realidad sería un traspaso de manos del poder. Ante esto Barreto fue claro en el hecho de que, aunque llegase el abolicionismo a la esclavitud, se mantendría una jerarquía racial y además el modelo servil y colonial de Brasil permanecería.

A esto se le suma la crítica a la corrupción y la amalgama que tiene el poder con los empresarios, denuncia a la que se hace una referencia constante en *Agosto*. Ya que los crímenes cometidos durante la novela contienen tal trasfondo, estos son siempre perpetrados con una finalidad que está relacionada con la lucha de poderes.

É característico dessa forma de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se tome alegoria da realidade nacional moderna. Com uma linguagem eficiente e muitas vezes inspirada em gêneros populares, como o suspense policial ou o romance detectivesco, as referências históricas são metabolizadas de modo a possibilitar novas hipóteses interpretativas. Um bom exemplo é o romance *Agosto*, grande sucesso de Rubem Fonseca, de 1990, que conta a história do atentado contra Lacerda e o suicídio de Getúlio Vargas sem romper a coerência dos fatos reais, mas inserindo-os num enredo policial que não deixa nada a desejar aos fãs de Georges Simenon e de outros clássicos desse gênero. (Schollhammer, 2009: 30)

Para poder visualizar estos diferentes elementos que componen la cosmovisión brasileña, es necesario un estudio previo de la inestabilidad política del país durante la primera mitad del siglo XX y sus sucesivas repúblicas.

Se realizará a continuación una breve síntesis de los golpes de Estado durante tal periodo, pues estos reflejan, ciertamente, las complejas pugnas sociales que forman parte de una memoria nacional que es importante mencionar, tal como expresa Todorov: «En primer lugar, hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos» (Todorov, 2008: 22).

*

Getúlio Vargas (1882-1954), se debe precisar, fue una figura polémica y relevante durante el siglo XX en la reestructuración política de Brasil. Fue presidente, después dictador y, de nuevo, presidente. No es un personaje fútil, mucho menos un burócrata común que hubiese pasado por el palacio de Catete —antigua casa presidencial en Río de Janeiro, entonces capital—.

La historia de Brasil en el siglo XX puede sintetizarse como una constante serie de golpes de Estado. El primer golpe de Estado, en el cual cayó la monarquía brasileña en 1889, fue gestado por el Partido Republicano Paulista, que, asociado con las fuerzas militares, hizo posible la destitución del emperador Pedro II. Esto trajo consigo al primer periodo republicano de Brasil: la *República Velha* o *Primeira República Brasileira*.

O projeto republicano — a despeito dos titubeios iniciais — significou uma saída legítima diante da falência do Império. Mais que uma questão exclusivamente institucional, ele vinha de encontro a uma ampliação importante do espaço público durante a década de 1880, que levou a ação política para fora do Parlamento [...]. O movimento intelectual também foi forte, já que criou uma nova linguagem, lançou mão na polêmica e atacou os três suportes do Império: o monarca, a religião e o romantismo. Além disso, foi evidente a renovação no campo das ideias: o evolucionismo, o materialismo e o positivismo [...]. (Schwarcz y Starling 2015: 320)

La *República Velha* llegaría a su fin cuarenta y un años después con la *Revolução de 1930*, también llamada *Golpe de 1930*. Los hechos que dieron paso a este golpe de Estado se ven afectados directamente con la caída de la bolsa de Nueva York de 1929, que produjo una crisis en el sector cafetero. El presidente de turno Washington Luís Pereira fue

depuesto por las fuerzas de Vargas (llamadas la Alianza Liberal, una combinación de poderes políticos de Minas Gerais y Rio Grande do Sul). Una junta militar tomó el poder y nombró a Getúlio Vargas presidente del *Governo Provisorio* desde 1930 hasta 1934.

La revolución de 1930, en la que el gaúcho Getúlio Dornelles Vargas (1883-1954) asumió la presidencia de la República, inauguró un largo y turbulento periodo histórico de reformas, insurrecciones, represión, contrarreformas e intentos de superación de la condición de país «atrasado», «subdesarrollado», «periférico» y «dependiente», términos que se harán corrientes a partir de esta etapa. Un periodo que se cierra con el golpe de Estado de 1964, de carácter civil-militar, instalando un régimen dictatorial que se prolongaría durante los siguientes 20 años. (Mota *et al.*, 2013: 459)

En 1932 se daría paso a la promulgación de una nueva constitución, en la *Revolução Constitucionalista* de 1932, también apoyada por las fuerzas militares. « [...] a astucia política de Vargas parecía esgotada [...] e as oposições juntaram forças para insistir na realização de eleições imediatas» (Schwarcz y Starling 2015: 369). A esto se debe la guerra civil de 1932, en la que la ciudad de São Paulo se presentaba como una fuerza rebelde al Gobierno, aunque sin éxito a posteriori¹⁸:

Uma vez mais universalizando o particular, dizia-se que “São Paulo desafia a ditadura em nome do Brasil, combate-a em nome da lei e há de vencê-la em nome da civilização... São Paulo em pé da guerra não é São Paulo, é o Brasil. [...]”. Os adversários do movimento, por outro lado, construíram a imagem de uma “luta separatista na qual São Paulo se levanta contra a Nação”. (Capelato, 1981:51)

Se instaura entonces la *Segunda República Brasileira*, en la que Vargas conseguiría establecerse como presidente hasta 1937. Durante este tiempo hubo un alzamiento comunista con intento de golpe de Estado que Getúlio Vargas pudo aplacar. Igualmente se deshizo de la constitución anterior y creó la *Constituição de 1937*, con la que declararía el *Estado Novo*¹⁹: en este periodo se declara abiertamente como dictador hasta 1945, en lo que se conoce como *Terceira República Brasileira*.

¹⁸ « [...] e em 9 de julho de 1932 cerca de 20 mil soldados — entre as guarnições federais e as unidades da Força Pública — engatilharam suas armas contra o governo Vargas. A população de São Paulo, sobretudo na capital, se mobilizou [...] As tropas paulistas, porém, avançavam lentamente: apostavam que Minas Gerais e o Rio Grande do Sul — onde era forte a indisposição com o governo federal — se juntariam também aos rebeldes. [...] Ainda assim, deu tudo errado. As lideranças do Rio Grande do Sul e de Minas podiam até estar furiosas com a política centralizadora do Governo Provisório, mas não iriam correr o risco de depor um governo que elas mesmas haviam posto no poder. [...] Em 1º de outubro de 1932, São Paulo assinou a rendição. [...] Depois disso, negociou com os derrotados [...] e confirmou a convocação para a Assembleia Constituinte, fixando o calendário eleitoral para 3 de maio de 1933» (Schwarcz y Starling, 2015: 370).

¹⁹ Fonseca incluso toma nota de textos de aquellos que son adeptos a Vargas y al Estado Novo. Como se puede ver cuando toma un extracto del libro *Polícia, lei e cultura* (1939), un libro escrito por el director de la *Polícia Técnica* y el autor Pedro Mac Cord:

The 1937 Constitution was, therefore, imposed on the country. Its stated aims were to provide order, maintain unity and promote national economic development through the creation of a strong federal executive in which the president of the republic possessed virtual dictatorial powers. The presidential term of office was extended from four to six years so that Getúlio would remain as president until 1943. (Smith, 2014: 147)

El 29 de octubre de 1945 hubo otro golpe de Estado a través del *Manifesto Mineiro*, en el cual intelectuales y políticos de Minas Gerais (estado de Brasil) promulgaban la vuelta al régimen democrático y la salida de Vargas de la silla presidencial.

When World War II was coming to an end, Getúlio was being described as "behind the times" because he had demonstrated reservations about the traditional form of liberal political democracy. Forced out of power by a military which was determined by then to show its fondness for democracy, the erstwhile "Father of the Brazilians" became the object of attacks in the press, in Congress, and elsewhere. He reaped the bitter harvest of having vexed some important groups, including writers who had keenly resented the Estado Novo and its curbs on free expression. Groundlessly he was accused of conspiracy. After a political reverse in São Paulo in 1947, his striking showing in the 1945 congressional elections was forgotten. He was considered finished, was sometimes described as a pest, and was left in uncomfortable isolation. (Dulles, 2012: 346)

La *Quarta República Brasileira* va desde 1945 hasta 1964 y culmina con la llegada de la *Dictadura Militar* (1964-1985). A pesar de sus discrepancias pasadas con los comunistas, Vargas vuelve a la política apoyado por el PTB (*Partido Trabalhista Brasileiro*). Formó parte del senado de 1946 a 1947 y después regresó a la vida civil. En 1950, con el apoyo del PTB, volvería a la vida pública, convirtiéndose en presidente desde 1951 hasta 1954 por voto directo, sucediendo a Gaspar Dutra, al saber que él: «representaba la continuidad de los conservadores en el poder; una sola palabra define su gobierno: mediocridad. Dutra, figura apagada, sumiso a Vargas y a Góis Monteiro, no tuvo una actuación relevante en la dirección de la República» (Mota *et al.*, 2013: 512).

La Cuarta República se caracteriza especialmente por estar dividida en dos partes. La primera es la presidencia democrática, que va desde 1945, para la que Vargas será elegido en 1950. Esta durará hasta su muerte en 1954. La segunda parte, la «Democracia de los

«O poder legislativo, representado pelo Congresso Federal, isto é, a Câmara dos Deputados e o Senado Federal, não se constituía em salvaguarda legal dos interesses do povo», dizia Terra. “Por esses motivos, o presidente Getúlio Vargas, aos 10 de novembro de 1937 extirpou a tempo o quisto que se formava em nosso organismo democrático. Com o Estado Novo nascia uma democracia forte. O presidente Vargas outorgou à nação uma nova carta constitucional [...]» (Fonseca 1990: 253).

Patricios», será también de corte populista, aunque dependiente de unas élites económicas ligadas a la influencia de los Estados Unidos en la región.

Vargas's comeback in the 1950 presidential elections had more to do with the inflationary effects of Dutra's deficit financed public investment, an increasingly repressive response to labor activism, and Vargas's ability to unite his union supporters and the PTB than with the political consolidation of his parties. Equally, it was the dynamics of Vargas's last administration and the symbolic capital they could gain from his death, which allowed these parties to form the government, with one short interruption, until 1964. (Hentschke, 2006: 17)

La figura de Getúlio Vargas es, probablemente, tan solo comparable con la de Juan Domingo Perón. Ambos procesos fueron paralelos durante algún periodo de tiempo. Es de recordar que Perón tuvo tres periodos presidenciales, 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974 (cuando murió de una aflicción cardíaca).

Y no solo fue su duración y coincidencia en el tiempo, sino también las estrategias políticas e ideológicas, su corte de clase popular y también desarrollista, las alianzas con obreros y la élite empresarial, la creación de facciones ideológicas ambiguas que se podían codear con el comunismo y el capitalismo –como lo es el peronismo, que puede ser de izquierdas o de derechas–. Aunque en el caso de Vargas se le tilda como fundador del Partido de los Trabajadores, de una vertiente claramente de izquierda que, al igual que el peronismo, se han perpetuado hasta la actualidad.

Aunque Vargas falleció en 1954, varios historiadores coinciden en que hubo una época llamada la «Era Vargas», que, además, continuó hasta una década después de su muerte en 1964, con la llegada del golpe militar. Getúlio Vargas es un caudillo y una figura esencial en la historia brasileña del siglo XX. Su actividad en la política fue permanente durante más de treinta años y no cabe el menor asomo de duda de que, mientras él fue un personaje público, tenía un carácter universal, algo que Fonseca retrata con un aire de entidad superior, cuya presencia no solo es gubernamental, sino que está presente en el inconsciente colectivo de la población de Río de Janeiro.

Como la gran mayoría de las novelas de detectives, *Agosto* (1990) inicia con un homicidio que resolver. La víctima, que en esencia es la que provee las señales para la detección, llevará al comisario Mattos a verse envuelto en un caso mucho mayor que el de un simple asesinato pasional. El finado, Paulo Gomes Aguiar, es, para la parte ficcional de la novela, un empresario influyente que está vinculado a la política nacional por causas clientelistas. Su muerte, al igual que la de otros personajes de la novela, se ve impulsada por personajes que están, además, ligados a la oposición de Getúlio Vargas, por lo cual este caso, que se le asignó al comisario, adquiere una dimensión de carácter nacional.

Esta es la quinta novela de Rubem Fonseca y aquí retoma al comisario Mattos, protagonista de su primera novela, *O Caso Morel* (1973). En esta obra el autor se vuelca en la creación de un *hard-boiled*, por así definirlo, canónico, que además encaja en un momento histórico conveniente, la década de 1950, para aprovechar sus elementos narrativos. Mattos, como se verá a través de este capítulo, es posiblemente la representación que más se asemeja a los detectives norteamericanos de inicios del siglo XX; aun así, al ser puesto en Río de Janeiro, se verá enfrentado a presiones sociales y políticas que le obstaculizarán la resolución del principal caso criminal de la novela.

Los detectives *noir* impusieron el paradigma del lado humano y antiheroico del detective, bajan a tierra a los detectives que eran casi épicos y que operaban a partir del método científico; es decir, con personajes como Sherlock Holmes, la fórmula lógica servía como una forma metafórica o un paralelismo con lo épico, sugería un héroe, mientras que en la novela policiaca clásica se humanizaba al protagonista (influencia del realismo en el género) atribuyéndole defectos que, en varias ocasiones, son de ayuda para resolver sus casos.

«El detective (*noir*) es un representante del individualismo humano» (Close, 2006: 150). Ya no actúa como agente estatal, trabaja por su cuenta y con lo que quiere. Además, su salario depende de los clientes que toquen a su puerta. Al rayar con las figuras de Chandler y Hammett, Fonseca crea al comisario/detective Mattos. Este puede ser una figura en negativo de Sam Spade, trabaja en la estación de policía y actúa, sobre todo, bajo imperativos éticos al ser un personaje que, en vez de ser etiquetado como antihéroe, se podría llamar de *protobéroe*, una figura totalmente humanizada (en este caso trágica) a la cual le es imposible resolver su investigación por causa de su escenario, probablemente el factor

que le hace ganar simpatía ante el lector, lo cual es un símil con la novela de detectives clásica.

[...] la arquitectura racional de la novela-enigma no existe tampoco en el relato negro, más ligado a la tradición de la novela de aventuras que implica el carácter itinerante o dinámico del héroe (que encuentra a los criminales no mediante procedimientos racionales sino a través de su actuación y movilidad por el universo novelesco). (Valles Calatrava, 1990: 59)

Existen múltiples apartados de *Agosto* (1990) que poco tienen que ver con el asesinato de Gomes Aguiar (detonante del entramado detectivesco en la novela), que dejan entrever estas cualidades piadosas de Mattos²⁰. Por ejemplo, Mattos estuvo siempre dispuesto a generar una huelga en la comisaría para poder liberar a los presos en las celdas, pues muchos estaban presos innecesariamente a partir de crímenes menores. Sus subordinados no encuentran lógica su ética laboral:

Aquela treta de santo Tomás de Aquino que é preferível absolver cem culpados do que condenar um inocente é conversa mole para boi dormir. Puro lero-lero. Não é pensando assim que vamos proteger as pessoas decentes. Você tem medo de quê? Dessa imprensa de merda corrupta e analfabeta? Desse cascadeiro escroto que é o nosso delegado? A cidade está entregue aos marginais, essas filosofias covardes não passam de justificativas de tiras comodistas que querem fugir das suas responsabilidades. (Fonseca, 1990: 67)

Hay dos personajes que cabe destacar en la vida profesional del comisario Mattos: el comisario Pádua y el agente de policía Rosalvo. Pádua tiene un carácter pragmático y activo, parece contener su agresividad y ejerce más violencia con los criminales que el propio Mattos, y por eso se presentan rifirrafes entre ellos (como el descrito anteriormente); aun así, hay una cierta complicidad, lealtad y respeto entre los comisarios, posiblemente por pertenecer a un bando común.

La novela policiaca pone en juego un proceso hermenéutico con el fin de reafirmar la legalidad constituyente de la sociedad burguesa, pero distingue entre esta legalidad y la función legitimadora del detective. En la práctica, la legitimación varía según el grado de ideologización del autor. (Resina, 1997: 115)

²⁰ Por ejemplo, en sus responsabilidades como policía estaban, lógicamente, atender casos de crímenes comunes. En una ocasión un simple mecánico llamado Cosme mató a un tipo con una llave inglesa. Pero los testigos de los hechos no reconocían al asesino. Cosme estaba a punto de tener un hijo y su padre Adelino, un portugués originario de Tras-os-Montes (lugar de origen de los padres de Rubem Fonseca, tal como lo detalla en su autobiografía *José* (2017); además tierra de Camilo Castelo Branco (1825-1890), según resalta Mattos, quien es amante de la poesía), se haría confeso del asesinato, al igual que el mismo Cosme, así él tendría que cumplir veinte años de prisión en caso de que se le hallara culpable. Adelino, su padre, cumpliría una sentencia mucho menor, o tal vez ni siquiera sería enviado a la prisión por su avanzada edad. Mattos empatiza al ver ese tipo de errores que ha cometido tal familia humilde y básicamente obliga al viejo Adelino a hacerse responsable del homicidio.

En la novela hay un importante asesino a sueldo apodado *Turco Velho*, contratado por el *bicheiro* Idílio²¹. Pádua consigue matarlo pensando que le estaría haciendo un favor a Mattos, cosa que causaría arrepentimiento:

A preocupação de Pádua era, porém, muito grande. Estava arrependido por ter matado Turco Velho. Ele já se arrependerá por ter deixado de matar alguém. Por ter matado era a primeira vez. [...] Mattos era doido, se soubesse que ele, Pádua, havia matado o Turco Velho, abriria imediatamente um inquérito dizendo com aquele jeito infeliz dele, “sinto muito Pádua, mas você infringiu a lei”. (Fonseca, 1990: 197)

De otro lado está el agente Rosalvo, quien es una fiable fuente de información para Mattos, pero que realmente no conoce el papel del policía y está convencido de que hay que instigar a personas que no necesitan ser molestadas; él confunde la venganza con la justicia y, bajo el supuesto de que cualquiera es un criminal en potencia, hacina las celdas.

(Rosalvo) – [...] O que o senhor acha disto, doutor? Mais sessenta e tantos criminosos soltos na rua.

(Mattos) – Eles não deviam nem sequer ter sido presos.

- O senhor está falando sério? Acho que o nosso problema é que existem criminosos demais na rua.

- [...] Você fala como se estivéssemos no século XVIII, antes de Feuerbach. A pena como vingança. Você devia ter estudado melhor na faculdade.

O investigador acreditava firmemente que pessoas obsessivas, como Mattos, não deviam ser da polícia ou ter qualquer tipo de autoridade. Ele, Rosalvo, não tinha nenhuma obsessão, a não ser gostar de viver bem, o que significava dormir bem, comer bem e foder bem.

(Fonseca, 1990: 204)

Este tipo de apartados son comunes en la novela y dejan entrever la ética del comisario, mezclada con algunos datos autobiográficos del autor²². Durante su juventud él formó parte de la *claque*²³ del teatro municipal de Río, un escenario suntuoso y altamente destacado para las presentaciones de ópera durante el inicio del siglo XX. Su pertenencia temprana a la *claque* se ve vinculada con algunos encuentros irregulares en la novela con un personaje en particular, el maestro Emilio, cuyo aporte es dar a entender la lenta decadencia

²¹ Sobre los *bicheiros* se incluye un apartado a posteriori para explicar sobre su papel.

²² Mattos, además, contiene cualidades eruditas, por eso muchos lo colocan (equivocadamente) como un álgter ego del propio Fonseca, él cita constantemente poetas, filósofos y música de ópera.

²³ Las *clagues* en Brasil son comúnmente grupos de adolescentes a los que se les deja entrar gratis a las presentaciones a cambio de que impongan los aplausos en el público. Eso le aportó a Fonseca un gran conocimiento de la música clásica, algo que representa en sus novelas y que además es banda sonora de *Agosto* (1990), pues se menciona constantemente a Verdi, Puccini, Wagner, etc., sin mencionar que el propio Mattos muere al momento en que está oyendo *La Bohème* de Puccini.

que ha tenido el Río de Janeiro imperial con el paso a la frágil democracia que han traído las repúblicas brasileñas.

El maestro Emilio es un octogenario en situación de abandono que vive de los recuerdos de las óperas en el Teatro Municipal, mostrando así el ocaso de la ciudad. «A bengala de castão de prata, que segurava na mão, em vez de torná-lo elegante, como antes, dava-lhe agora uma aparência frágil e enferma» (Fonseca, 1990: 61). Este cavila sobre lo que representa vivir en una sociedad en declive: «Sabe quantos anos tinha Verdi quando compôs essa obra-prima, quando virou a história da ópera de cabeça para baixo, ou para cima, com o Falstaff? Oitenta anos, a minha idade, menino. Mas no Brasil qualquer coisa de oitenta anos tem que ser destruída, jogada no lixo» (Fonseca, 1990: 62).

Lo anterior lleva a paralelos tales como la duración del Imperio brasileño (que duró sesenta y siete años), o de la brevedad de cada una de las repúblicas que tuvo el país. Entonces, cerrando el capítulo dedicado al encuentro, a Emilio solo se le ocurre cantar un extracto del *Falstaff* para dar una remembranza sobre las implicaciones existenciales. Suponía que él era una persona de éxito por tan solo aparecer en los periódicos. «Tutto nel mondo è burla, l'uom è nato burlone, nel suo cervello ciurla sempre la sua ragione. Tutti garbati! Irride l'un l'altro ogni mortal. Ma ride ben chi ride la risata final» (Fonseca 1990: 62).

Este breve personaje es un reflejo de la disconformidad con un país que está en decrecimiento cultural, cuyo esplendor y modernidad se verán posiblemente apagados en el futuro por fuerzas mayores. Él augura la turbulencia política *ad-portas*, es un reflejo del declive, como si él mismo fuera la representación en persona de los cambios sufridos, evidenciando el empobrecimiento de la alta cultura y el ascenso de la violencia y la desigualdad.

La segunda fase de la República Populista comenzó, por lo tanto, con el suicidio de Vargas en 1954. Se consolidaba así «la democracia de los patricios», como la definió Darcy Ribeiro, en la que grupos de intereses internacionales se aliaron con el patriciado político tradicional, poniendo en marcha transformaciones modernizadoras que tuvieron como resultado la desnacionalización. (Mota *et al.*, 2013: 515)

La construcción de un personaje como el comisario Mattos es profundamente similar con el contexto literario de la época de los cincuenta, ya que es acorde con los acontecimientos y su escenario; es decir, parece un personaje traído directamente de alguna novela *noir* americana de la misma década. Fonseca al parecer trasladó a una especie de Sam Spade a la turbulenta Río de Janeiro.

[...] en la mirada del comisario Alberto Mattos, en las calles de Río de Janeiro, en sus bares y clubes de *box*, sus comisarías y prostíbulos donde los políticos difuminan chismes e intrigas, y sacian su perversidad. En un relato nos haría llegar la impresión de un dentista de un barrio clasemediero de Río de Janeiro en la década de los cincuenta. (Escobar, 2016: 215)

En la baraja de detectives y personajes fonssequianos, a Mattos se le critica constantemente por ser un policía *asa branca*, o sea un policía limpio, que sigue la ley y la justicia al pie de la letra, que es acorde a la imagen ética del detective que persigue resolver los casos de acuerdo con la lógica; a diferencia de Mandrake o Gustavo Flavio²⁴, que no cuentan con características propias del proto-héroe.

A lógica era, para ele (Mattos), uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um conhecimento da verdade. Todavia, assim como existia uma lógica adequada à matemática e outra à metafísica, uma adequada à filosofia especulativa e outra à pesquisa empírica, havia uma lógica adequada à criminologia, que nada tinha a ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle. Na sua lógica, o conhecimento da verdade e a apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade. (Fonseca, 1990: 115)

Mattos se deja llevar por el raciocinio del policial clásico. Hay que tener en cuenta que, en este contexto, en esa ciudad, en ese ambiente político, esto nubla su perspectiva, lo cual le deja posteriormente confundido. Por lo tanto, «ele, que gostava de repetir a máxima de Diderot de que o ceticismo era o primeiro passo em direção à verdade, estava agora cheio de certezas?» (Fonseca, 1990: 190).

Durante la novela el comisario Mattos se deja llevar constantemente por pistas que se convierten en obstáculos para él por su propia obviedad. Por ejemplo, parece convencido de que el asesino de Gomes Aguiar es el mismo Gregório Fortunato, el *Anjo Negro*, jefe de la guardia personal de Vargas. Esto lo deduce ingenuamente por el anillo que encontró en el baño de la víctima, que según las diferentes informaciones «perteneía a un negro grande», además de tener una F inscrita en el mismo anillo. Así, Mattos:

[...] não teria a lucidez prejudicada por dúvidas impertinentes: o negro era o Gregório, cada vez tinha mais certeza disso. O F de Fortunato gravado no anel de ouro. Então ele, que gostava de repetir a máxima de Diderot de que o ceticismo era o primeiro passo em direção à verdade, estava agora cheio de certezas? (Fonseca, 1990: 190)

²⁴ Protagonistas que aparecieron inicialmente en las novelas *A Grande Arte* (1983) y *Bufo e Spallanzani* (1985), respectivamente.

La pista era tan clara y obvia que lo que hacía era generar más dudas, es decir, las pistas no deberían apuntar a una resolución tan sencilla del caso²⁵. Este es un elemento de la novela policiaca que tiene origen desde sus raíces más prominentes, como especifica E. A. Poe en los “Crímenes de la calle Morgue”:

Dañaba su visión por mirar el objeto desde demasiado cerca. Quizás alcanzaba a ver uno o dos puntos con singular acuidad, pero procediendo así perdía el conjunto de la cuestión. En el fondo se trataba de un exceso de profundidad, y la verdad no siempre está dentro de un pozo. Por el contrario, creo que, en lo que se refiere al conocimiento más importante, es invariablemente superficial. La profundidad corresponde a los valles, donde la buscamos, y no a las cimas montañosas, donde se la encuentra. (Poe, 2009: 309)

Mattos está confuso ante la lógica detectivesca, y a estas alturas Fonseca refleja el desengaño con la novela policiaca tradicional que, traída al contexto carioca, se ve impotente ante el objetivo de la justicia tradicional, que es retornar a un *status quo*; pero, como eso no existe, el personaje divaga entre sus convicciones y las fuerzas que actúan sobre él.

Agosto es la novela donde la historia y la ficción van de la mano, y donde se cuenta la caída de Getúlio Vargas; pero la tragedia no es esa, total, no era más que un dictador; la verdadera tragedia es cómo el único que merece vivir entre políticos corruptos, golpistas, empresarios tramposos y asesinos a sueldo es el comisario Mattos, que es asesinado y no pasa nada. Mattos representa la legalidad, el método, la justicia, la vida posible; en fin, el respeto por las instituciones. (Mendoza *apud* Brú (comp.), 2003: 46)

El comisario muchas veces juega a ser cínico, a que a partir de su desencanto reafirma una moral intachable, contestataria y fiel a una justicia platónica, una justicia enmarcada en la virtud. Es un personaje que a través de las páginas se descifra como cínico tan solo por su desencanto con la propia sociedad; incluso se menciona que ha pertenecido en el pasado al Partido Comunista.

Já tenho a ficha desse sujeito. Quando aluno da faculdade de direito, foi preso duas vezes. Primeiro em 1944, no tempo da ditadura. Depois foi preso em 1945, após a deposição de Getúlio, durante a campanha do queremismo, quando os comunistas passaram a sustentar o ex-ditador, aquela coisa nojenta do Prestes apoiar o homem que fora o seu torturador e o carrasco da sua mulher. Parece que o nosso comissário segue as palavras do Partido comunista. (Fonseca, 1990: 249)

²⁵ Tal vez en este caso la lógica de Mattos se ve sesgada por estar confiando enteramente el *princípio da singeleza* (simpleza) de Ferguson, que Fonseca expone en su novela *Bufo & Spallanzani*: «[...] se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira»; a esto el autor añade un pie de página, ya que está “Baseado no Princípio da Parcimônia (ver W. Ockham): non sunt multiplicanda entia praeter necessitatem, também conhecido como Ockham’s razor» (Fonseca, 1985: 13).

En el pasado variaba su ideología, apoyando o estando en contra de Vargas, algo que además incomoda a los mandos de la policía, que asevera que «Quando isto tudo acabar vamos ter que fazer uma limpeza na polícia» (Fonseca, 1990: 249). Este es un factor ambiguo, porque entiende que Mattos, en medio de su contemplación existencial, repara su insignificancia en medio de todo un país. Además, es consciente de la alta importancia histórica de Vargas, por lo que lo visita en su lecho de muerte. Mattos sabe que Getúlio es algo así, o lo más cercano que conocen, a un dios. «Getúlio faz parte da minha vida, disse Mattos» (Fonseca, 1990: 305).

Mattos es considerado también por algunos investigadores como el álgter ego de Fonseca, pero también se afirma lo mismo de otros personajes suyos, como Mandrake²⁶ (protagonista de *A Grande Arte* (1983) y de un carácter contrario al del comisario Mattos), las cuales son afirmaciones apresuradas de los personajes que crea el autor. Es lógico llegar a tales conclusiones al conocer los antecedentes de Rubem Fonseca como abogado criminalista; aun así, saltar a tal respuesta por el factor detectivesco y su símil profesional es, en medio de todo, fútil, pues hay un universo de personajes y narradores creados por el escritor, donde se embarcan una gran mayoría que no son precisamente investigadores policiales.

Aunque lo parece, *Agosto* (1990) no es exactamente una historia de detectives, pues este es tan solo el enganche narrativo, sino que es realmente una tragedia moderna, no tan solo por la muerte de Vargas, que es en evidencia una tragedia nacional, sino por los acontecimientos a seguir para el protagonista, el comisario Mattos. *Agosto* es, además, no solo una tragedia en el sentido general de la palabra; el autor está reafirmando la tesis contemporánea en la cual la novela negra es la nueva tragedia griega, ya que hay fuerzas superiores (pueden llamarse de apolíneas y dionisiacas) y semejanzas a las mismas, cosa que Fonseca amalgama junto con distintos toques de ópera para reforzar el carácter dramático y paródico del mismo.

Esta lógica autoparódica se ve expresada igualmente en su cuento *Romance negro*²⁷ (1992), que forma parte de la colección con el mismo nombre, en el que se remeda al género negro para reafirmar sus bases. En este relato se aprecia desde su apertura una referencia a

²⁶ «Ahora bien, detrás de la buena dosis de humor con la cual Fonseca presenta los enredos amorosos de su protagonista con las mujeres, se esconden, sin embargo, serias inquietudes y convicciones de este escritor brasileño. En primer lugar, al igual que ya Boccaccio en la Edad Media tardía, considera que el impulso sexual es prácticamente incontrolable. Por eso, los hombres, según su álgter ego Mandrake, «tenemos que comernos a todas las mujeres que nos lo quieren dar, al menos una vez, una especie de deber moral» (... bastón Swaine, 126)» (Franken, 2009: 122).

²⁷ Este cuento se tratará a profundidad en la sección 5.4.4 de este trabajo.

E. A. Poe en su poema *A Dream Within a Dream* (1849) con los versos «*All that we see or seem – Is but a dream within a dream*», llevando así al lector a cuestionar la importancia de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) como precursor esencial del género negro.

Asimismo, en un juego intertextual y extradiegético, se asoma a la novela póstuma de Jack London *Assasination Boureau Ltd.* (1963). En este aspecto hace igualmente parodia de sus personajes, puesto que «poderíamos dizer que, no conto de Rubem Fonseca, o desesperançado autor Landers/London simula sua “morte” para se transformar em Winner/Wimsey, que, como o próprio nome indica, é um vencedor: o autor encarnaria, então, o personagem criado por outro escritor [...]» (Follain, 2003: 76).

Fonseca, haciendo uso de guiños y señas, se aproxima a la explicación del propio género literario en el cual está inmerso, reafirmando su estructura y características dramáticas a través de su propia burla en fragmentos como:

Lembra-se do Ellroy no primeiro dia do festival, referindo-se aos autores de *roman noir*, “nos somos os continuadores da tragédia grega”. Pensa no Édipo rei. Ali, também o enigma (da esfinge) não é o essencial, solucionar a charada é apenas resultado de uma cilada do destino para que Édipo, depois de matar o pai, case com a mãe e cometa outro crime, o mais grave, o do incesto. Freud, o admirador de Conan Doyle, confirma. (Fonseca, 1992: s.p.)

Esta especie de reescritura que aplica Fonseca en sus novelas es igualmente apreciable en novelas como *Bufo e Spallanzani* (1986), donde se refiere directamente a Gustave Flaubert con un protagonista antagónico y paródico de este (esta novela será tratada en otro punto de este trabajo, donde se procederá al análisis del personaje de Mandrake). Igualmente, la operación que remite al trato de los personajes y autores es una constante en su escritura y la de sus seguidores más próximos, teniendo en cuenta que, por ejemplo, la autora Patrícia Melo²⁸ escribe la novela «*Elogio da Mentira* (1998), livro que [...]

²⁸ Es también autora de la novela *O matador* (1995), una versión que se puede considerar *en negativo* del cuento *O cobrador* (1979) de Rubem Fonseca. *O cobrador* trata de un psicópata obcecado con vengarse de quienes tuviesen una posición privilegiada en la sociedad que trataban con desdén a los de su clase. *O matador* se trasladó al cine en el 2003 con el nombre *O homem do ano*. El guion fue realizado por el mismo Rubem Fonseca y dirigido por su hijo José Henrique Fonseca. En este filme cabe resaltar, igualmente, el factor extradiegético e intertextual entre ambas historias, los nombres de los personajes y el apareamiento breve de Paulo Mendes (Mandrake) en la historia. Esta también retrata las calles de Río de Janeiro en el espacio particular de la Baixada Fluminense, un espacio propicio para la criminalidad, pues en esta se encuentran barrios de clase popular donde abundan grupos paramilitares por causa de la ausencia del Estado y el poder público, haciéndola un territorio básicamente dividido en feudos a partir de la fuerza. El protagonista, Máiquel (representado por Murilo Benício), gana popularidad en su barrio al transformarse, a partir de su propio odio y sed de venganza, en una especie de vengador justiciero al haber asesinado inicialmente a alguien que todos en el barrio, incluso la policía, deseaba ver muerto. Inicialmente esto recuerda a la máxima de Nietzsche que dicta: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado» (Nietzsche, 1973: 114). Máiquel, a pesar de todas las atrocidades criminales que comete, se ve libre de actuar a su antojo, pues es parte de un negocio que opera a través de la muerte como un «servicio de seguridad para vivir en paz»;

tem, como subtexto, o romance *Bufo & Spallanzani*, no lugar do veneno dos sapos encontramos o veneno das cobras, e o personagem principal também é um escritor: chama-se José Guber, que lembra José Rubem» (Follain, 2003: 62).

Por medio de estos elementos, intertextos y parodias se recuerda que el realismo (y lógicamente el *noir*), como uno de los productos literarios predominantes de la modernidad, se reafirma a partir de su propia crítica²⁹, al igual que la modernidad misma; es decir, se cae en el drama policiaco al mismo tiempo que se satiriza, lo que constituye uno de los pilares de la novelística fonsequiana y una de las razones por las cuales, aunque se le etiqüete como escritor de policiales, se desdobla del canon heterodoxo y cliché en el cual caen muchos escritores del género negro.

Para Fonseca la historia de un detective es un pretexto para tratar una subhistoria en la que se impacte al lector por medio de la violencia, el suspense y nudos narrativos que superen al protagonista. En *Agosto* la fórmula policiaca se aplica en la medida que se procura abarcar el panorama político de la época, y esto hace que su estructura no se enfoque precisamente en el caso de un homicidio, al ser este el estándar del género negro, sino en una construcción literaria hecha a partir de reportes policiales folletinescos que se intercalan con sucesos noticiosos de envergadura nacional, consiguiendo así un matiz histórico alrededor la ficción.

aun así, con el pasar de la historia, se ve traicionado por la misma corruptela a la cual termina sirviendo, ya que él es tan solo una de todas los peones pasajeros y desechables al servicio de fuerzas del crimen dominadas por la oligarquía carioca.

²⁹ «[...] es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse, pero vive de buscarse (Eriphile en *Iphigénie*). Ahora bien, ello define un estatuto propiamente trágico: nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de *impasse* histórico, solo permite a su literatura una pregunta que es por excelencia la de Edipo: *¿Quién soy?* Por el mismo movimiento le prohíbe la pregunta dialéctica: *¿Qué hacer?* La verdad de nuestra literatura no es el orden del hacer, pero ya no es el orden de la naturaleza: es una máscara que se señala con el dedo» (Barthes, 1964: 141).

2.3 TRAMA Y FIGURAS

*O mês de agosto é um bom mês pros espíritos baixarem*³⁰.

2.3.1 EL MOTIVO POLICIAL

Agosto (1990) es una novela contada cronológicamente con el paso de los días del mismo mes en 1954. Cada capítulo incluye los sucesos políticos del día, al igual que los de la ficción propuesta. Por lo tanto, la coherencia implica que en el capítulo 24 muere Getúlio Vargas. La historia comienza como muchas otras novelas policiacas: el gatillo es la muerte del empresario Paulo Gomes Aguiar, un personaje ficticio con el cual Fonseca pudo conectar con las situaciones acontecidas en Río de Janeiro durante los días previos al suicidio de Vargas, tales como el intento de homicidio de Carlos Lacerda (personaje real: periodista del *Tribuna da Imprensa*, diputado de derechas en el partido UDN –*União Democrática Nacional*– y férreo opositor de Vargas) que provocó el caos que tenía como propósito defenestrar al presidente de turno³¹.

Su protagonista, el comisario Alberto Mattos, se encuentra en medio de tribulaciones y conspiraciones sin ni siquiera enterarse de ello. Es un policía consciente de su posición y repite algunas veces que «[...] Essa era outra coisa desagradável de ser polícia: as pessoas quando não sentiam ódio sentiam medo dele» (Fonseca, 1990: 187). Es una figura purista del policiaco clásico; es decir, se le critica por ser incorruptible, o sea éticamente correcto, no recibía sobornos, no era arbitrario con el uso de la fuerza, seguía la ley y la moral de una forma correcta. «Mattos tirou um Pepsamar do bolso, enfiou na boca, mastigou, misturou com saliva e engoliu. Ele cumprira a lei. Tornara o mundo melhor?» (Fonseca, 1990: 46). Él cumple con el siguiente precepto:

[...] en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (Piglia, 2014: 55)

³⁰ Sentenció el *macumbeiro* (sacerdote de la religión afro-brasilera *Macumba*) Miguel dos Santos en una visita hecha por el comisario Alberto Mattos a su *terreiro* (territorio ceremonial). (Fonseca, 1990: 206)

³¹ En este atentado Carlos Lacerda, apodado *o Corvo*, no sufrió ninguna herida. Quien falleció en realidad fue el mayor Rubens Vaz, de la fuerza aérea, acto que automáticamente traería un resquemor en el interior de las fuerzas armadas, que entrarían en oposición a Getúlio Vargas.

A Mattos se le deja como un sujeto que ve los hechos de una manera absolutamente consciente, aunque es tan solo una pieza en un mundo que gira alrededor de la figura de Getúlio Vargas, que es, básicamente, mítica, un ser inalcanzable. Durante las tribulaciones que acontecen en el texto hay una reflexión de Gregório Fortunato, jefe de su guardia personal también conocido como *Anjo Negro*, quien idolatra a Vargas y le ve preocupado, cansado: «Todos achavam que a causa daquilo seria a velhice, que tornava as pessoas infelizes, mas o presidente não era um velho, era Getúlio Vargas, um homem daqueles não tinha idade» (Fonseca 1990: 50). Entender la corruptela privada ayuda a hacer asociaciones con el Gobierno *de facto*, que usualmente está involucrado en las mismas, pues para el comisario Mattos «toda autoridade contém, de certa forma, algo de corrupto e imoral[...]» (Fonseca, 1990: 249).

La novela se desarrolla a partir del asesinato del personaje ficticio Paulo Machado Gomes Aguiar (presidente y fundador en 1951 de la mayor empresa exportadora-importadora del país, llamada Cemtex) en su propio apartamento en el edificio Deauville, que, por cierto, es real y está ubicado en el barrio de Copacabana, recalcando la situación espacial de la novela. Este homicidio no es una mera casualidad y tampoco corresponde a la violencia generalizada de la ciudad, pues forma parte de un complot llevado a cabo por su esposa, Luciana Gomes Aguiar, en conjunto con su amante, Pedro Lomagno, socio del difunto.

A todo esto, juega un papel importante Gregorio Fortunato, *O Anjo Negro*. Él se hace cargo de múltiples favores a empresas desde el *Palácio de Catete* (casa presidencial del momento) da facilidad a los empresarios para poder firmar favores con el Estado, a cambio, por supuesto, de sobornos millonarios. En este caso el intermediario que se comunica con el *Anjo Negro* es Luíz Magalhães, diputado del estado de Río de Janeiro. Magalhães es además marido de Salete Rodrigues, quien tiene una relación extramatrimonial con el protagonista.

Aquí Mattos tiene conexión directa con el homicidio al enterarse de que Lomagno se encuentra casado con Alice (antigua compañera sentimental). Esta última le confiesa indirectamente que todo ha sido un complot para quedarse con la empresa Cemtex. Luciana Gomes Aguiar, como autora intelectual del crimen de Gomes Aguiar, es descrita varias veces por otros como alguien maquinador, egoísta, manipulador y sociópata. Lomagno³²

³² Lomagno es un personaje narciso, inseguro y manipulable, por lo cual se deja llevar de los maniqueísmos de Luciana Gomes, quien le hace saber que por medio del homicidio podrían tener un completo control de Cemtex, un supuesto que solo sería verdad para la propia Luciana y no para él, pues Luciana quedaría con el control. Este, quien demoró en reparar el complot planteado, al cometer el crimen reflexiona sobre su

está sujeto al juego maquiavélico de Luciana Gomes, al hacer de él una pieza de utilidad para el homicidio de Gomes Aguiar, su socio y colega. Este caso criminal es el que permite a Fonseca desarrollar datos históricos factuales por medio de la ficción.

Sin embargo, la investigación de este asesinato cede su importancia a la recreación literaria de los hechos históricos: tras el atentado de Lacerda, en el que resulta muerto su guardaespaldas, el aviador Vaz, se desata una reacción radical de un ala de las fuerzas armadas en contra del Gobierno, que trae como consecuencia el caos general y, finalmente, el suicidio del presidente. (Forero, 2014: 101)

Cada uno de los personajes representa una significación en el mundo que trae Rubem Fonseca, una articulación de características que logran desarrollar la historia con fluidez, pues, al tener marcados los fines y personalidades de cada uno, se pueden apreciar sus impulsos en la trama; razón por la cual a continuación se diseccionará el papel de la figura femenina en la obra fonssequiana.

2.3.2 LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN FONSECA

Una herramienta narrativa recurrente en las obras de Fonseca es la interconexión que tienen los personajes femeninos que se han visto envueltos con el protagonista y que lo llevan a otros nudos alternativos de la investigación criminal original. Por ejemplo, en *A Grande Arte* (1983), el detective Mandrake solo se ve obligado a querer resolver el caso cuando su compañera, Ada, es estuprada; en *Bufo & Spallanzani* (1985), el escritor Gustavo Flavio depende enteramente de Minolta, quien ayuda al protagonista a resolver sus vicisitudes; en *O Seminarista* (2009), su protagonista, un sicario, se apasiona, sin saberlo, de la hija de su cliente, personaje que señala a sus próximas víctimas; para *Agosto* (1990) la cuestión no es muy diferente, pues las figuras femeninas apoyan ciertamente más al engranaje y a la estructura lógica del complot. Pero aquí cabe la cuestión: ¿existe realmente un aspecto romántico en Fonseca?

certeza al realizarlo, pues llega un punto en el cual se siente perturbado por lo sucedido, por cómo él ha sido un peón para los intereses ajenos. Así:

«Ele não conseguia entender o que causara aquele repentino, e tão forte sentimento de aversão (con Luciana). A morte de Paulo, que ela planejava? Ele desprezava Paulo. E Paulo tinha que ser morto ou acabaria levando a Cemtex à falência. O que era então? Agora, ele sentia vontade de ter Alice ao seu lado. Ele amava Alice? Talvez ele não estivesse fazendo as perguntas certas, talvez não estivesse respondendo certo as perguntas certas ou as perguntas erradas que fazia a si mesmo. Talvez não existisse uma pergunta a fazer, nem existisse uma resposta ao ofuscamento, à perturbação que sentia naquele momento» (Fonseca, 1990: 235).

¿Amor en Fonseca? Solo si es amor de carne. Amistad si acaso. Complicidad. Entre hombres y mujeres; entre hombres y hombres (pero sin sexo). Algo menos entre mujeres y mujeres (hasta con sexo). El amor en Fonseca es sexo. Y la amistad lo mismo. Refleja una jerarquía; la jerarquía de los cuerpos. Sus personajes cambian físicamente, y el mismo tipo puede ser un don nadie o resultar imponente. El cuerpo traduce su papel. Cuando la jerarquía desaparece, sus personajes se vuelven vulnerables. [...] Las pulsiones sexuales de los personajes de Fonseca se dibujan a partir de la idea de la masculinidad y de su fracaso. El hombre que pierde su fiereza lo ha perdido todo. Sus tramas son sexuales porque giran alrededor de la idea de supervivencia/impotencia. El asesino de El Gran Arte necesita un puñal. Está a la defensiva: «Tengo una gran arte: hiero duramente a aquellos que me hieren», escribió Arquíloco de Paros (680-645 a. C.), y ese es el lema de la novela más elaborada de Fonseca. (Marín, 2009: 44)

Existen representaciones que parecen entrar en el campo romántico, aunque con otros abordajes psicológicos. Por ejemplo Alice, quien representa lo impulsivo y la locura. Con el paso del tiempo, ella comenzó a adquirir diferentes señales patológicas. El autor usa la ópera, específicamente *Tristan e Isolda* de Wagner, para hacer parodia de este hecho:

Enquanto olhava Alice, o comissario pensava nas palavras do psiquiatra na Casa de Saúde... loucura circular... psicose de dupla forma... loucura de formas alternadas... psicose intermitente... vesânia típica circular... psicose maníaco-depressiva... [...] Mattos colocou o disco na vitrola. A música da ouverture inundou a pequena sala: identificou logo a melodia de um e a do outro, amor e ódio, Isolda e Tristão, Alice e Alberto, o paradoxo e a loucura. (Fonseca, 1990: 220)

Alice, quien es heredera de una gran fortuna, se ve bajo el control psicológico de Lomagnò y pretende huir de él intentando volver a entablar una relación con el comisario. En ese proceso le revela a Mattos quiénes han sido los autores del homicidio, cosa que podría haber esclarecido el caso automáticamente. Pero, al saber los antecedentes ya mencionados sobre Alice, hay una apertura para la confusión del protagonista, pues sus comentarios pasan de dejar de ser certezas a ser impulsos psicóticos. Como se ha afirmado anteriormente, lo que hace la serie de acontecimientos en la novela es jugar con las habilidades lógicas del comisario. Para la novela negra:

El clásico equilibrio entre acertijo y justicia se inclina, pues, hacia el acertijo, y la impotencia en el orden práctico se compensa con la solución del problema intelectual. Ahora bien, puesto que este disfraza un problema moral, la solución sobrepasa la estructura racionalista del texto. (Resina, 1997: 203)

Si bien él podría tener patrones que le ayudarán a dar una solución expedita al caso, esta se ve nublada por la cantidad de información a su alrededor, que es dada por la multiplicidad de personajes, algo que causa más inquietudes que convicciones. Con el

comisario estaría envuelto otro personaje: Salete Magalhães. Esta última encarnaría la inseguridad, lo humano y, al mismo tiempo, es una ayuda para revelar distancias sociales en Río de Janeiro.

A diferencia de Alice, Salete era clasificada como *pé de chinelo* (traducido directamente como ‘pie de chancleta’) por haber crecido en la favela con una familia desestructurada. Su madre, dona Sebastiana, vivía en el *Morro de Tuiuti*, cercano al norte de la ciudad, en condiciones precarias con sus dos hermanos, uno desaparecido y el otro preso. Sin una figura paterna, pues su padre era tan solo un portugués *safado* (pervertido), se vio obligada a ser una *garota de programa*³³, donde se asume que, en la profesión, conocería a Luiz Magalhães (un personaje invisible, solo se sabe de él por llamadas telefónicas) (Fonseca, 1990: 114).

Salete es un ejemplo de la brecha social en Río de Janeiro: ha crecido en una favela, sin haber tenido la oportunidad de terminar sus estudios secundarios, su capacidad de independencia se reduce las mesadas que le provee su marido, dinero que le permite darse una vida decente en los barrios de la zona sur de la ciudad, lo que le impide alcanzar ciertos objetivos profesionales, pero que, en compensación, le permite ayudar a su madre a salir de la favela³⁴.

La normalización de la prostitución en la sociedad carioca, donde existe el supuesto de que las mujeres de compañía pasan a (o tienen el deseo de) ser compañeras legítimas de ciertos hombres suele ser un ejercicio regular en las novelas del autor. Es una actividad de amplia aceptación en la sociedad brasileña, una explotación como evidente producto de la desigualdad, del racismo estructural y del turismo salvaje al cual Río de Janeiro ha estado siempre sujeto³⁵.

³³ Oficio que, aunque muchas veces está ligado a la prostitución, va de la mano con ser acompañante de hombres pudientes que las exhiben como objeto-trofeo en fiestas de la alta sociedad.

³⁴ «Salete entrou. Ela se lembrava daqueles odores impregnando a casa: cheiros do corpo; mofo; comida rançosa; o fedor da pobreza. Os poucos móveis velhos e estragados pareciam ser os mesmos do seu tempo. “E os meus irmãos?”

“Joãozinho está preso. Andou se metendo com más companhias. Tião sumiu de casa um dia e nunca mais voltou. Como você.” [...]

“A senhora vai sair do morro”, disse Salete, impulsivamente. “Eu vim buscar a senhora para morar comigo”. Sebastiana cobriu o rosto com as mãos e começou chorar.

Salete aproximou-se da mãe. Abraçou carinhosamente aquele corpo barrigudo sacudido pelos soluços.

“Me perdoa, mamãe”.

As duas ficaram chorando, abraçadas. Junto com a dor e o arrependimento que sentia, Salete pensou também que sua mãe estava precisando de um banho» (Fonseca, 1990: 218).

³⁵ Las vicisitudes de las trabajadoras sexuales vistas desde un punto de vista humano, con pasiones, deseos y esperanzas (un tema, ciertamente, poco tratado en el género negro, donde siempre resultan víctimas por tener un carácter socialmente desechable) lo aborda Fonseca ya desde su cuento *Lúcia McCartney* (1967), de la colección de relatos homónima del mismo año. Esta historia, amalgamada con otra de esta colección llamado *O Caso de F.A.*, fue llevada al cine en 1971 con el nombre *Lúcia McCartney, uma Garota de Programa* (película

Igualmente, en *Agosto* se encuentran apartados que funcionan como un ejemplo de esta normalización y de cómo está en todas las esferas sociales; así representa a *O Senadinho*, un burdel donde se reúnen frecuentemente diputados y senadores, que está, además, ubicado justamente en frente del viejo senado de Río de Janeiro. Hay que considerar un comentario hecho por el mismo comisario:

Posso fechar este puteiro, pensou Mattos. Era crime de lenocínio manter, por conta própria, casa de prostituição destinado a encontros para fim libidinoso, houvesse ou não intuito de lucro ou mediação do proprietário ou gerente. Mas havia algum mal num bordel? Mesmo para senadores e altos funcionários da República corruptos e canalhas? Na Atenas de Sólon a prostituição era livre e os prostíbulos eram considerados estabelecimentos de utilidade pública, sujeitos a tributação do Estado [...], provavelmente (Pádua) conheceria a frase de santo Agostinho: “Aufer meretrices de reubos humanis, turbaveris omnia libidinus” (Suprimam-se as prostitutas e tudo será tomado pela luxúria). (Fonseca, 1990: 74)

Este tipo reflexiones por parte del comisario Mattos deshacen, de cierta manera, los prejuicios sobre ciertos oficios a partir de la cotidianidad absurda en su ciudad, cosa que acontece paralelamente con el resto de las ciudades sudamericanas, donde lo absurdo y lo violento son habituales.

Colombia y Brasil, Medellín y Río de Janeiro son dos países y dos ciudades amenazadas por la hiperviolencia. Los relatos elegidos reflejan una sociedad en descomposición y muestran la vida urbana con su tragedia, su agitación, su malestar, sus injusticias, sus hombres víctimas del sistema, quienes viven la soledad del mundo contemporáneo. Porque el ser humano que habita en ciudades convertidas en complejas megalópolis pierde su espontaneidad y su individualidad, siente que no es nada ni nadie en un mundo cada vez más anónimo. (Pacheco Gutiérrez, 2008: 10)

Con respecto al apartado anterior, el comisario hace remembranzas constantes de su infancia en la rua Conde Lage cada vez que tiene oportunidad de estar en el distrito de Lapa, en el centro de Río de Janeiro, pues recuerda siempre a las prostitutas fuera de los establecimientos. Asumen una posición natural en la sociedad, en cómo forman parte del orden de las cosas (aunque fueran generalmente sancionadas por la *Secretaria das Boas*

dirigida por David Neves, figura destacada de la generación del Cinema Novo Brasileiro), al igual que a la televisión en 2016 en una miniserie con el título original, pero con poco éxito.

Ambas historias, que dieron lugar a la hechura del filme de 1971, retratan dos posturas ante la vida en los burdeles. En el caso de *Lúcia*, ella está a la espera constante de un cliente paulista que aparece de manera irregular en su vida, pero que hace promesas románticas de hacer una vida con ella. Ahora, *F.A.*, quien está siendo asesorado y ayudado por el abogado Mandrake, está en la búsqueda sin éxito de una chica que ha conocido en un burdel, pero que desaparece constantemente por el poder que ejerce su proxeneta sobre ella, a sabiendas de que *F.A.* quiere liberarla de tal mundo. Estos dos relatos paralelos son visiones desencantadas por la imposibilidad que contienen, puesto que en sus resoluciones nunca se llega al campo idílico que prometen historias como las del filme *Pretty Woman*.

Costumes), y al ser locales frecuentados por gente de cualquier círculo social, se convierten en una gran fuente de información: «[...] Rosalvo, infelizmente, estava certo, Mattos tinha que admitir, nos bordéis de luxo descobria-se muita coisa» (Fonseca, 1990: 263).

*

La participación directa de los personajes femeninos es recurrente en las novelas de Fonseca, pues ellas son las que, en general, permiten crear conexiones con otros personajes y también autores criminales. La figura femenina, sobre todo de las mujeres que se ven envueltas con los detectives fonséquianos, es de lealtad al protagonista y contiene un factor interesante: el acceso a la información de los que están en el poder más allá de un encaje romántico en la historia. Por lo tanto, las conexiones en las telarañas de la trama de Fonseca tienen al personaje femenino como un nodo que acorta las distancias entre los personajes.

En el caso de *Agosto* se debe notar un hecho fundamental: si es que existe una *femme fatale*, ella no tiene conexión directa con el protagonista. Entiéndase que la *femme fatale*, en el género *noir*:

[...] siempre va a tener el mismo objetivo: seducir al hombre gracias a su belleza y sexualidad, con el fin de destruirlo y arruinarlo. [...] Son almas que habitan el lugar en busca de riquezas y ascenso social para satisfacerse a ellas mismas, ya que, igual que los propios detectives, son personajes que viven con una enorme soledad y un gran vacío. (Rodríguez *apud* Knop, 2010: 23)

El detective, por defecto en el género, se encuentra eclipsado ante la belleza de la *femme fatale* en sus apariciones. Este recurso (que, según el pasaje anterior, destaca por ser una proyección misógina y fantasiosa de la década de 1940 y 1950) es en su inicio notable en *El balcón maltés* (1941)³⁶, película canon del *noir* basada en libro homónimo por Dashnell Hammett y protagonizada por el detective Sam Spade.

La *femme fatale* es parte esencial de las novelas del *noir* clásico como un posible autor intelectual del crimen, pero en Fonseca esto no sucede: para él los personajes femeninos

³⁶ El rol de la *femme fatale* en esta película creó el estereotipo, ya que:

«At the end of the 1941 film *The Maltese Falcon*, Brigid O'Shaughnessy, arguably the prototype for the on-screen *femme fatale*, is revealed to be the true evil behind the mystery of the Maltese Falcon detective Sam Spade is tasked with unraveling (as well as the murderer of his partner). Brigid will eventually find herself in jail, but it's not enough for her to simply receive punishment for her crimes; first, her charms must be actively rejected by our hero so that order can be restored. It's not sufficient that Brigid is caught: she has to be handed over to the authorities by Spade» (Sutton, 2019).

Vid. «The evolution of the femme fatale in film noir» - «<https://crimereads.com/the-evolution-of-the-femme-fatale-in-film-noir/>» [Consultado el 15/02/2022]

que rodean al protagonista son, sobre todo, un accesorio. No son un relleno de la trama, porque contienen elementos que aportan a la narración y el desarrollo del caso, pero no son representadas como un eje hacia el cual desencadenen los hechos. Su importancia es exógena, gira en torno a la indagación y al deseo del protagonista.

El género criminal, en el que se agrupan distintos cines, como el de gánsteres y el *noir*, se estableció como un mundo de hombres, tanto dentro como fuera de la pantalla. Directores, guionistas y personajes masculinizaron el género. Son ellos los que roban, matan, son mafiosos... Los personajes femeninos eran sus esposas, sus amantes, sumisas y detrás de ellos. Sin embargo, presentan a una figura femenina que se salta las tradiciones, pero no para mostrar una mujer emancipada, sino para colocar a la mujer como la causante de los desastres. La *femme fatale*, como su nombre indica, representa a la fatalidad envuelta en sensualidad. Dos personajes femeninos que se contraponen, pero que, igualmente, según la vista de la teoría fílmica feminista, pertenecen a un mundo de hombres sin ápice de perspectiva de mujer. (Martínez, 2020: 4)

La representación de la mujer en *Agosto* es también androcéntrica, por lo que es válido afirmar que, aunque no se apunta a la mujer desde un punto de vista exclusivamente misógino, como pasa con la mujer fatal, su protagonismo se basa en apuntar a las diferencias sociales y la satisfacción romántica del detective. Al hacer un repaso por las figuras femeninas resaltadas en la novela, Luciana Gomes Aguiar, la autora intelectual del crimen inicial, es la única mujer que actúa por cuenta propia y que, además, desencadena la trama del caso. Aun así, aunque ella es un personaje distante del comisario Mattos y sus decisiones afectan a los demás personajes de manera indirecta, Luciana Gomes solo se encuentra una única vez con el comisario, y esto solo sucede durante el inicio de la investigación del caso (Fonseca, 1990: 42). Luciana Gomes cuenta con elementos que la aproximan al concepto de *femme fatale* posmoderna:

La *femme fatale* posmoderna es a menudo presentada como una persona mentalmente inestable, como ocurre con Alex en *Fatal Attraction*, si bien no se podría considerar estrictamente mujer fatal porque no quiere aprovecharse del hombre, solo estar con él. No obstante, entra dentro de ese tipo de mujer que rechaza la idea de familia a la que le fuerza el sistema patriarcal, y que emplea su atractivo sexual y la violencia para conseguir sus objetivos. De esta manera, se retoma la vinculación del cine negro clásico entre mujer que no se ocupa del hogar y maldad, y se le añaden los componentes de violencia, locura y libertad sexual. (Galán Felipe, 2017: 20)

No es un personaje que destaque por su belleza, sensualidad o la fatalidad envuelta en los anteriores conceptos. Luciana Gomes Aguiar representa venganza y ambición, es quien controla los hilos criminales con su poder económico, es el villano de la ficción y también quien decide sobre la vida de Mattos. Se da un margen para las etiquetas de los

personajes femeninos en Fonseca y, aun así, resulta engorroso ahondar en ello en el caso de *Agosto*, donde su importancia apunta a finalidades que no están basadas exclusivamente en lo pasional y el entorpecimiento del caso, como sí sucedería en novelas clásicas del género negro.

2.3.3 AGOSTO Y LOS ENTRESIJOS POLÍTICOS

Es claro que el juego político supone un gran papel en la novela. Sin él esta novela perdería su forma y no podría encajar la ficcionalización de los hechos. La historia de Brasil es una historia de golpes de Estado, del constante nacimiento de nuevas repúblicas que se superponen a las que ya estaban establecidas: un ir y venir ideológico causado por los profundos desequilibrios en el poder.

Hay que subrayar el tono narrativo en muchos de los eventos que toman lugar. El *modus operandi* de Fonseca es bastante claro para hacer crecer la tensión en la historia. Además de los asuntos personales del comisario y los demás personajes, va desde lo particular y la autoconsciencia a lo netamente periodístico capítulo a capítulo. Si bien narra de una manera omnipresente y conoce con detalle la consciencia de sus personajes, este acude a los hechos formales: los recortes de periódico, los atestados policíacos, etc., para así ahondar entre líneas en temas de profunda importancia que desembocan en la percepción de los poderes en Brasil. Fonseca narra sucesos, datos básicos y situaciones que, aunque ficticias, podrían haber sido totalmente posibles dado el contexto.

Lo que parece ajeno a los personajes pero que es esencial al desarrollo de la historia es lo sucedido después del atentado al diputado Carlos Lacerda, donde falleció el mayor de la aeronáutica Rubens Florentino Vaz. El asesinato, aparentemente, fue coordinado por Gregório Fortunato (*O Anjo Negro* – jefe de seguridad de Vargas) y Lutero Vargas (hijo de Getúlio Vargas), con la intención de eliminar a los adversarios de Getúlio, que solo resultó en el repudio por parte de las fuerzas armadas, donde el Mayor Vaz se tomó como un mártir político.

Los golpes de Estado no son posibles sin la interferencia de las fuerzas armadas, y esto no es una excepción en el caso brasileño. En cada uno de los casos de golpe, desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX, hubo facciones del ejército que tomaron partido. En Brasil, concretamente, los militares parecen tener cierta libertad y dicen legitimarse tomando la justicia, a partir de su ética y moral, en sus manos. Esto hace que puedan inclinarse en

contra del Gobierno y dar un golpe de Estado arbitrariamente. Esto ha llevado a momentos de insubordinación dentro del mismo Ejército como, por ejemplo, el *Dezoito de Forte*³⁷.

En el caso de este último derrocamiento de Getúlio Vargas, la fuerza aérea, ya posicionada contrariamente al *getulismo*, se concentró en el aeropuerto Galeão de Río de Janeiro. Los periódicos lo llamaron *República do Galeão*. Como es de imaginar, con el paso de los capítulos se va contando cómo se desarrolla la concentración militar y las declaraciones de políticos opositores a Getúlio y al *Partido dos Trabalhadores*. Esto llevará al desenlace de la vida y presidencia de Getúlio Vargas en su suicidio a causa de la presión ejercida por el Ejército y la engorrosa vida política del momento.

Un personaje que tiene apariciones constantes, y que es usado como ejemplo de la clase política brasileña (de aquel entonces y de la actualidad), es el senador Vitor Freitas³⁸: retratado como un político deshonesto perteneciente al PSD (*Partido Social Democrata*), este lidera en diferentes ocasiones las declaraciones antigetulistas, su favorabilidad al Ejército y al orden episcopal. Este tipo de comportamientos y abierto clientelismo es reflejado en diferentes partes del texto. También el diputado Lacerda es recordado por el senador Freitas como un oportunista, pues ha saltado ideológicamente del PCB (*Partido Comunista Brasileiro*) al UDN (*União Democrática Nacional*). Él, en calidad de periodista, aprovechó su elocuencia para exaltar a quienes le parecía conveniente, ya fuesen miembros de alto rango de la Policía Federal o Militar.

En este caso la muerte del mayor Vaz fue un golpe de suerte para Carlos Lacerda, ya que lo aprovechó para profundizar su insatisfacción ante el Gobierno de Vargas. Este hizo popular una frase que usaría la oposición para describir al *getulismo* y a la situación nacional actual: «mar de lama», lo que significa literalmente «mar de barro», pero que realmente era un eufemismo para referirse al Gobierno de turno como «un mar de mierda».

³⁷ Repasando *Agosto* (1990):

«Dezoito do Forte, em 5 de julho de 1922: dezessete oficiais e soldados e um civil saíram do Forte de Copacabana em direção ao Palácio do Catete, onde o comandante do Forte fora preso por insubordinação, dispostos a uma luta desigual. Marchavam pela avenida Atlântica quando foram atacados por forças leais ao governo do presidente Epitácio Pessoa. O civil e um tenente morreram. Três oficiais, entre eles Eduardo Gomes, foram gravemente feridos» (Fonseca, 1990: 94).

En la novela se menciona al brigadier Eduardo Gomes, personaje menor en los hechos generales, pero que formó parte de la revuelta recién mencionada. El brigadier Eduardo Gomes no solo es un exmilitar para la época donde se cuentan los hechos, sino que además está involucrado en política y fue candidato presidencial en 1946 y 1950, sin éxito en ambas. El caso brasileño, donde se le permite a los militares formar parte de la política, les revela un sentido particular de lo democrático y la profunda independencia con la que cuentan las fuerzas armadas, que pueden revelarse contra el Gobierno de turno a su antojo.

³⁸ La conexión con el senador Freitas no es solo noticiosa, sino además directa con el complot particular de la novela: el asesinato de Paulo Gomes Aguiar y la corrupción de Cemtex. Freitas, al ser acusado por Lomagnò como corrupto, simplemente responde: «Somos todos filhos da puta corruptos, aqui nesta mesa. Aqui neste país [...]» (Fonseca, 1990: 104).

Aunque parezca poca cosa, «mar de lama» fue la frase emblema para el antigetulismo presente en las clases políticas y militares.

2.3.4 LA INFLUENCIA DEL JUEGO ILEGAL

En medio del rifirrafe, otros actores marginales cobran importancia y se aprovechan de los vacíos institucionales, ganando así poder. En el imaginario popular siempre se asocia esto con la mafia y para este caso es similar: *os bicheiros*. Un *bicheiro* deriva de su actividad, el *jogo do bicho*, que es un sistema de apuestas ilegal similar a las quinielas que ha operado en Río de Janeiro desde la llegada de la primera república. Con el traspaso del imperio a la república hubo una recesión económica y muchas personas se volcaron hacia las apuestas. El *jogo do bicho*, que es básicamente una lotería en la cual se apuesta por algún animal, comenzó como una iniciativa que apoyaba al zoológico de la ciudad y se popularizó de tal manera que se volvió parte común del paisaje de la ciudad.

Tiene una jerarquía bastante simple, de mayor a menor: están los *banqueiros*, los *gerentes de banca* y *os apostadores*. Los banqueros son los dueños de las bancas y los gerentes llevan la contabilidad de cada banca. En general, tienen unos vendedores, que son los que reciben las apuestas. Curiosamente, uno de los números favoritos para las apuestas es el 3065, número de la tumba de Getúlio Vargas.

Las bancas de los *bicheiros* se encuentran de manera informal en muchos rincones de la ciudad; aún hoy en día son personas sentadas en cajas de fruta o pupitres escolares que van llevando las apuestas de los clientes. No es difícil saber cómo este tipo de apuestas, que se realizan de una manera tan libre, pueda llevar posteriormente a actividades ilegales como el lavado de dinero, el tráfico ilegal de sustancias, etc., por lo cual:

Não diferente disso, vendedores e jogadores do bicho passam a compartilhar de estigmas pejorativos e avessos à moralidade de uma capital “civilizada” haja visto a sua grande penetração dentre as camadas populares. Com seu imenso sucesso e popularidade adquirida ao longo do breve período de existência, o jogo do bicho atraiu uma grande atenção para si, passando a ter uma forte visibilidade frente à diversas instâncias da sociedade brasileira. Assim, a proliferação de mercados vendendo a sorte nos bichos pelas ruas começa a se apresentar enquanto um “problema” moral e social, trazendo a necessidade de uma regulação mais direta. (Bulgarelli, 2014: 12)

El juego, comúnmente asociado con el carnaval carioca, parece ser, además de adictivo, de gran retribución para el jugador compulsivo. La represión policial al juego

también ha hecho que este se expanda en el territorio nacional. A la altura del contexto en que se presenta *Agosto*, el *jogo do bicho* no es simplemente popular, sino tradicional, aunque estuviera ya prohibido desde 1941 por decreto. Por esta razón los *banqueiros* pagaban sobornos a los policías, algo que aceptaban con agrado para solventar lo poco que les dejaba su salario.

Os bicheiros, em geral, eram vistos como marginais, mas as atividades esportivas de Andrade e Moscoso lhes rendiam uma publicidade positiva junto aos meios de comunicação e à sociedade, apesar desses clubes serem pequenas agremiações do subúrbio. Tanto Andrade quanto Moscoso instavam os outros bicheiros também patrocinar atividades de interesse popular [...]. (Fonseca, 1990: 128)

Los *bicheiros* han sido vigilados por la *Secretaria das Boas Costumes*, una entidad que poco tiene que ver con la policía; aun así, estos tienen ciertas alianzas y pactos para el mantenimiento de su negocio, a pesar del matoneo regular que reciben por su ilegalidad. En esta novela se entiende que su posición ilegal ayuda a entender el espacio de Río de Janeiro, porque, al final, «[...] crime is only a pretext for narrating cities» (Close, 2006: 149).

Igualmente, en la novela se especifican gran parte de sus actividades y su infiltración en actividades sociales como el fútbol³⁹ o la política, para así ganar una legitimidad en el pueblo.

O banqueiro do bicho Arlindo Pimenta, comumente chamado de gângster pelos jornais devido à maneira ostensiva com que exercia outras atividades criminosas além de bancar o jogo, fora aconselhado pelo seu advogado e pelos colegas de contravenção a mudar sua imagem negativa. Atendendo aos seus conselheiros, Arlindo prometeu que continuaria a exercer apenas, com a devida compostura, a contravenção do bicho; vendeu o Cadillac em que circulava com aparato pelos subúrbios da cidade; deixou-se de promover arruaças nos bares; e finalmente, candidatou-se a vereador. (Fonseca, 1990: 275)

Los *bicheiros*, bajo la óptica policial, son un chivo expiatorio para diferentes tipos de crímenes o situaciones ilegales en la ciudad. A pesar de participar en política y tener ciertas alianzas con la policía para continuar con sus prácticas, son llevados constantemente a las celdas de las comisarias. Para el comisario Mattos esto constituye un desgaste de la justicia, pues sus actividades no pretenden cesar ante la presión policial y siempre vuelven a las calles pagando sus salidas con sobornos, lo que implica que los policías los usan como objeto de

³⁹ «Os bicheiros, em geral, eram vistos como marginais, mas as atividades esportivas de Andrade e Moscoso lhes rendiam uma publicidade positiva junto aos meios de comunicação e à sociedade, apesar de esses clubes serem pequenas agremiações do subúrbio. Tanto Andrade quanto Moscoso instavam os outros bicheiros a também patrocinar atividades de interesse popular, sem encontrar, porém, muita receptividade» (Fonseca, 1990: 128).

extorsión⁴⁰. Su importancia como excusa ante los abusos de poder (o simple ignorancia policial) se puede presenciar al momento de la muerte de Mattos: el comisario muere a manos del mismo asesino de Paulo Gomes Aguiar, un asesino a sueldo contratado por Pedro Lomagnó: Chicão.

Las sospechas policiales en la novela apuntan, sin asomo de duda, a autores intelectuales que se encuentran a margen, en este caso los *bicheiros*, para dar con una rápida resolución a las vicisitudes que se presenten en el marco de la ilegalidad. Así se evidencia que la policía en la novela cuenta con un sesgo en su criterio investigativo, por lo cual el homicidio de Mattos y el del caso Gomes Aguiar, además de no resolverse, se olvidan.

⁴⁰ Durante la primera parte de la novela, Mattos, después de haber echado de un puntapié al calabozo al *banqueiro* Idílio, estuvo detrás del plan de venganza de este. Idílio se decidió por contratar al pistolero apodado *Turco Velho* para matar a Mattos. Por suerte, el comisario logra evitar esto, pues, si bien el *bicheiro* le contrató para matarle, tuvo una contrición posterior y quiso intervenir a que el *Turco Velho* siquiera llegase a Río de Janeiro para completar su operación. Todo esto bajo la lógica de que los *bicheiros* tienen una reciprocidad de protección con la policía, así manteniendo un ambiente libre de tensiones entre ellos. Por ejemplo:

«O bicheiro, não tendo encontrado Turco Velho para cancelar a empreitada, e sabendo que a morte do comissário impediria que recebesse os pontos de Zé do Carmo, além de indispor-lo com a cúpula do jogo, decidiria proteger o tira que antes queria assassinar» (Fonseca, 1990: 140).

«Que interesses importantes Mattos estaria contrariando, a quem Mattos provocara de maneira a causar uma reação tão poderosa? Pádua, erroneamente, não perdeu tempo em cogitações sobre o episódio da prisão do bicheiro Idílio. Bicheiros não mandavam matar policiais. O mandante era outro» (Fonseca, 1990: 198).

2.4.1 LA VIOLENCIA COMO ESPECTÁCULO

A simple vista se puede pensar que las referencias continuas que hace Fonseca a las aficiones de Mattos pueden ser superficiales o solo una banda sonora para la novela. El comisario, al adentrarse en sus gustos, tiene una pasión particular por la ópera. Esto no es poco, pues en muchos apartados siempre hay un disco sonando. La pregunta que surge a estas alturas sobre la hipertextualidad musical es básicamente cuál es la analogía que quiere colocar el autor ante la trama general, qué es lo que sugiere con el comportamiento de sus personajes en el texto.

Bajo esta premisa, Fonseca hace un uso constante de la ópera, por su temática centrada en la poesía y la muerte, especialmente en el siglo XX, acorde contextual y temporalmente con el protagonista de la novela. Hace uso de esta forma de arte desde diferentes aproximaciones, pues la trata desde la contemplación, pero también por medio de la coincidencia y la ironía, en general conectada con los hechos de la novela, parodiando así la ópera y haciendo un símil con sus escenas.

No se trata de hacer de la obra en sí misma una ópera, sino de que ella sea un medio de reflexión tanatológica, es decir, hay una correlación directa entre la temática mortal de la obra y su banda sonora: aunque esta última no es la causa que direcciona la trama, pues es un complemento referencial a todo el esquema de elementos con los que se tiene que hacer el lector. Hutcheon & Hutcheon se aproximan al papel y evolución de la muerte en las formas de arte y la ópera, pues la percepción social ante ella y su exposición se han transformado con la noción de la guerra industrial:

Like many others, Ariès argues that a major shift occurred in the course of the twentieth century and, in particular, from 1930 on into the 1950s. Arguably, however, the poetry of World War I had already manifested a major change in the attitude to death: honorable death in war was recast as wasteful death. World War II and the horrors of the Holocaust completed the move of death and dying from the natural realm to the realm of the unnatural and the arbitrary. Ariès is not alone, of course, in arguing that, for Western cultures, this is when the meaning of individual death changed, becoming shameful, in a sense. He calls this “forbidden” or “invisible” death. (Hutcheon, 2004: 3)

Ya que en el siglo XX se ha reevaluado la muerte honorable en guerra por causa de la masificación bélica, el supuesto de una muerte apacible se convierte en un hecho tanatológicamente deseable. Las muertes violentas se transforman en un *voyeur* mediático,

haciéndolas ficcionales y exageradas, como expresa Vargas Llosa: «La violencia era casi siempre más bella en imagen, es decir, en el arte [...]. Aquellas obras exentas de alguna dosis de violencia resultaban irreales, y la irrealdad suele aburrir mortalmente» (Vargas *apud* Pacheco, 2008: 16). El uso de la violencia (o hiperviolencia) en la obra de Fonseca procura como resultado ser un instrumento que instigue al lector, también en ocasiones atacándolo, para que actúe como un *voyeur* ante los excesos de crueldad ficticios que se le ponen en escena, sin importar el medio artístico en que se le presente, ya sea pictórico, literario o cinematográfico. Entonces, esta hiperviolencia:

[...] podría aplicarse también a las (aparentemente vacías de significado) representaciones postmodernas de la violencia en películas como las de Tarantino, por ejemplo, donde la sangre parece responder más, como afirmara el propio autor alguna vez, a un recurso narrativo o estético. (Navarro, 2013: 594)

Fonseca simplifica y naturaliza la muerte en sus novelas, sin el más mínimo dolor para el autor de las muertes. Como se ha dicho, cosifica a las víctimas⁴¹ para que el relato se deshaga del sufrimiento humano ajeno. Lo estético es indispensable, pues funciona como el gancho que mantiene sujeto al lector a continuar con el texto, la acción que le distrae mientras profundiza en los temas subjetivos del protagonista o protagonistas, es decir, el trato psicológico con el cual provee a sus personajes.

Enough has been given to mortality; now comes the turn of Taste and The Fine Arts. A sad thing it was, no doubt, very sad, but we can't mend it. Therefore, let us make the best of a bad matter; and, as it is impossible to hammer anything out of it for moral purposes, let us treat it aesthetically, and see if it will turn to account in that way. (de Quincey, 1827: 10)

⁴¹ La deshumanización de las víctimas se puede apreciar en ciertos apartados como, por ejemplo: «[...] A única coisa que aprendi nesses anos todos é que em crime de morte só há duas motivações. Sexo e poder. Aí é que está o busílis. Só se mata por dinheiro ou por boceta, com perdão da palavra, ou as duas coisas juntas [...]» (Fonseca, 1990: 55).

«O inquérito do síndico foi engavetado, disse Clemente.
Mas não foi encerrado. Um dia alguém abre a gaveta...
Eles estão procurando um ladrão.
Foi uma besteira matar aquele velho imbecil.
A ideia foi sua, queridinho» (Fonseca, 1990: 150).

Mattos encarou Pádua, que sustentou o olhar do colega.
Acho que você matou o Turco Velho.
Não quero discutir com você, Mattos.
Foi um crime estúpido.
Não vamos gastar vela com defunto barato» (Fonseca, 1990: 252).

Los planteamientos de Thomas de Quincey están aún vigentes, sin importar el paso del tiempo y las mudanzas que se hayan producido en el mundo literario y artístico. En el mundo contemporáneo ya existe una cultura de masas alrededor del tema de la muerte y la violencia en los medios, por lo que también analizamos el contenido que es transmitido e intentamos recuperar lo que está entrelíneas, pues la violencia es solo una forma de atacar (y atraer) al espectador.

Primero fue De Quincey, se dijo, y luego Dostoievski, los que señalaron que los humanos, en alarde de cinismo o de ociosidad, gozamos con el crimen. En algún lugar nuestro disfrutamos, admiramos, el horror de un asesinato. Podemos condenarlo, después, y seremos jueces implacables, pero en un primer momento el crimen nos deslumbra, nos impacta hasta la admiración. (Giardinelli, 1983: 65)

Con la violencia jugando con la musicalidad⁴², al hacer que tenga un papel sugerente y constante en la novela, se hace de ella una referencia a la sexualidad y la muerte. El autor exalta el valor del *liebestod*. Etimológicamente, en alemán, contiene el significado literal de amor-muerte⁴³ o «muerte erótica», y el juego de esta se encuentra en las obras *Tristán e Isolda* de Wagner⁴⁴, *Romeo y Julieta* de Shakespeare o *La bohème* de Puccini.

Taking two concepts that were inseparable in earlier Greek thought —Eros (life/love) and Thanatos (death)— Freud added to his idea of a life instinct another primary drive in the human psyche that he called the death instinct. Although this was conceived as being in opposition to the life instinct, with its direct links to sexuality, it was this death drive that Freud came to consider the more primitive and basic. (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 50)

Existe una dialéctica entre ambos enfoques y los distintos autores que revelan que estos temas se ven influidos por una serie de ideas que son traídas de la mitología clásica, y que se extienden al teatro, la ópera y, posteriormente, a la novela negra. La muerte, por ejemplo, toma lugar en la noche, en el mundo de las sombras; en contraposición al amor o la vida, que se presenta, en la obra de Wagner, durante el día. Por lo tanto, se está bajo una

⁴² Aquí *Tristán e Isolda*, pero en otros también *La Bohème*, donde los protagonistas se encuentran con el camino de la muerte.

⁴³ Al igual que otras pistas coincidentes durante la novela, por ejemplo: Mientras el comisario Mattos escucha junto a Alice la ópera de Tristán e Isolda, él piensa en «[...] odio y amor. Locura y paradoja [...]» (Fonseca 1990: 220).

Una pieza donde se puede argumentar que los personajes recurren a la muerte por motivos contrarios a su deseo inconsciente, trasladándose al campo de lo consciente, así deseando escapar del sufrimiento de la existencia:

«Quem é Brangane? Você tem fósforos?

Uma personagem de ópera. Isolda pede que sua aia Brangane prepare um veneno mortal para ela e Tristão. Mas a aia prepara uma outra poção. Ao beberem-na, ambos redescobrem que se amam [...]

Como diria um wagneriano, o patético da história é que a honra de Tristão impede que o amor dos dois se realize» (Fonseca, 1990: 199).

⁴⁴ Igualmente está la canción homónima, *Liebestod*, que cierra tal ópera.

secuencia lógica: Día - Amor – Eros – Vida frente a Noche – Muerte – Tánatos. «Hemos de regresar a la abyecta naturaleza y a la purulencia de la vida anónima, informe, que se extiende como la noche, y que es la muerte» (Bataille, 1976: 88).

Suponemos por la cultura popular que, en la novela negra, ya sea por la influencia del realismo y poesía del siglo XIX, la noche hace de todos los espacios unos desconocidos, donde puede estar la aventura, los personajes inverosímiles y también la muerte. Hay una consciencia de su existencia y de sus riesgos, por eso muchos personajes se llevan a contemplarla y, en muchos casos, desearla. Esto, mezclado con lo erótico, representa una absoluta manifestación de la voluntad. El saber y la pérdida de temor ante la muerte⁴⁵.

Una opinión genérica sobre la escritura de Rubem Fonseca incluye su escritura cinematográfica a través de una sintaxis sencilla, propia del realismo del siglo XX. Es lógico entonces afirmar que las escenas violentas y tanáticas son narradas con tal lenguaje. Esto produce una narración seca e indolora que, como ya se ha dicho, cosifica a las víctimas. En palabras de Thomas de Quincey:

The world in general, gentlemen, are very bloody-minded; and all they want in a murder is copious effusion of blood; gaudy display is enough for them. But the enlightened connoisseur is more refined in his taste; and from our art, as from all the liberal arts when thoroughly mastered, the result is, to humanize the heart; [...]. (de Quincey, 1827: 51)

Los personajes matan y también son asesinados en escenas representadas con absoluta normalidad. El autor no juega con el suspenso de la muerte en la hora que esta llega. «Este enaltecimiento del crimen como una creación estética lo aleja de connotaciones éticas y morales y, por consiguiente, facilita cierto acercamiento al género desde la fascinación por el crimen y el criminal» (Valderrama, 2016: 78).

La muerte es un hecho naturalizado, pero en el caso de Fonseca pasa a ser un hecho normalizado, común y, además, copioso⁴⁶. Hay una constante presencia de la muerte, es

⁴⁵ «Mattos virou-se e o Chicão ao lado da vitrola apontando um revólver para ele. Diga adeus à sua garota, gritou Chicão, para ser ouvido acima do som da vitrola. Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu ao chão, morto pelo disparo de Chicão. Alberto, Alberto! Salete ajoelhou-se ao lado do corpo do Mattos. Detesto matar uma mulher bonita, disse Chicão. Salete olhou surpresa para o assassino. Você me acha bonita mesmo? Jura? Os dois falavam alto para poderem ser ouvidos em meio à música e ao canto que saíam da vitrola. Você é a mulher mais bonita que já vi na minha vida. Não se preocupe, não vou fazer nada no seu rosto. Obrigada, disse Salete, fechado os olhos. Chicão colocou o cano do revólver sobre o seio esquerdo de Salete e apertou o gatilho. [...] Era uma pena, mas ele tinha que ir embora, não podia esperar que o disco acabasse. Saiu sem olhar para os mortos, deixando a vitrola ligada». (Fonseca, 1990: 334)

⁴⁶ «Pádua tirou o revólver do coldre. Encostou o cano do revólver na nuca do Idílio. “Você está com sorte, pois Nossa Senhora da Boa Morte está te protegendo”. Idílio tremeu, uma curta convulsão, quando a arma de Pádua disparou.

decir, del conocimiento de la propia mortalidad: «[...] es fácil entender que la consciencia de la muerte implica, fundamentalmente, la consciencia de sí, —aunque, a cambio, la consciencia de sí implica la consciencia de la muerte» (Bataille, 1976: 89).

La óptica tanatológica en la cultura occidental gana peso con las representaciones de la ópera, pues esta deriva su contenido del *ars moriendi* (arte de morir) medieval, una serie de textos en latín que instruyen el camino hacia una muerte. Se basaba en pautas cristianas de la Edad Media tardía, que recientemente había superado la peste, es decir, justamente ha pasado un periodo donde ha existido una masificación de la muerte y la consciencia de esta va más allá de la muerte violenta, puesto que:

God and his court are there to observe how the dying man conducts himself during the trial – a trial he must endure before he breathes his last and which will determine his fate in eternity. This test consists of a final temptation. The dying man will see his entire life as it is contained in the book, and he will be tempted either by despair over his sins, by the “vainglory” of his good deeds, or by the passionate love for things and persons. (Ariès, 1995: 51)

Si bien el *ars moriendi* no es precisamente una pieza artística, sino algo así como un manual, este abre el camino a la contemplación de la mortalidad, en este caso una muerte subjetiva. La admiración en la finitud del propio individuo es un hecho y un recurso de uso repetido en la modernidad gracias a un salto secular de su concepción. Con la aparición del teatro moderno y la ópera se da una apreciación de la muerte por proximidad, ya que, al ser puesta en escena, esta intenta recrear y acercar al público al dilema de su propia mortalidad.

Elisabeth Bronfen has argued that representations of death force us to confront our own end in a kind of “death by proxy”: we know we are mortal and must submit to our mortality, yet because [...] we do not actually die, but only witness staged death, we can feel as if we are asserting some mastery over the End: “Ultimately, the seminal ambivalence subtending all representations of death resides in the fact that, while they are morally educating and emotionally elevating, they also touch on the knowledge of our mortality, which for most is so disconcerting that we would prefer to disavow it. They fascinate with dangerous knowledge.” We hypothesize that watching and contemplating a performed death in an opera could be seen as analogous to undertaking what the Early Modern period thought of as a pious devotional practice known as the *contemplatio mortis*, the contemplation of death. Essentially a formal meditation on mortality, this was a late addition to the medieval “art of dying” or the *ars moriendi* tradition [...]. (Hutcheon, 2004: 24)

Esto también traspasa, como es lógico, otras esferas del arte, donde se humaniza a las víctimas bajo la lógica de la cita anterior. Por ejemplo, en «Goya o Picasso [...] además

Pádua pegou o corpo do bicheiro pelas pernas, Murilo pelos braços e levaram-no para o Packard, colocando-o junto dos outros mortos» (Fonseca, 1990: 339).

de haber una fuerte crítica al horror de la guerra, se humaniza a las víctimas al darles rostros y valor humano, y se sacraliza su sacrificio mediante la representación artística [...]» (Navarro, 2013: 605). Pero aquello no se desliga y tampoco se interpone a las representaciones modernas, de la hiperviolencia o la violencia pornográfica resaltada por Geoffrey Gorer en su libro *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain* (1965). A la pornografía de la muerte Fonseca le dedica un apartado en una entrevista ficcional que recrea en *Feliz Ano Novo* (1975) con el cuento *Intestino Grosso*, con el siguiente argumento:

During the last half-century public health measures and improved preventive medicine have made natural death among the younger members of the population much more uncommon than it had been in earlier periods, so that a death in the family, save in the fullness of time, became a relatively uncommon incident in home life; and, simultaneously, violent death increased in a manner unparalleled in human history. Wars and revolutions, concentration camps and gang feuds were the most publicised of the causes for these violent deaths; but the diffusion of the automobile, with its constant and unnoticed toll of fatal accidents, may well have been most influential in bringing the possibility of violent death into the expectations of law-abiding people in time of peace. While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences—detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics. (Gorer, 1995: 21)

Para Bataille la muerte está relacionada con la descomposición, al igual que la vida está relacionada con el erotismo; por lo tanto, Fonseca establece una relación en la cual, si se tiene amor-muerte, se tendrá, por lo tanto, reproducción-excreción, e igualmente: erotismo-descomposición.

A partir de los tabúes del incesto, la sangre menstrual o el contacto con los muertos, tal como aparecen en las religiones de la pureza y la inmortalidad del alma, se deduce con facilidad el camino: se trata siempre de negar la dependencia del ser humano del dato natural, de oponer nuestra dignidad, nuestro carácter espiritual y nuestra indiferencia a la aidez propia de los animales. (Bataille, 1976: 100)

Tan solo un párrafo antes Fonseca plantea un paralelismo con Georges Bataille, quien ya se mencionó previamente, donde se señala al *Liebestod*: la relación amor-muerte.

A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida. (Fonseca, 1975: 155)

A partir de esto podemos trasladarnos a la dualidad freudiana de la «pulsión de vida» y la «pulsión muerte» (*death drive*). La primera implica la autoconservación, el matar al otro:

Lebenstriebe; la otra, la «pulsión de muerte», la autodestrucción: *Todestriebe*⁴⁷. Ambas pertenecen al mundo del erotismo y la relación amor-muerte: *Liebestod*. Se recalca la relación Eros-Tánatos que existe en la tragedia tanto como en la novela negra. Hutcheon y Hutcheon lo trasladan al campo de la ópera, que deriva secularmente de la tragedia clásica; asimismo, bajo la idea de la adaptación de la tragedia al realismo, el *noir* se convierte, desde un punto de vista popular entre los autores del género, en la tragedia griega de nuestros tiempos⁴⁸.

Taking two concepts that were inseparable in earlier Greek thought —Eros (life/love) and Thanatos (death)—Freud added to his idea of a life instinct another primary drive in the human psyche that he called the death instinct. Although this was conceived as being in opposition to the life instinct, with its direct links to sexuality, it was this death drive that Freud came to consider the more primitive and basic. (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 63)

Con la entrada del siglo XX la noción del *death drive* alcanza, por medio de la ficción, una dimensión en la que se cosifica y se deshumaniza a las víctimas a través de la pornografía de la violencia que precipitaba De Quincey ya en el siglo XIX, y así se ha llegado a expresiones artísticas, donde cabe resaltar al cine, que exagera el espectáculo de la hiperviolencia.

Lo anterior no implica la falta de recursos artísticos o “la sangre por la sangre” en muchos casos. En el caso fonsequiano, y de la novela negra en general, se ve en la sobrecarga de violencia, que, combinada con la intriga *noir*, crean un carácter de denuncia meramente estético. Envía un mensaje de la muerte que, si bien es ficticia, reafirma su papel en la vida misma. Esto no se opone a cualquier visión humanista, se refiere

⁴⁷ Havi Carel lo expone de esta manera:

«Two kinds of forces exist constantly in any organism, both active in every sphere, although not in equal proportion. The way in which the two groups combine can influence the direction of the drive, and therefore its effect. For example, when the death drive is directed inwards, it causes self-destruction. When directed outwards, the death drive might cause an organism to kill another one, thus contributing to its self-preservation» (Carel, 2006: 22).

⁴⁸ Es una afirmación ya hecha por distintos autores, por ejemplo, la escritora Patricia Gibney en entrevista con el periódico *La Razón*. «La realidad siempre es más terrible y cruel que cualquier novela negra», afirmaba en el BCNegra. Y esto no quiere decir que la realidad sea más brutal, sino que la realidad actúa sin poética, o sea, sin explicación, sin belleza alguna, por lo tanto, que escribir es una forma de robar la brutalidad y rudeza estúpida del mundo y otorgarle sentido. Y en esto, otra vez, la novela negra es la actual reina, la gran tragedia griega de nuestra época.

“La novela negra es la nueva tragedia griega” -

«<https://www.larazon.es/cataluna/20200209/wtotxs3eh5dlbnp4ng2pgivjh4.html>»

[Consultado el 31/01/2022]

Asimismo:

«Incluso uno de los mayores autores del policial actual, el sueco Henning Mankell, creador del inspector Wallander, afirma que los mejores autores del género se encuentran en la Antigüedad (el caso, por ejemplo, de Sófocles y su drama *Edipo Rey*, que reuniría todos los ingredientes de una buena trama cuya influencia sigue vigente). Sin embargo, su predilecto es William Shakespeare, maestro a la hora de entregar «una intriga de tipo moral que encierra un crimen. “De hecho, mi policía favorito es Macbeth”» (Kracauer, 1971: 11).

automáticamente a la muerte vista desde el carácter moderno, ese mismo que recoge los horrores de la guerra industrial.

Y si la muerte ha perdido su valor es porque se ha despojado de su carácter sagrado: ya no infunde respeto como tal, esto es, como límite profunda e irreversiblemente objetivo, límite formal también que refleja un no poder decir, un no llegar a asumirla tal cual o a superarla mediante un hacer escatológico (un mito del más allá). Hoy asistimos a una vuelta masiva de lo reprimido en forma de escenificación permanente del objeto, pero con la omnipresencia del hecho del discurso comunicativo, se ha producido una trivialización del objeto: repetición (mediante multiplicación), realismo (por representación redundante) y serialidad (mediante invariante formal: el mismo molde con variación de contenido, véanse las series televisivas) conducen a una obscenidad del ver. Ahora bien, esta escenificación, si por una parte anula el valor del objeto, no deja de revelar por otra una ritualización del hecho, en busca de una sacralidad perdida. (Imbert, 2004: 125)

Incluso en ambos escenarios, el humanista y el de la hiperviolencia, hay un símil, que es la reflexión y la crítica a la propia violencia y muerte, pues estos puestos en la literatura y en el cine como baños de sangre son un refinamiento de lo estético y la puesta en escena, como se ha mencionado inicialmente, y son motivos narrativos que buscan la atención del lector para posteriormente llevarlo a tratar temas que van más allá del crimen.

2.4.2 PARODIA DE LA TRAGEDIA

En *Agosto* Rubem Fonseca hace un guiño a la tragedia acontecida con Getúlio a través de la ópera y el mensaje sugerido en las diferentes obras clásicas que muestra. En medio de todo, la novela sugiere una tragedia: el suicidio de Getúlio Vargas. Parece como si se quisiera usar al detective para hacer una representación dramática teatral y no realmente adentrarse en un *noir*.

Las novelas de Fonseca (los relatos no necesitan ese recurso de perezosos) toman la trama para simplificarla. Es un error creer que Fonseca es un autor policial. Pero, entonces, ¿por qué tanta insistencia en la trama negra? El protagonista de *El caso Morel* proclama: «Todos somos asesinos». Es un modo de entender la vida que siega la hierba bajo los pies de la Ilustración buenista. A partir de allí es cuando hay que comenzar a hablar. Para Fonseca, lo negro es parodia. (Marín, 2009: 46)

Getúlio es casi un personaje metafísico, una figura omnipresente al que todos hacen referencia. Además, él no menciona una sola palabra en toda la novela; es al mismo tiempo algo que el autor hace para dar a entender que ahí él, como personaje, es un símbolo histórico de gran importancia para tal país.

El protagonista, el comisario Mattos, al actuar como un peón en este universo, se ve inmerso en una especie de tragedia griega; es decir, si bien Fonseca juega con la ópera como símil, esta deriva de la tragedia clásica, donde Mattos se ve en medio de los poderes que se ejercen sobre él, el apolíneo y el dionisiaco. La representación fonsequiana parece usar a la figura del detective no para hacer un policial ortodoxo, sino para elucidar otro drama.

[...] for Nietzsche, Greek tragedy—and its revival in Wagner’s music dramas—it meant a complex interplay of two forces: the energizing Dionysian powers (cruelty, sexuality, destruction of individuality) controlled by the “illusion” of the Apollonian powers (rationality, form, principium individuationis) [...]. (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 70)

Agosto, en particular, contiene una progresión dramática. A partir de estas fuerzas que actúan sobre el protagonista hay un constante crecimiento en la intensidad de los hechos, cada suceso más fuerte que el anterior. Si bien el drama es una sofisticación de lo ritual en la sociedad clásica y que es llevado a la tragedia, el neopoliciaco es también una sofisticación del policial clásico con respecto a su forma estructural, pues, como ya se ha dicho en el caso de Fonseca, el uso del detective funciona como una excusa para causar intriga acudiendo al estilo del *thriller* de la cultura popular norteamericana.

Ahora bien, si se piensa en términos dramáticos, es posible resaltar la progresión de una pieza trágica aplicada al neopolicial, en este caso *Agosto*. Se puede decir que, para Fonseca, esta novela es, en medio de todo, una tragedia, pero ella misma transforma la línea secuencial del drama para darle peso a sus herramientas estéticas. Hasta se podría decir que las estratagemas policiales tienen un paralelo con el teatro moderno, en concreto con el shakesperiano⁴⁹.

Es necesario tener en cuenta las características del realismo durante la obra, y estos son factores que se heredan de la entrada a la modernidad, donde los personajes son humanos, es decir, están humanizados. Tienen consciencia de su subjetividad, algo que en el teatro permite la existencia de los soliloquios, que acerca los personajes al público; además puede transformarse en narrador heterodiegético y omnipresente, que hace relucir los

⁴⁹ Un estilo teatral que rompe con las estructuras clásicas, por ejemplo, la anagnórisis sucede al inicio (como en *Hamlet*). Como se sabrá, la anagnórisis, que es un hecho revelador, que incita al desenvolvimiento de la historia, en el teatro shakesperiano, al igual que en lo policial, pasa en un principio. Pensar en obras como *Hamlet* revela que hay un suceso primario, un asesinato que revela un nuevo orden desde el inicio. A diferencia del teatro clásico, donde el nuevo orden se presenta *ad portas* del éxodo.

Otro factor esencial del teatro shakesperiano, que se ve refinado en la novela postmoderna, es el tipo de saltos espacio/tiempo abruptos, lo cual le hace cinematográfico en su acción. Esto es algo de lo cual Fonseca se aprovecha, que, además de ser sintético narrativamente, también lo es con respecto a las distintas escenas y su dinámica.

extrañamientos de cada personaje para el espectador al exponer sus pensamientos y deseos, al ser estos imperativos en la construcción de la historia.

Aunque el autor reorganiza los hechos, esto no implica que no haya un paralelismo de forma con la tragedia clásica, que se caracteriza por estar compuesta, esencialmente, en cinco⁵⁰ o seis secciones contextuales⁵¹ —que incluyen los canónicos tres episodios, los cuales están en paralelo a la novela—.

Como siempre, existe un prólogo: el asesinato de Paulo Gomes Aguiar, un hecho que se presenta como un enigma, cuya idea es desenvolver la historia; un hecho que abre el enredo para el lector como una columna narrativa, para dejarle en contexto y saber con qué tipo de historia se está lidiando.

Como *párodo*⁵² se entiende la entrada del coro, este deja plantado al lector en un orden inicial. La novela comienza con un Río de Janeiro donde el tiempo transcurre normalmente. La ciudad se mueve de un modo habitual; un lugar que, como todas las ciudades, parece mantenerse invariable ante cualquier suceso en sus submundos. Este es uno de los fundamentos de la novela en su inicio y final. Un factor básico y crítico que Fonseca plasma a través del texto: el hecho de vivir en un país donde lo esencial no cambia.

La ciudad es la locación, es ahí mismo donde se puede entender la experiencia a la que está sujeto el protagonista, y también donde el lector puede captar los códigos sociales que ahí están presentes, puesto que: «In this respect, although its coherence is constantly threatened, the modernist subject is still firmly grounded: it is its contradiction with its environs and itself that is the source and the real site of its subjectivity» (Tomberg, 2007: 2). Esta es la presentación del escenario, de la ciudad, lo que es perderse en Río de Janeiro,

⁵⁰ «Las partes cuantitativas, es decir, las secciones separadas en las que se divide son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral. Esta última se divide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias, mientras que los cantos desde la escena y los *kommoi* son peculiares en algunas» (Aristóteles, 2000: 55)

⁵¹ 1. Prólogo (gr. *πρόλογος*).

2. Párodo (en gr. *πάροδος*).

3, 4 y 5. Las escenas episódicas (en general son tres episodios: prótasis, donde hay un orden inicial; epítasis, donde sucede la *anagnórisis* (en gr. *αναγνώρισις*); y catástrofe, que sucede a partir de la *catarsis* (en gr. *κάθαρση*). En estos episodios intervienen los monólogos; los diálogos; las tiradas de mensajero; el *agón* (*αγών*) o las confrontaciones; los coros estásimos (en gr. *στάσιμα*), y los amebeos (en gr. *ἀμειβεῖσθαι*), donde el coro y los actores participan juntos.

6. El éxodo (en gr. *ἐξοδος*).

(*Vid.* Fuentes, 2007)

⁵² «El primero de los elementos formales, común a tragedia y a comedia, es el prólogo (en gr. *πρόλογος*), que Aristóteles define, refiriéndose a la tragedia, como toda la parte que precede a la entrada del coro en la orquesta, es decir, como veremos luego, a la párodo. El introductor de este elemento fue al parecer Frínico a comienzos del siglo V a.C.» (Fuentes, 2007: 31),

«La primera intervención del coro se denomina párodo (en gr. *πάροδος*). El término responde a un elemento material de la arquitectura teatral, los *πάροδοι* o pasadizos laterales por los que se accedía a la *ορχήστρα* o ámbito de actuación del coro. La primera intervención del coro consiste, pues, en una canción de entrada» (Fuentes, 2007: 33-34).

denotada por calles y lugares y, en el caso cronológico de la novela, por sucesos particulares que moldearon la historia política de tal país.

Not to find one's way around a city does not mean much. But to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest, requires some schooling. Street names must speak to the urban wonderer like the snapping of dry twigs, and little streets in the heart of the city must reflect the times of day, for him, as clearly as a mountain valley. (Benjamin, 1982: 53)

La *párodo* plantea un orden inicial estático. La ciudad se encuentra en un orden de normalidad, una simple cotidianidad, que sería la prótasis, el primer acto. Aquí es donde se empiezan a ver los cuestionamientos a partir del punto de partida: el homicidio. En este momento el comisario Mattos comienza a procurar pistas con una lógica racional para desenredar el enigma, aunque, al saber que las pistas están relacionadas con la corruptela, se llega al desconcierto del protagonista.

Este suceso inicial es primordial en los primeros capítulos de la novela, donde los acusados se ven obligados a esconder el homicidio y, también, donde el comisario se sumerge en las conexiones criminales de los mismos. A esta altura se irá dilatando la investigación del suceso inicial: el homicidio. Al profundizar en él, los personajes que le atañen se ven, como es obvio, afectados, y su interacción con el comisario Mattos hace de esto un motor de sospechas en la historia que crean una dinámica de suspenso, donde este último es el sostén de la historia.

La intriga creada no está basada particularmente en el asesinato de Gomes Aguiar, es decir, al lector le resulta indiferente la resolución del caso, pues este ya se ve expuesto en el texto en boca de personajes que no son el mismo protagonista. Esto implica que el propio comisario desconozca sus pistas. La intriga está en saber si él va a ser capaz de llegar al asesino.

El lector tiene todas las herramientas determinantes, pues el narrador omnipresente se las deja a la vista. Pero Mattos, al ser un protagonista, pero al mismo tiempo tan solo un personaje, desconoce e ignora muchos elementos que están a su alrededor. El desconocimiento y la búsqueda dan ahora un factor importante en la intriga novelística: la espera, que depende de la capacidad del protagonista para no hacerla duradera, para que el caso tenga una salida y se llegue a un hecho concreto de sus causantes. La espera es el factor de tensión.

Como ya se ha expuesto, para Fonseca es fundamental establecer una progresión dramática donde cada suceso sea más fuerte que el anterior, así incrementa el suspense a medida que van avanzando los sucesos en la obra.

Después de la *prótesis*, se entra en la *epítasis*⁵³, donde acontece el caos en este episodio (por así llamarlo, pues la novela no está dividida en episodios sino en largas acumulaciones de capítulos). Es aquí donde el comisario Mattos se ve confuso y equivocado, sin saber realmente cuáles son los hechos que él debe seguir para resolver el caso del edificio Beauville, el asesinato de Gomes Aguiar. Se puede pensar que para esta altura el protagonista estaría fuera de sí si esta fuera una representación absolutamente fiel de una tragedia clásica. Se diría que él se encuentra en *híbris* (en gr. ὕβρις), donde la incertidumbre le atormenta.

Para la literatura policiaca siempre hay un hecho revelador, que en el teatro clásico sería la *anagnórisis*, es decir, cuando los personajes o el protagonista vuelve en sí, repara objetivamente en su posición (Edipo descubre que mató a su padre, etc.), al descubrir cuál es el meollo en el que se encuentra sumergido. Para el policial clásico (y se compara con este tipo de policial porque, como ya se ha dicho, Fonseca lanza una tragedia moderna disfrazada de una narrativa popular) sería simplemente el descubrimiento del asesino, el criminal causante de los hechos.

En *Agosto* esto último nunca llega a suceder y Mattos no se convence de quién realmente ha sido el autor intelectual de Gomes Aguiar. La *anagnórisis* no sucede al descubrir quién es el asesino, la *anagnórisis* es el asesinato en sí, y este desarrolla, de una manera subjetiva, la corruptela nacional. Como ya se dijo, la muerte de Gomes Aguiar está conectada con el mundo empresarial, político y a la vez cercano a Getúlio Vargas. El asesinato inicial como acto revelador muestra un Río de Janeiro crudo. Este es el choque que quiere transmitir el autor.

El hecho manifiesto –la *anagnórisis*– inicial causa un caos general y este solo se detiene tras la muerte del presidente Vargas. Aquí se debe llegar a un nuevo orden, justo después de la catástrofe, la *catarsis*. Pero ese nuevo orden radical no llega, porque no debía llegar. Esta es la paradoja general, que tras los sucesos se haya llegado al apaciguamiento, que un suceso desastroso fuese necesario para volver al inicio, dándole circularidad a la

⁵³ Paralelamente estaría el coro *estásimo*, que en la novela sería básicamente las noticias y discursos que hacen revelar el caos social y político de la novela, dándole volumen a las voces opositoras y compañeras de Vargas. Fonseca durante sus capítulos maneja un orden en el que salta de la narrativa de los personajes a apartados periodísticos totalmente informativos del escenario y de las situaciones políticas en las que se encuentra la ciudad. Los *estásimos*, en estos textos particulares, son aquellos sucesos informativos que, muchas veces, contienen discursos políticos.

«Por oposición a la *párodo*, los *estásimos* (en gr. στάσιμα) de la tragedia son los cantos que el coro entona, frecuentemente con danza, ya en su ámbito, el de la orquesta. El coro se detiene, como indica el término (derivado de ἵστανται), no en el sentido de un detenimiento físico de sus miembros –muy al contrario, en las representaciones dramáticas griegas el coro tenía gran movilidad–, sino en el sentido de que se circunscribe al ámbito de la orquesta que le es propio» (Fuentes 2007: 41).

novela. La catástrofe sucede con el suicidio de Getúlio Vargas, en el capítulo 24 de la novela y el mismo 24 de agosto de 1954, a causa del revuelo político por el asesinato del Major Vaz⁵⁴, lo que da como resultado la fragmentación política y militar en el país, y el posterior golpe de Estado. La muerte de Vargas funcionó como un catalizador de los sucesos, evitó el conflicto interno y cedió a los demás poderes.

El suicidio de Vargas implica la caída de una figura con un carácter de deidad. Se nota en apartados donde se señala que «o presidente não era um velho, era Getúlio Vargas, um homem daqueles não tem idade» (Fonseca, 1990: 50) y con constantes referencias a su nombre hacen sentir que está literalmente en todos lados, por ejemplo: «De política, Oscar só sabia que o presidente era o Getúlio» (Fonseca, 1990: 223).

Vargas está omnipresente. Su defunción no es solo suya, es para todo el mundo. Entonces se da el contraste con la muerte de Mattos, que es anónima, humanizada, solo con la presencia el lector. Esto hace resaltar lo nimio que era el comisario en la totalidad social. El autor trae a Mattos desde la óptica del realismo, humanizándole. Al realizar esto se enfrenta al lector como su igual. Así, al recordar que Mattos pertenece a la línea del protohéroe, es posible reafirmar la caracterización de los personajes que realiza Raymond Chandler:

In everything that can be called art there is a quality of redemption. It may be pure tragedy, if it is high tragedy, and it may be pity and irony, and it may be raucous laughter of the strong man. [...] The detective in this kind of story must be such a man. [...] He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour. [...] He must be the best man in his world and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr. (Chandler, 1939: 18)

El comisario se veía constantemente enfrentado a fuerzas superiores a él, donde, al hacer de nuevo un paralelo con la tragedia clásica, se contrastan las fuerzas apolíneas y dionisiacas. Lo apolíneo sería su ética y filosofía del oficio de policía, la cual está romantizada en el personaje. Entonces, al ser antagónico, lo dionisiaco es la corrupción en todo el sentido de la palabra: recibir sobornos, robar, abusar, matar indiscriminadamente, etc.

La catástrofe que generan ambos, Getúlio y Mattos, es incomparable y se ve reflejada en la magnitud de la catarsis que causa la muerte de cada uno. Con la muerte de Vargas ocurre posteriormente la catarsis social, las manifestaciones violentas en las calles,

⁵⁴ «A morte do major Vaz era o carro-chefe dos «missionários», a principal acusação do comitê. Depois vinham a corrupção e a degradação do governo, que além do mar de lama incluía o assassinio dos opositores do regime que clamavam pela moralização do país» (Fonseca, 1990: 224).

la llegada del nuevo orden –que irónicamente nunca sucede–. Como se ha resaltado, en la novela las cosas acontecen, pero no cambia nada. Hay un golpe de Estado y al día siguiente todo sigue igual, aquí el éxodo⁵⁵ es la vuelta al inicio. Este es un mensaje social y general que está entre líneas, donde, a pesar de los acontecimientos épicos, todo parece estar marcado por una especie de destino, una continua marcha universal que implicaba la necesidad de la muerte de Getúlio Vargas.

En contraste con la muerte de Vargas, para Mattos se hace evidente su catarsis cuando, exhausto del sistema policial, libera durante los disturbios a los prisioneros en su cuartel, deja de lado cualquiera de sus asuntos laborales y decide volver a casa a tomarse el día libre, sin importar si resulta despedido de su empleo como policía, en busca de su alejamiento del sistema corrupto que parece permearlo todo.

Cuando posteriormente resulta asesinado, se revela la tragedia del personaje, pues pierde su vida a partir de fuerzas superiores a él. Mattos comete un *hbris* clásico, ha retado a un dios y tendrá que asumir ciertas consecuencias. En este caso, se supondría, ha desafiado a Dionisio, quien dominaría el comportamiento social carioca. Esta novela, que va de lo particular a lo nacional constantemente, puede verse también desde una óptica platónica, ya sea desde la cuestión de la historicidad o la búsqueda de lo que sería la verdad a partir de los hechos individuales desde el concepto de la justicia como virtud.

Al entender el drama como una sofisticación de lo ritual (Dionisio-Apolo), se puede tomar este texto como una tragedia clásica traída a la contemporaneidad por medio de la novela policiaca, pues hay un traspaso al lenguaje literario popular del siglo XX que disfraza

⁵⁵ Aquí podemos resaltar el éxodo de la obra, el final de la tragedia:

«En el esquema hipotético de la tragedia primitiva la conclusión del drama consistiría en la salida (*êxodo*) del coro mediante un canto con marcha anapéstica. Sin embargo, ya Aristóteles amplió el concepto de *êxodo* al definirlo como la parte del drama a la que ya no sigue ningún canto coral más. En general, se llama así a la conclusión del drama, a lo que transcurre entre el último estásimo, o en su caso el último episodio (que puede llamarse epílogo), y el final absoluto de la pieza dramática. Como el prólogo y el epílogo, suele considerarse aparte». (Fuentes, 2007: 45).

El éxodo de *Agosto* es una vuelta a la cotidianeidad. Como ya se ha afirmado, acontece de todo, pero no cambia nada. Tal como lo plantea la última página de la obra, que no solo está compuesta por comentarios individuales, sino además generales:

«Deixa as algemas [dijo Pádua, compañero de Mattos], para os amigos desse filho da puta saberem que foi pessoal da casa que fez este trabalho. Para aprenderem que não podem matar um tira assim sem mais nem menos.

[Recientemente Pádua se había “vengado” del homicidio de Mattos al asumir que había sido un trabajo hecho por *bicheiros*]

Voltaram para o Chevrolet. No meio do caminho Murilo perguntou quando eles iam pegar o Feijoadá Completa (outro bicheiro).

“Depois de manhã, sábado. Dia de feijoadá”

A cidade teve um dia calmo. O movimento do comércio foi considerado muito bom pelo Sindicato dos Lojistas do Distrito Federal. Também as repartições públicas, os bancos, as fábricas e os escritórios funcionaram normalmente. Os cinemas tiveram grande afluência de espectadores, acima do comum para uma quinta-feira» (Fonseca, 1990: 340).

la tragedia en un detective incapaz y un líder político, respectivamente humanizando al detective y llevando a Getúlio Vargas a una esfera que raya con lo divino.

El autor, además de traer el drama al mundo contemporáneo, lo mimetiza sumándole historicismo, al explotar los hechos históricos cobijándolos con la ficción. Trae a colación la idea de la copia y el simulacro, donde en su estilo narrativo es manifiesto en diversos niveles dependiendo de cada una de sus novelas, pero que es permanente en sus formas realistas, ya que al hacer uso de estas herramientas se permite la exageración de los clichés tradicionales y la adopción de estructuras literarias, como se ha visto en *Agosto*. Asimismo, estas fórmulas que usa Fonseca son de posible investigación en otras obras suyas que contengan temáticas diversas, con personajes y aprietos antagónicos a los recientemente vistos, tal como sucede en la saga de *Mandrake* (*A Grande Arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1985); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) y *A Bíblia e a Bengala* (2005).

2.5.1 EL RÍO REPUBLICANO Y LAS FAVELAS

En este trabajo el orden de las obras analizadas de Rubem Fonseca está particularmente basado en el contexto cronológico del escenario, es decir, no en el momento en que el autor creó los textos, sino en el momento en que ocurre la ficción en Río de Janeiro. En *Agosto* se entiende que el comisario Mattos está en un Río de Janeiro en deterioro, una ciudad que ya no es capital del imperio y que está a pocos años de dejar de ser la capital de Brasil, por lo cual su importancia política y económica, vista en perspectiva histórica, está en declive. Estos hechos están reflejados en los comportamientos sociales que Fonseca plasma a través de la novela.

En el turbulento proceso republicano brasileño, que, como ya se ha expuesto, estuvo marcado por una serie de golpes de Estado, hay que reparar en el asunto de Río de Janeiro como capital, pues desde la primera constitución republicana se estaba fraguando la fundación de una capital alternativa que centralizase el poder político en el país: Brasilia, cuyo planeamiento oficial comenzó en 1956 con el presidente Juscelino Kubitschek.

Desde el siglo XIX Río de Janeiro contaba ya con un carácter urbano y cosmopolita. Su geografía le permitió ser un puerto internacional y esto atrajo una multiplicidad de influencias occidentales, así se inclinó hacia las ideas de la economía política inglesa, tanto como a la preponderancia cultural francesa, todo bajo una conexión, aún imprescindible, con Portugal⁵⁶.

Con la instauración de la república se produjeron cambios significativos fruto del paso al federalismo. El peso económico de las regiones cambió con respecto a su

⁵⁶ Bajo el orden republicano, Río de Janeiro experimentó una transformación urbanística radical durante la primera década del siglo XX. Criticada por unos (Lima Barreto) y celebrada por otros (como el cronista João do Rio) por el hecho de seguir un modelo de imitación de la arquitectura francesa en el centro de la ciudad, Río de Janeiro se reconstruyó deshaciéndose de su pasado colonial y dio paso a un ambiente cosmopolita y caótico que en un inicio permitió la existencia de *flâneurs* cariocas y también de nostálgicos de la Río vieja, a *cidade velha* y *cidade maravilhosa*:

«Em busca de apoteose, o Rio — Cidade-Espelho — sob o signo do moderno, desfaz-se e refaz-se de acordo com o modelo europeu, à maneira de cenografia de teatro, como já afirmara Lima Barreto na sátira de *Os Bruzundangas*. A cidade regenerada e ordenada que os donos da República planejaram mostra-se ainda caótica, suja e perigosa: a cidade babélica, descentrada ou policentrada, que parece prosperar com a perda das conexões e a falta das referências aos valores do passado. A cidade caótica (disfórica), revelada no cartum de Caulos, tem como contraface a imagem nostálgica (eufórica) de um Rio de Janeiro, perdida da Cidade Maravilhosa, que se instaura no imaginário brasileiro e leva Paulo Mendes Campos a insistir que o Rio deu pé no passado, em crônicas de 1988, em que oferecia “dicas para o futuro perfeito”» (Cordeiro, 1994: 114).

potencialidad agrícola, implicando un aumento de la influencia de ciertos Estados en el ámbito político, lo que se nota en periodos históricos como la República del *Café com Leite*:

El período que va desde 1891 a 1930, es conocido como el de República del *Café com Leite*, debido a que el Gobierno central de la república del Brasil realizó una política que benefició a los estados de Minas Gerais (Leche) y São Paulo (Café), principalmente en lo que refiere al cultivo de este último principal producto de exportación de ambos estados. El pacto político de la República del *Café com Leite* se expresó en el acuerdo de Ouro Fino, en 1913, que permitió que la presidencia sea ocupada de manera alternativa, ya sea por un Paulista o un Mineiro. El pacto económico, fue sellado en el año 1906, el “Convenio de Taubaté”, firmado por los estados de São Paulo, Minas Gerais y Río de Janeiro. (Barile, 2017: 40)

En 1930 el estado de São Paulo rompió este acuerdo por a las elecciones que tuvieron lugar ese mismo año. El paulista Júlio Prestes, quien debería haber tomado posesión de la presidencia, no llegó al poder tras el asesinato de su rival político, João Pessoa, hecho que derivó en la *Revolução de 1930* y el final de la *República Velha*. Con esto se dio inicio a la *Era Vargas*, un periodo que también produjo transformaciones económicas en base a la influencia de la agricultura de los Estados brasileños, transformaciones que se proyectaron en las capitales.

El cambio en el poder agrícola significó también cambios en los precios de las materias primas, lo que derivó en cambios salariales que generaron la migración del campo a la ciudad, donde el auge de la industria impulsó la demanda de mano de obra. Esta necesidad de trabajadores habría de ser barata y causó un crecimiento demográfico de la ciudad a costa de los inmigrantes de las provincias, lo que se materializó en barrios de trabajadores donde se llevaría una calidad de vida precaria y masiva: las favelas⁵⁷.

La pobreza, que empezó a ser un elemento aún más notorio en Río de Janeiro, implicó la perpetuidad de la estructura de clases (y de raza) que la ciudad cargaba desde la época colonial. Si bien esta ciudad, como capital de Brasil, no perdería su importancia política durante las décadas de 1940 y 1950, las brechas sociales comenzaron a ser más notorias y, como es de esperar a partir de la desigualdad, la criminalidad se hizo un hecho

⁵⁷ Con respecto a su origen:

«El rápido y masivo crecimiento de las favelas en Río tendría como causa una ola de inmigración rural desde los estados vecinos y del noreste alrededor de 1930, producida por una brusca baja de los precios mundiales de los productos agrícolas brasileños. En la ciudad, el establecimiento de nuevas fábricas y su demanda de mano de obra alteró las modalidades de vida, subiendo también su costo. Cabe señalar que las posibilidades de ampliación de la ciudad eran escasas, por las franjas montañosas que la circundaban y porque los terrenos costeros estaban destinados a convertirse en barrios residenciales de lujo. La solución al problema de las viviendas la brindaron entonces los morros aislados que había dentro de la ciudad y las planicies a su alrededor, donde se emplazaron rápidamente las favelas. Las viviendas eran muy precarias, lo que introducía el elemento rural propio de sus habitantes, contrastando nítidamente con el resto de la ciudad» (Muxica, 2011: 120).

recurrente en la sociedad, dado que esto causaría una dualidad donde está «allá abajo, la ciudad, el asfalto, el lujo. Allí arriba, los morros, las colinas, la periferia, los pobres. El lujo extremo conviviendo con los barrios deprimidos» (Navas, 2015: 194)⁵⁸.

Diferentemente do otimismo que, nos primeiros anos do século, circundava os defensores da “regeneração” e do “embelezamento” encampados por Pereira Passos, o debate agora girava em torno da falência de um modelo de desenvolvimento urbano e da busca por soluções para os graves problemas que se evidenciavam desde meados da década anterior. Com um crescimento populacional de mais de 40% entre 1906 e 1920, o Rio de Janeiro chegava às portas do centenário da Independência sob o signo da metropolização: por entre seus mais de 1 milhão de habitantes circulavam nada menos que 4.415 automóveis, além de 417 linhas de bonde; com cinquenta cinemas, nove teatros, vinte circos móveis, 24 jornais diários, vinte revistas semanais e dezessete mensais, além de 44 bancos e 46 companhias de navegação, a cidade vivia ainda sob o fantasma da gripe espanhola (que havia poucos anos dizimara milhares de pessoas) e assistia, atônita, ao aumento das páginas policiais, ao crescimento desenfreado das favelas e aos cada vez mais frequentes casos de colisão e atropelamento. (O'Donnell, 2013: 112)

Fonseca coloca al comisario Mattos en una ciudad cuyos espacios estaban en proceso de decadencia, sus comportamientos y ética están conectados a las dinámicas sociales en las cuales él se ha visto expuesto, por lo cual, con las transformaciones sucedidas antes del espacio-tiempo en el que está basado *Agosto*, se entiende que actúa como un protohéroe basándose en un imperativo de la justicia; imperativo que se encuentra comprometido por su entorno. En la novela hay una serie de factores de carácter social que hacen de la ciudad donde habita un espacio con dos caras, una de ostentación y otra que «[...] pone en determinados casos al lector frente a un espacio agobiado por la miseria y la marginalidad, espacio que permite registrar básicamente los cambios constantes que operan en la ciudad y que dan cuenta del modo en que estos afectan al hombre» (Prada Trigo, 2015: 50).

Para la década de 1950, según lo retrata el autor, Río de Janeiro aún poseía un cierto encanto particular, cualidad que ha sido distintiva para la ciudad como destino turístico,

⁵⁸ Personajes provenientes de la favela en la novela, como Salete, apuntan al escape de la pobreza de la siguiente manera:

«Vou te dizer uma coisa, nunca contei isso para ninguém. Nasci e fui criada no morro do Tuiuti, ali perto de São Cristóvão. Minha mãe trabalhava fora e eu tomava conta dos meus dois irmãos menores. A gente passava fome. Às vezes eu ia com eles, sem minha mãe saber, passear na Quinta da Boa Vista. Nadávamos no lago, corríamos no gramado. É a única lembrança boa que tenho daquela época. Fiquei no morro até os treze anos de idade, quando minha mãe morreu e eu fui ser babá numa casa de família em Botafogo.

Sua mãe morreu de quê?

Bebida. Ela bebia muito.

E os seus irmãos?

Foram para a casa duma tia. Nunca mais vi nenhum deles.

Na verdade, ela não sabia ao certo se sua mãe havia morrido ou não. Aos treze anos Salete fugira de casa. Não tinha a menor ideia do que teria acontecido com a mãe e com os irmãos. Mas gostaria que ela estivesse morta. Sua mãe era uma mulata escura, quase preta, gorda, feia e ignorante» (Fonseca, 1990: 113).

especialmente por su arquitectura y paisaje, elementos que la hacen característica en sus tarjetas postales clásicas (que ignoran, como es evidente, la creciente pobreza), donde sobresalen fotografías de los iconos comúnmente conocidos –el Corcovado, la calzada de Copacabana, etc.– que han atraído durante el siglo XX al turismo internacional. Así: «Os mil e setecentos turistas que haviam desembarcado do navio Santa Maria visitaram os principais pontos turísticos da cidade e todos disseram, entusiasmados, que o Rio merecia o título de *Cidade Maravilhosa*» (Fonseca, 1990: 340).

Detrás de la etiqueta de *Cidade Maravilhosa*⁵⁹ es donde está realmente la ciudad, por eso se destaca la frase: «A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar [...]» (Fonseca, 1969: 57), puesto que bajo esta lógica la ciudad es la que se conoce desde su interior, todo lo demás es una ilusión de superficialidad que busca esconder la realidad cruenta de un submundo que no se revelaba del todo aún hacia 1950⁶⁰.

⁵⁹ Esta etiqueta, a pesar de estar relacionada con fines turísticos, tiene origen en la fase de reconstrucción de Río de Janeiro:

«O epíteto — Cidade Maravilhosa — foi criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, que visitava o Rio, em 1912. A nomeação veio emblematicamente fixar uma imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma Belle Époque em edição brasileira» (Cordeiro, 1994: 103).

⁶⁰ Hasta 1955, con la película *Rio 40 Graus* del director Nelson Pereira dos Santos, la realidad de la favela no fue expuesta de manera mediática. La marginalidad se convierte en un tema de relevancia, a sabiendas de que no se muestra desde el punto de vista de la criminalidad en sí, sino de la realidad vivida por sus habitantes: «Rio 40 graus, de Nelson, rompeu com um tipo de estética e de abordagem social que vinha imperando desde às chanchadas e os filmes da Vera Cruz. A favela, que é introduzida nas sequências iniciais, apresenta o outro lado do cartão postal do Rio de Janeiro, pois mostra pela primeira vez um lado do Brasil que sempre ficou oculto: o da pobreza, o da contravenção. A representação feita por Nelson opta por mostrar, preferencialmente, a difícil vida das famílias que habitam o morro, dando ao espaço da malandragem e da contravenção um ar mais de romantismo do que banditismo. Assim, o que se vê na tela é a mãe de família que precisa controlar as parcas economias da casa; a filha que sonha em sair da favela, casando-se; o marido que passa o dia jogando e bebendo com os amigos do morro, o malandro que vende os amendoins de um garoto para poder comprar o ingresso para assistir a uma partida de futebol no Maracanã. Há também as crianças que precisam trabalhar para auxiliar no sustento da casa, mas também para realizar o sonho de comprar uma bola de futebol nova. Estes pequenos trabalhadores, porém, não são marginais. Eles são antes de tudo crianças pobres, cujo sonho da infância foi abreviado pela dura realidade» (de Souza, 2003: 30).

2.5.2 MULTICULTURALIDAD Y SINCRETISMOS

En la serie de elementos que forman parte de lo que compone la cultura de esta ciudad está, como ya se resaltó, el crecimiento de las favelas (progresivo con el paso de los años a causa de las migraciones y los procesos económicos), que tuvo un efecto sincrético en la cultura urbana, ya que popularizó las derivaciones de la cultura afrobrasileña en una sociedad todavía permeada por la influencia europea. Fonseca hace esto presente en *Agosto*, teniendo en cuenta que las prácticas afrobrasileñas son, en medio de todo, provenientes de los *morros* (barrios ubicados en colinas) y se realizaban inicialmente por personas con un nivel sociocultural bajo, algo que con el paso del tiempo no solo se hizo popular sino común y permanente en el imaginario espiritual de la sociedad carioca, aunque, todavía entrada la década de 1950, la Macumba⁶¹ seguía en el marco de la ilegalidad.

“Todo mundo acredita. Professores, advogados, médicos, políticos, grandes industriais, todo mundo frequenta o terreiro da mãe Ingrácia. Se você for lá ela arranja um jeito de você ficar bom da sua úlcera” (Fonseca, 1990: 123)

“O pai de santo recuou assustado. Virou-se para fugir. Mattos agarrou-o pela camisa.

“Doutor, eu fechei o terreiro. Não me prenda, por favor!”

“Não vim prender o senhor. Fique calmo.”

Ser chamado de senhor pelo policial tranquilizou um pouco o pai de santo.

“Não estou interessado nas suas atividades. Acho que pessoas como o senhor devem ser deixadas em paz. Vim apenas lhe fazer umas perguntas e depois vou embora. O senhor sabe que o Paulo Machado Gomes Aguiar foi assassinado?” (Fonseca, 1990: 205)

Río de Janeiro, hace sobreentender Fonseca, es una ciudad multicultural en tal década y su recepción e integración de diversas etnias es un hecho formalizado incluso en el arte, donde destaca el *Manifesto Antropófago* de 1928 de Oswald de Andrade. Esta idea de multiculturalidad antropofágica propuesta, además de estar concebida como una marca identitaria en la sociedad brasileña, es también una tercera vía de concebir la integración cultural en un marco nacionalista. John W. Berry expone dos modelos de integración: el *Melting Pot* y el *Cultural Pluralism*. Para el *Melting Pot* existe una «single dominant or mainstream society, on the margins of which are the various minority groups. The common assumption is that such groups should be absorbed into the mainstream in such a way that they essentially disappear» (Berry, 2006: 28). Para el *Cultural Pluralism* hay un «mosaic of ethnocultural groups. [...] in the multicultural model individuals and groups

⁶¹ Religión afrobrasileña más común en el país. El culto se lleva a cabo en un espacio llamado *Terreiro* y es precedido por una figura llamada *Babalão*.

retain their cultural continuity and a sense of their cultural identity, and, on that basis, they participate in the social framework of the larger society» (Berry, 2006: 28).

Hay que notar que, en el primer modelo, *Melting Pot*, hay un grupo dominante que absorbe las minorías, y la homogeneidad está basada en el grupo dominante, haciendo que este grupo sea culturalmente estático. En el segundo, *Cultural Pluralism*, se pueden señalar los grupos étnicos dentro de una sociedad mayor. Se entiende que hay un mantenimiento cultural de los grupos más pequeños. En la noción brasileña de la antropofagia se asume que, aunque haya en una primera etapa grupos étnicos a los que se pueda señalar, como en el *Cultural Pluralism*, estos serán absorbidos por la cultura brasileña, como en el *Melting Pot*, pero el grupo dominante ya no sería una figura estática, sino una entidad en constante cambio, que muta cada vez que absorbe una cultura nueva. Esta sería la noción del nacionalismo brasileño, un tercer camino de multiculturalidad donde la pluralidad se mezcla y da una nueva forma a la identidad nacional, donde esta misma identidad se ufana en ser metamórfica. Estos modelos culturales son aprovechados por el género negro y el neopolicial, como producto del realismo, que tiene lugar, sobre todo, en espacios urbanos, y se aprovecha la multiculturalidad presente para dar una lectura etnográfica a su narrativa⁶².

Se entiende que para navegar a través de la ciudad primero hay que entender su código, es decir, los comportamientos y la forma en que se circula en la urbe, algo que comprende sus casas, los diferentes negocios, los juegos y la forma en que los espacios pueden moldear la cosmovisión social.

La novela criminal ha configurado una serie de espacios que se han consolidado en el género y que suelen aparecer frecuentemente. Son lugares oscuros y sórdidos que destacan por su peligrosidad, como los bajos fondos, los callejones, fábricas y almacenes desiertos, bares descuidados, prostíbulos, etc. Los autores escarban en la miseria de la sociedad para mostrar la cara oculta de las ciudades, aquella donde se desarrolla la marginación, la delincuencia y la criminalidad. (Rivero Grandoso, 2016: 72)

A esto hay que sumarle una constante en la novela, las tradiciones religiosas sincréticas (también similares), que en este caso son la *umbanda*, la *macumba* y el *candomblé*.

⁶² Eva Erdmann (2009) apunta a que, en la novela negra, además de haber un análisis topográfico de la ciudad (pues, como es común, se describen las calles, paseos, etc.), hay un componente etnográfico característico de las ciudades cosmopolitas:

«Throughout the world, the genre of crime fiction has assumed the task of describing local cultures and, in addition to the constant restoration of justice, does the work of cultural representation. This comprises the imagological representation of national stereotypes and critical reflection of and upon different milieus and socio-political ideologies, as well as the portrayal of the historical conflicts of individual societies and states» (Erdmann, 2009: 25).

Estas son religiones afrodescendientes que se han fraguado en la sociedad carioca, que han pasado de ser marginadas a ser aceptadas por todo tipo de clases. Desde el propio Paulo Gomes Aguiar hasta Salete hacían rituales *macumbeiros*; es más, si bien durante el texto se mencionan tales prácticas y también se menciona al evangelismo, como ejemplo de alternativa al catolicismo, nunca se alude a templos cristianos.

O *Candomblé* é uma religião derivada do animismo africano, de origem totêmica e familiar, em que cultuam orixás, os quais no Brasil foram logo vinculados aos santos católicos, como forma de disfarce e proteção. Na África, ao que tudo indica, cada nação celebrava apenas um orixá; portanto, a junção dos cultos foi uma especificidade da leitura brasileira feita por nativos entrados na colônia como escravos. Estes, não raro, nomeavam um “zelador de santo”, conhecido como “babalorixá” quando homem e “ialorixá” quando mulher, e era ele quem acabava sendo responsável também pela realização dos ritos. (Schwarcz y Starling, 2015: 81)

La religión, aunque no se describe en profundidad en la novela, ayuda a entender la lógica social y también la mera causalidad de ciertos hechos que poco tienen que ver con la fe, pero son derivados de la insistencia de los personajes. Se puede ver, por ejemplo, en cómo Salete procura formas de afección sentimental con Mattos a través de rituales espirituales asociados a la *Macumba* y al *Candomblé*.

2.5.3 HACIA UN ESCENARIO *HARD-BOILED*

Fonseca, al haber creado una ficción sobre un hecho histórico particular, aprovechó no solo la realidad del momento, sino el ambiente urbano de Río de Janeiro. Llevar al lector a 1954 implica una mirada romántica del escenario, de una ciudad que tiene características cosmopolitas, pero también desigualdades profundas, donde chocan dos mundos: uno constante, la pobreza que ha ido aumentando con los años; y otro idílico, el de una metrópolis que tenía un cierto parecido al de aquellas que retrata el cine y la literatura *noir* de la primera mitad del siglo XX.

La ciudad que, además de escenario, es protagonista en el *noir*, en *Agosto* arrastra al lector a hacer la nueva lectura topográfica que Fonseca está retratando, ya que sus lugares y calles siguen existiendo, pero están ahora en un tiempo distante donde sus negocios, sus transeúntes y el uso de los edificios eran otros. José Colmeiro sintetiza esta noción escritor-historia de la siguiente manera:

En la identificación con la ciudad se sintetiza el compromiso del escritor con su trayectoria vital, que es al mismo tiempo un compromiso con la realidad histórica. En este sentido, su identificación con la ciudad manifiesta su sentido de responsabilidad moral ante la realidad y la historia. (Colmeiro, 2014: 33)

Se coloca así a un detective ficcional sobre un espacio real en un marco temporal pasado e idílico, y así el autor genera una atmósfera familiar para el lector aficionado al *noir*. El comisario Mattos, como paradigma de un protohéroe, es esencial en darle funcionamiento a esta recreación tardía de un *hard-boiled*, al ser este un realismo que opera desde la perspectiva de los hechos históricos.

El lector imaginará así a una ciudad todavía dominada por viejas infraestructuras que se enfrentan a los nacientes modelos de desarrollo de la segunda mitad del siglo XX. Río de Janeiro era, para la década de 1950, una metrópolis con tres millones de habitantes *ad portas* de una explosión demográfica basada en la inmigración impulsada por la fundación de favelas y *cortiços* (aglomeraciones de casas que permitían el hacinamiento). Esta situación contrasta con las avenidas y la construcción de altos edificios del centro de una ciudad donde todavía se apreciaban los tranvías, las galerías y los pasajes, que con el paso del tiempo fueron cambiando de nombre para resignificar la ciudad⁶³.

O Rio de Janeiro dos anos 50 é retratado cuidadosamente no romance. A reconstrução abrange os mais diversos aspectos do cotidiano da época — jornais e revistas em circulação, filmes, atores famosos, moda intelectual, lugares mais frequentados, como confeitarias e boates, marca dos automóveis e até tecidos das roupas usadas. Traçam-se com precisão documental os espaços de circulação da classe dominante envolvida com o jogo político da então capital da República. (Follain, 2003: 134)

La ciudad, como es usual en el *noir*, es representada de noche y los eventos de importancia tienen lugar donde la luz es escasa. La muerte de Getúlio Vargas sucede de madrugada; también el asesinato en el edificio Deauville, la recolección de pistas en los espacios sórdidos, la muerte de Mattos, etc.

Este tipo de puesta en escena nocturna, en diversas situaciones, es común en la novela para el desenvolvimiento de los personajes, ya sea en la resolución del caso, en situaciones cotidianas o en la creación de escenas que intensifiquen el suspense, es decir,

⁶³ Por ejemplo, Fonseca menciona lugares como el hotel Serrador, al hacer alusión a la vida nocturna de la ciudad. El edificio hoy sigue existiendo, aunque su uso y el del resto de los edificios aledaños ha cambiado: «A boate ficava na sobreloja do hotel Serrador, na Cinelândia, na esquina da rua Senador Dantas, entre os cinemas Odeon, à esquerda, e Palácio, à direita. Da janela envidraçada da boate podia-se ver o lado leste do Palácio Monroe, àquela hora deserto. Mais à direita, a mancha escura dos jardins do Passeio Público sobressaía por entre as luzes da fachada do cinema» (Fonseca, 1990: 48).

la noche es también protagonista⁶⁴. Fonseca es consciente del escenario que está creando para el lector, uno donde la noche impera en una ciudad que se cree conocer, pero que, de hecho, es otra ciudad que el tiempo ha deformado.

A lo anterior cabe añadir que el autor retrata dinámicas que son atemporales para la sociedad brasileña; situaciones, como los justificantes éticos usados por los políticos en sus discursos, que pueden ser materia periodística en el presente⁶⁵. Las opiniones de ciertos personajes al sistema democrático en el que están inmersos —desde el desencanto— son un cliché popular⁶⁶.

⁶⁴ La *noche* es, además, usada con una frecuencia constante en cada capítulo, pero no copiosa, durante la novela. Se contabiliza la cantidad de veces que aparece en sesenta y cinco en total.

⁶⁵ Fonseca parodia a los políticos de la época y sus consignas subrayando que estas siguen existiendo en los argumentos contemporáneos:

«Vocês se esqueceram da assembleia do Clube da Aeronáutica realizada ontem», continuou Freitas, “quando centenas de oficiais do Exército presentes se solidarizaram com os seus colegas da Aeronáutica. Zenóbio declarou: ‘Unamo-nos na defesa da paz e da felicidade da família brasileira’. E Estillac acrescentou: ‘O Exército está coeso contra qualquer tentativa de golpe e pronto para defender a Constituição’. Golpe de quem? Que golpe é esse referido pelo general Estillac? Não é um golpe de origem e inspiração militares. É um golpe de quem até agora conseguiu dar todos os golpes, o presidente da República. Na verdade, os militares estão advertindo o próprio Getúlio. É preciso saber ler nas entrelinhas, meus amigos, conhecer as metáforas castrenses. O Exército não aceitará golpe pró-Getúlio. Mas o oposto, sim» (Fonseca, 1990: 211).

⁶⁶ Estas opiniones el autor las coloca junto con momentos de violencia que, además, le añaden un valor escénico a la voz que le es puesta al personaje de un modo heterodiegético:

«Chicão assistiu a tudo de dentro do seu carro estacionado na avenida Rio Branco, sem ser incomodado. Vira coisas piores, na guerra. O que estava acontecendo não lhe interessava nem o comovia. Todos os políticos eram corruptos e aqueles que não eram ladrões, se é que existiam, eram mentirosos. E os imbecis que saíam às ruas para dar vivas aos políticos mereciam era aquilo mesmo, porrada nos cornos.

Divertiu-se jogando pela janela do carro, no meio da correria de manifestantes e policiais, os dedos cortados de Raimundo; os pedaços de dedos eram colocados sobre o indicador da mão direita de Chicão e impulsionados pelo polegar, como se fossem bolas de gude» (Fonseca, 1990: 183).

3

REALISMO BRUTAL:
RELATOS Y ADAPTACIONES

3.1 LOS TIEMPOS PREVIOS, *Os prisioneiros* (1963)

La forma en que son presentados los personajes no es coincidencia, esto se evidencia con el comisario Mattos en *Agosto* (1990), a sabiendas de que él es representado de manera acorde a los tiempos que pertenece. Entonces se procura personificar a un tipo de detective que tiene como imperativo a la justicia misma, parodiando así al *hard boiled* en un espacio y tiempo coherente: Río de Janeiro en 1954. Así, a pesar de que *Agosto* hubiese sido escrita en 1990, el autor tiene la necesidad de recrear una ciudad y sociedad propicias para una trama *noir* que, además, depende de la irrealidad de las tarjetas postales; ya que estas maquillan el desencanto y deterioro progresivo al que se vio envuelto Río de Janeiro.

La propia escritura y localización espaciotemporal de los textos de Rubem Fonseca indican la consciencia de su metaescritura, es decir: la producción y los temas que subyacen en ellos son parte de un proceso creativo coherente entre la historia que se cuenta, así como del personaje que hace parte de ella. Esta coherencia transmitida por el autor depende permanentemente del tiempo, lo que implica también rasgos comportamentales subjetivos que están ligados a la sociedad del momento. Es cierto que Fonseca crea voces que comunican un halo de desencanto, soledad y existencialismo, ya que carecen de un rumbo y que sus pasiones se inclinan a la crueldad. Esto es notorio a través de toda su obra; cada una de estas características es más pulsante dependiendo de la novela o colección de cuentos que se estudie.

En 1963 se publica su primera colección de cuentos: *Os prisioneiros*, que resalta por su retraimiento y angustia, una condición que apunta entrelíneas a una actitud ante los tiempos que se viven en un Río de Janeiro –aún– democrático, cada vez más desigual y violento. Asimismo, una problemática de la sociedad occidental, que repara en la pérdida de una serie de creencias comunes: la religión, la democracia como virtud, la colectividad, etc.; ideas que se rechazan con cinismo y desengaño ante la desaparición de una finalidad humana, evidencia de la influencia filosófica-literaria del nihilismo temprano y del existencialismo en su obra. Dado esto, en la sociedad contemporánea ilustrada por Fonseca:

Se diría que nuestra época no osa ya autodefinirse sino en términos negativos. Bastará, en este sentido, reunir, en apresurado catálogo, algunos de los slogans en curso: «derrota del pensamiento», «cierre de la mente moderna», «era del vacío», «imperio de lo efímero», «consumación del nihilismo», «crepúsculo del deber»... o con remitir, con gesto no menos sintetizador, a las sucesivas «muertes» a cuya consumación hemos ido asistiendo: muerte de Dios, muerte del hombre, crepúsculo de ideologías, muerte de la historia [...], muerte, en fin, de todo dador de Sentido, de todo fundamento... (Muñoz, 2002; 297).

La actitud vivencial que se presenta es explícita en los distintos tipos de personajes de sus novelas, pero es en su cuentística donde aborda directamente al desasosiego, la intranquilidad y la falta de consuelo en estos. Es justamente en las historias cortas donde se hace más claro el sinsentido y el vacío de sus experiencias.

3.1.1 LA AUTOFICCIÓN

Esta colección comienza en carnaval, en un escenario de fantasía que podría ser la semilla para narrar un policial. Cabe mencionar que dos⁶⁷ de las once historias que componen esta obra tienen en común que su contexto es el propio carnaval de Río. La elección del autor no es casual, ya que está colocando al lector en un espacio que, aunque no sea desconocido, contiene una atmósfera surreal que invita a reparar en situaciones difícilmente equiparables con la ficción. Esto se nota en pasajes, por ejemplo, del relato “Teoria do consumo conspícuo” (que también toma lugar en carnaval):

Me contaram uma história de um par mascarado que dançava no carnaval. Ele estava vestido de cachorro e tinha uma máscara de gente; ela estava vestida de gente e tinha uma máscara de gata. Tiraram as máscaras ao mesmo tempo. Debaixo da máscara de gata estava a cara de uma mulher; debaixo da máscara de gente estava a cara de um cachorro; o que tinha corpo de cachorro, era cachorro mesmo: as aparências não enganam. (Fonseca, 1963: 41)

“Teoria do consumo conspícuo”, junto con “Fevereiro ou Março”⁶⁸, resalta episodios de una realidad distorsionada que, al alcanzar su fin, revela la soledad de sus personajes, un propósito temático constante en las historias de esta colección. La relación que tiene Fonseca con el carnaval es limitada y solo es mencionada en este libro con un afán de extrañeza, aludiendo un espacio temporal que permite una realidad de ensueño y que, al terminar, lleva a quien ha sido espectador, y también partícipe, a cargar con un cierto desasosiego⁶⁹. Este cuento, “Fevereiro ou Março”, bajo la férula sintética de Fonseca, se

⁶⁷ *Fevereiro ou Março* y *Teoria do consumo conspícuo*, respectivamente en la colección.

⁶⁸ Al tener en cuenta sus personajes y estructura, se podría afirmar que este relato es una idea inicial para la escritura de *A Bíblia e a Bengala* (2005).

⁶⁹ En *Teoria do consumo conspícuo*, por ejemplo:

«“Já é dia”, disse para ela.

“Você já pode tirar a máscara.”

“Você quer mesmo que eu tire?”, perguntou ela.

Íamos andando pela rua, sós. As outras pessoas tinham desaparecido.

“Já é dia”, repeti, achando boa a razão que eu apresentava.

“Além do mais, o carnaval acabou”, disse com certa tristeza. “Hoje é Quarta-Feira de Cinzas» (Fonseca, 1963: 42).

comprende con la idea del texto que subyace en la historia, puesto que el narrador se retrata como alguien que, al aprovechar la condición del carnaval, se disfraza de mujer y cometer crímenes de odio. Esta subhistoria confluye con el *noir* para concluir con una tensión que se asemeja a un fragmento de una novela policiaca; desde este punto se nota la influencia e intencionalidad del autor para, posteriormente, hacer inmersión en este género.

Primero se sitúa al protagonista en un gimnasio, donde, junto a sus compañeros, se dirigen a las celebraciones, un escenario propicio para la fantasía. En portugués *fantasiar*⁷⁰ es usar un disfraz, es hacer que el *yo* haga de sí mismo una fantasía, al tomar un evento específico que se separa de la cotidianeidad. Lo real procura alejarse de lo convencional, no para crear un espacio de ensueño absoluto, sino para distraer el diario vivir de los ciudadanos. Por lo cual:

[...] when the comic and tragic elements start to disappear, and the Aristotelian arc fades, the “strangeness” comes, not from what is happening, but because not much, if anything, happens: all of the reader's expectations of plot, setting, characters, and situation are subverted, and the reading experience – itself – is what becomes “strange,” Kafkaesque, surreal, and ridiculous. (Bennett, 2015: s.p.)

A continuación, al depender del azar, se halla en medio de un intento de homicidio o, por lo menos, la raíz autoral de este. Una supuesta condesa intenta evitar su asesinato, planeado por su anciano marido⁷¹. Ante esto, se asocia con el narrador y, posiblemente, con su ingenuidad, como una fuerza de respaldo en medio de una situación criminal. Este cuento, ante el avance de su lectura, se percibe como autoficcional, al igual que otros tres más de esta colección: *Duzentos e vinte e cinco gramas*, *Teoria do consumo conspícuo* y *Gazela*. En este caso se definiría a la autoficción como:

[...] el cruce entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» al mismo tiempo. (Blanco, 2018: 22)

⁷⁰ A pesar de la sencillez de la analogía, vale la pena cuestionar su valor metafórico.

⁷¹ Al tener él una edad avanzada, ella también declara: «[...] o tempo, depois de mim, é o maior inimigo que ele tem» (Fonseca, 1963: 18).

La afirmación del tiempo como enemigo de la vida es, a través de esta colección, repetitiva, existe un sentimiento existencial, la muerte es un límite y el tiempo un árbitro.

En esta primera colección de cuentos se nota una polifonía⁷² distinta a las colecciones posteriores. Las voces de Fonseca son, sobre todo, la suya, y las historias se diferencian más por su estructura y trama que por la identificación de cada personaje, ya que se percibe su voz como propia dentro de las ficciones que relata.

Teniendo en cuenta esta relación autoficcional, e intertextual, que se da alrededor del universo de Fonseca, está “Duzentos e vinte e cinco gramas”, un relato cruento que acentúa una especie de sadismo rutinario impartido por un médico forense al realizar una autopsia⁷³. Relata la historia de una mujer que fue asesinada con un arma blanca y a tres hombres que fueron a presenciar la autopsia, aunque solo se le permitía a uno entrar por ley. Al ser testigo del examen, su intervención es descrita de una forma que oscila entre lo burocrático y la intención fallida del forense por provocar náuseas. Igualmente, son los espacios clínicos, junto con los personajes sádicos, los que hacen de la recreación algo grotesco, ya que se asiste al derramamiento de sangre y los instrumentos quirúrgicos en medio de luces brillantes y paredes límpidas.

Al eliminar la identidad de los hombres que quieren presenciar la autopsia, Fonseca muestra no solo el anonimato, o revelación, del asesino, sino también un halo de incertidumbre, un enigma al estilo del *noir* que procura perturbar al lector y que, además, puede ser fácilmente un fragmento de una novela policiaca⁷⁴. Este relato es también mencionado, bajo diferentes circunstancias, en la novela *A Bíblia e a Bengala* (2005), por lo cual se le podría otorgar una condición autoficcional y relevante en el universo fonssequiano.

⁷² Esto no implica que Fonseca sea el personaje que narra, sino que de cierta manera pasa de voyeur a actor, incorporándose en el personaje.

⁷³ «O homem queria mesmo matar — disse o legista, olhando o corpo, profissionalmente—. Veja quantas facadas. [...] Com um estilete graduado, o legista começou a medir os ferimentos —. Um com três centímetros na face externa do terço superior do braço esquerdo. — O escrivão tomava nota —. Um na região axilar esquerda, dois centímetros e meio, perfurante. Dois na face interna hemitorácia esquerda, cada um com quatro centímetros. — O legista enfiava o estilete nos ferimentos e olhava cuidadosamente as marcas do instrumento —. Parece que estou matando-a novamente, não parece? — perguntou sem olhar o estranho ao seu lado» (Fonseca, 1963: 26).

⁷⁴ La condición de este realismo crudo contrasta con cuentos de carácter homodiegético como “Teoria do consumo conspicuo” y “Gazela”, que tienen una visión onírica enfocada hacia la pérdida y el olvido.

3.1.2 EL ABSURDO Y EL DESPROPÓSITO EN *Os Prisioneiros*

A través de la cuentística de Fonseca cabe reparar en diversos formatos que han sido repetitivos en su obra, breves piezas teatrales que aluden al absurdo de la existencia y el desasosiego que implica, temas que abarca por medio de dilemas morales que giran en torno a la individualidad y la locura. Estas piezas están enmarcadas en escenarios improbables, de ensueño o, mejor: de pesadilla. Dos relatos destacan en este libro, “O conformista incorrigível: A sociedade mentalmente sadia do grande Fromm” y “Os prisioneiros”.

El primer relato, “O conformista incorrigível”, se basa en la idea del inconformismo o la no-alienación propuesta por Erich Fromm. Al realizar una alegoría de los conceptos neomarxistas de Fromm, Fonseca plasma una sociedad autoritaria que procura evitar el conformismo de sus individuos; este antagonismo, con tintes absurdistas, busca llevar a un extremo radical y paradójico el deseo humano del control de los individuos, así asumiendo un oxímoron: el totalitarismo del inconformismo.

En *Os prisioneiros* retrata a dos personajes en una celda: una psicoanalista y un paciente. Mientras la psicoanalista intenta dar con un diagnóstico apropiado para el paciente, este último colapsa y así aparece un tercer personaje: un médico cuya solución insinúa medidas de carácter positivista, con lo cual se revela que ambos, la psicoanalista y el paciente, son compañeros de celda en una organización clínica que hace pensar, por lo menos a la psicoanalista, que posee una libertad plena.

La narrativa de Fonseca cuenta con una calidad sintética no solo en la novela, sino también en el cuento. A sabiendas de que el cuento es un género literario que depende fundamentalmente de la síntesis, el autor, consciente de esto, consigue captar una visualidad escénica por medio de estructuras literarias que pueden asemejarse ya sea al guion teatral o al cinematográfico. Igualmente, la escritura de estos cuentos contiene el absurdismo como influencia temática, separándose así de las estructuras teatrales convencionales. En este caso diverge de la tragedia hecha *noir*, que se puede apreciar en *Agosto* o *Romance Negro*, para mostrarse más cercano a Beckett, al tener en cuenta que, para *Os Prisioneiros*:

To a large degree, Beckett's early and longer plays, *Godot* and *Happy Days*, most resemble something of a play with an Aristotelian plot line. It is possible that these two plays only feel as though there is some Aristotelian arc primarily because there are two acts in each of these plays. While subtle, there is something of a change between these two acts: there are now a small number of leaves on the dead tree at the beginning of the second act of *Godot*, and the ground, which was up to Winnie's waist in Act I, is now up to her head in Act II of *Happy Days*. Along with Beckett's other early plays, *Endgame* and *Act without Words*

I, these plays, despite maybe never satisfying the audience's expectations, do contain a tension that needs to be resolved or a dramatic direction: there is hope that Godot will come (Godot); the enveloping of Winnie by the ground seems to be progressing and swallowing her up until she is completely underground (Happy Days); there is a movement towards escaping and seemingly inevitable death (Endgame); and there is the increasing tension of the “mime's” escape from the “Desert” (Act without Words I). (Bennett, 2015: s.p.)

Cuentos cortos, como “O Agente”, abordan el tema de la deriva existencial en un código dramático⁷⁵, teniendo en cuenta que esta es una historia que gira en torno a un censista dialogando con un suicida, con quien, sin darse cuenta, discute el mero propósito de la vida:

Bem, disse José botando a mão na face e olhando para o teto, há certas coisas que eu ainda gostaria de fazer, como beijar uma menina loura que passou por mim na rua ontem, tomar com ela um banho de mar e depois deitar na areia e deixar o sol secar meu corpo. Mas isso deve ser influência do céu, disse ele olhando para a janela, que está hoje muito azul. Concito-o a abandonar esse propósito. Prometa-me que não irá cometer esse gesto, disse o agente. Eu estou com pressa, acrescentou imediatamente, quando viu que José balançava a cabeça.

Já decidi; não posso mais voltar atrás.

Isso é uma loucura. Eu não posso ficar aqui até amanhã, a vida inteira, procurando convencê-lo da sua insensatez. Não posso perder meu tempo continuou, agora ainda com mais vigor, também preciso viver; cada dez minutos do meu tempo corresponde a um questionário; cada questionário corresponde a cento e setenta cruzeiros e cinquenta centavos. (Fonseca, 1963: 83)

Este dilema vital se observa también en *Curriculum Vitae*, relato sobre un bonguero (músico de que se dedica al bongó, instrumento latinoamericano de dos tambores) que solo sabe seguir a Bach y es incapaz de entrar en una orquesta, cuestión con la que remata, contradiciendo a John Donne: «(Não, não, ele não esqueceu a mocinha, mas devia tê-la esquecido: todo homem é uma ilha, vamos deixar de poesia.)» (Fonseca, 1963: 60). La noción del despropósito está también ligada con el arte con *Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo*, cuento que cuestiona la finalidad del arte, la satisfacción del público o la del artista, así este último colapsa por su propio desinterés y en el absurdo mismo de la creación artística.

⁷⁵ Este cuento puede relacionarse con su novela *A Grande Arte* (1983). En ella, que será tratada en profundidad posteriormente, son notables las referencias y parodias a figuras de la tragedia griega. Por ejemplo, el personaje Thales de Lima Prado (nombrándose así como alusión a Tales de Mileto) se presenta en ciertos momentos como Áyax, e incluso muere de la misma manera que tal héroe clásico. En la película de 1991, basada en la novela, estas escenas se descartan e, igualmente, se dan cambios en estas referencias. Para la novela existe una corporación, donde Lima Prado hace parte, llamada Aquiles S.A., (en la película se renombra) Áyax S.A. La parodia apunta, entre líneas, a la tragedia de Áyax, de Sófocles, ya que se contrasta la derrota de Áyax (en base a su batalla con Ulises por la armadura de Aquiles en *La Iliada* de Homero, donde Atenea favoreció a Ulises) con la de Lima Prado, motivación que da como resultado su idéntico suicidio: «Áyax se deja caer sobre su espada y muere» (Sófocles, 2018: 68).

*

Dos historias resaltan en esta colección cuando se señala la violencia y el *noir* fonsequiano: “Henri” y “O Inimigo”. “Henri” es un asesino en serie que practica la necromancia con sus víctimas, usualmente mujeres de mediana edad. El espacio temporal del cuento es el de la segunda guerra mundial, hecho que se revela a través de las conversaciones que Henri sostiene con Madame Pascal.

Fonseca no coloca las coincidencias en sus historias como un factor accidental y el hecho explícito colocar tal nombre, al ser ella interlocutora del protagonista, es afín con la temática a tratar. Las conversaciones, que giran en torno a la muerte bélica, dan a conocer las posturas encontradas de ambos personajes. La posición de Henri ante la guerra tiene un matiz utilitario, puesto que la justifica con sus fines económicos. Con respecto a Madame Pascal, se podrían considerar sus argumentos como existencialistas desde una mirada propiamente pascaliana, al definirlos como un debate entre la moral modernista y la crítica realizada por Blaise Pascal. En la lectura de la obra temprana de Fonseca esto destaca como un hecho fundamental, si se tiene en cuenta que Pascal es una figura destacada en el existencialismo cristiano⁷⁶. Esta relación, enfocada en la dicotomía contemporánea entre el modernismo y el desencanto nihilista, es primordial.

A este relato también se le suma un tema que no sobresale del todo, pero que está siempre presente: el objetivo místico del protagonista; este contrasta con su visión maniqueísta de la guerra, haciendo que él tenga, como muchos otros personajes de Fonseca, una cierta dualidad, cualidad necesaria para revelar otras aristas psicológicas (en el caso de Henri, asociadas a su psicopatía). Su capacidad de cometer homicidios serialmente, al juntarla con sus intenciones negrománticas, le hace suponer una cierta divinidad en sí mismo.

⁷⁶ «El camino estoico, el camino de los Antiguos, no es el único del cual Pascal reniega. Los Modernos, en su descripción, son aquellos que han tomado decididamente otro camino, ni el cristiano, ni el pagano, sino el del divertimento, el de un fuera de sí que busca borrar toda traza de sí mismo [...]. El “divertimento”, camino privilegiado de los Modernos, es un modo de intentar esquivar, sistemáticamente, detalladamente, cualquier posible encuentro con la nada. Pascal insiste en ello, no sin recordar que cabría también la posibilidad, frente a ese “monstruo delicado” que es el aburrimiento –así lo llamará más tarde Baudelaire– de “buscar un medio más sólido de salir de él”, un modo de inventar algo, algo que permita hacer con ello. Pero ello supondría poder soportar, aunque sea por un momento, un posible encuentro con la nada, con esa nada que nosotros, Modernos, pretendemos ante todo evitar» (Vernazza, 2020: 209).

Talvez porque Deus quisesse humilhar o raciocínio orgulhoso dos homens, essas verdades só podiam entrar na mente através do coração. As coisas naturais têm que ser conhecidas antes de serem amadas; as coisas sobrenaturais só chegam a ser conhecidas por aqueles que as amam. (Fonseca, 1963: 48)

A vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento, com suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte. Assim, ele olhava, cuidadoso e ávido, os seus sinais aparecerem no corpo de madame Pascal. (Fonseca, 1963: 54)⁷⁷

El autor, a lo largo de esta obra, lanza guiños constantes a la filosofía cristiana sin un objetivo crítico, sino expectante y contemplativo, donde no se juzgue al personaje y tampoco se justifiquen sus acciones, por más perversas que estas sean. Esta noción amoral, en la que a los personajes no se los muestra con arrepentimiento, sino con una procura de una satisfacción individual basada en la mera voluntad, evidencia la influencia de Sade⁷⁸. Su narración homodiegética deja de lado las convenciones morales socialmente establecidas; con esto no busca la empatía del lector, busca su atención y fascinación ante un personaje que, si bien es ficcional, su existencia no es irrazonable.

En su relación con el *noir* debe establecerse el acercamiento a lo onírico, lo que supone la inserción de este último en lo que suponemos real, al dar una visión platónica de sus historias. Aquí convergen las nociones de lo ficcional y lo real, ya que se establece un escenario donde lo que realmente importa es la implantación de un sueño en lo ficcionalmente verosímil. Es aquí donde se percibe el realismo en su mayor expresión; la ficción debe adquirir una verosimilitud que simula la realidad, y al buscar desligarse, por medio de lo onírico en lo *real*, su ficcionalidad se reafirma ante la realidad que la integra, creando lo grotesco al estilo definitorio de E. A. Poe⁷⁹. Es decir, la ficcionalidad busca ser un símil de la realidad; lo onírico en la ficción crea *lo grotesco*, tal como se ha señalado antes:

⁷⁷ Vera Lúcia Follain de Figueiredo interpreta este pasaje afirmando que «Para Pascal, “a verdadeira e única virtude consiste em odiar a si mesmo (porquanto somos odiosos pela concupiscência) e em buscar um ser realmente amável para amá-lo”. Mas, como não podemos amar um ser que esteja fora de nós, cumpre-nos amar um ser que esteja em nós, ou seja, Deus» (Follain, 2003: 23).

⁷⁸ Simone de Beauvoir, en su ensayo *¿Hay que quemar a Sade?* (1955), apunta a esta evasiva moral del Marqués: «La escritura, aun mejor que la palabra, es susceptible de ofrecer con imágenes la solidez de un monumento, y resiste a todas las contestaciones. Gracias a ella, la virtud guarda su funesto prestigio en el instante en que es denunciada como hipocresía y tontería; el crimen permanece criminal en su grandeza; la libertad puede todavía palpar en un cuerpo agonizante. La literatura permite a Sade desencadenar y fijar sus sueños, y también superar las contradicciones implicadas por cualquier sistema demoníaco; aún mejor: ella misma es un acto demoníaco puesto que exhibe agresivamente fantasmas criminales; aquí radica lo que le otorga su incomparable valor. Si juzgamos paradójico que un «solipsista» se haya comprometido tan apasionadamente en un esfuerzo de comunicación, es que hemos comprendido mal a Sade. No tiene nada del misántropo que prefiera las bestias y los bosques vírgenes a su especie. Separado del otro, esta inaccesible presencia le obsesiona. Si en lo más íntimo de su vida reclama como testigos a conciencias ajenas, es normal que desee exponerse al vasto público ante el cual puede presentar un libro» (Beauvoir, 1955: 66).

⁷⁹ Entre las diversas menciones que Poe hace a lo grotesco se encuentra la del relato «La máscara de la muerte roja», de sus *Cuentos de imaginación y misterio* (2019), donde hace explícita su finalidad y formas en la siguiente cita:

Sua peculiaridade está em que guardam seu saquitol de originalidade até surgir uma oportunidade de manifestação. O abrupto e a surpresa são elementos de importância na estrutura onde tais personagens se locomovem, pois são os elementos que deflagram o inusitado em relação a nossa arquitetura de vida como aparece, conformada e equilibrada. Na outra forma de ser, as personagens são interdependentes e se deslocam em ambientes marcados por alguma idiosincrasia particular. A surpresa e o abrupto passam a ter uma importância menor, porque uma situação eivada de alienação estará espreitada desde o princípio do texto de ficção, ainda que as vezes escamoteada. A linguagem que transita naquele mundo é o segundo condutor daquilo que é a singularidade da conjuntura grotesca mostrada por Fonseca. É uma linguagem baseada numa gramática inexistente, mas seguida e partilhada pelos conhecedores das regras não-escritas. (Igel, 1978: 39)

*

La autoficción, lo onírico y el *noir* confluyen en la historia más larga y compleja de la colección, un relato, además de extenso, estructurado de una forma que se apreciará en la obra posterior de Fonseca, con un uso de la cronología y la trama que sugieren una conducta narrativa propia. En “O Inimigo” se plantean dos partes, un “Primeiro Tempo” y un “Segundo tempo”, como un juego, ambos separados por una aparente distancia de veinte años. Dice sufrir de insomnio, el narrador, pero distrae al lector entrando en otra historia por medio de una señal: *Alea jacta est*.

El protagonista, durante el *Primeiro Tempo*, asume que son acontecimientos de dos décadas atrás, cuando en realidad puede estar imaginando su propio pasado. En el *Segundo Tempo* intenta confirmar tales recuerdos, pero los personajes los niegan, de manera que termina en una serie de escenarios que, aunque posibles, están marcados por la indiferencia y la amargura.

El protagonista juxtapone su imaginación (los deseos y percepciones que concibe en el sueño) a la realidad concreta, y al contemplarse ambas está produciendo una realidad aumentada para el protagonista. Él se asume, conoce el universo que ha creado en sus sueños, al soñarlo continuamente lo ha perfeccionado hasta el punto de confundirlo con su realidad.

Alea jacta est: «la suerte está echada» o «el dado fue echado». Esta frase se menciona en el momento que cierra sus puertas y ventanas, en el que ahonda en su memoria y se deja

«Grotescos eran éstos, a no dudarlo. Reinaba en ellos el brillo, el esplendor, lo picante y lo fantasmagórico – mucho de eso que más tarde habría de encontrarse en Hernani—. Veíanse figuras de arabesco, con siluetas y atuendos incongruentes; veíanse fantasías delirantes, como las que aman los maniacos. Abundaba allí lo hermoso, lo extraño, lo licencioso, y no faltaba lo terrible y lo repelente. En verdad, en aquellas siete cámaras se movía, de un lado a otro, una multitud de sueños. Y aquellos sueños se contorsionaban en todas partes, cambiando de color al pasar por los aposentos, y haciendo que la extraña música de la orquesta pareciera el eco de sus pasos» (Poe, 2009: 138).

llevar por el azar del sueño, al igual que por su fragmentación, que va acompañada por guiños a poetas como Manuel Bandeira y Fernando Pessoa⁸⁰.

El *Primeiro Tempo* se dedica a la memoria, a un pasado místico, uno donde coinciden lo circense y lo mágico. El protagonista se remite a los recuerdos de sus años de escuela, con personajes que, a pesar de presentarse como adolescentes, sostienen diálogos adultos espontáneamente eruditos. Cada personaje se sostiene por sus peculiaridades: uno puede levitar e, incluso, resucitar; otro conversa con monos; el protagonista se encuentra enamorado de una equilibrista, etc.

Esta primera parte resulta ser un enlatado de recortes y recuerdos aleatorios encasillados en un lapsus. Al tratar el aspecto de los sueños, sus formas inconclusas de narrar pueden asemejarse a contemporáneos como Clarice Lispector⁸¹, Julio Cortázar⁸² y Rodolfo Fogwill⁸³; la apreciación que hace el protagonista ante el *Primeiro Tempo* no procura una intención interpretativa. En el *Segundo Tempo* este se dedica a su desciframiento, sin cuestionar su memoria onírica y las dudas que le crea en su realidad. Esta parte se abre con:

Eu ainda estou na cama e isto tudo foi a memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem tão cheio de dúvidas. Não sei mesmo se fechei as portas e com isso não consigo dormir, chego até a sentir um peso no meu coração. Eu preciso dormir. (Fonseca, 1963: 106)

Sin buscar interpretar sus sueños y aseverándolos como una realidad posible, el narrador se coloca en la tarea de buscar a los personajes de su supuesta adolescencia. En este seguimiento de pistas, que se desarrolla en un formato detectivesco, se topa con una

⁸⁰ «O ato aborrecido de fechar as portas e as janelas tem correspondência inversa com a falta de limites da corrente inestancável de lembranças, que alaga o espago da intimidade. Tanto é assim que o restante do primeiro parágrafo será uma desordenada apresentação dos amigos da infância, até que, já mergulhado no passado, comece a ordenar a narração. [...] O menino recordado pertence ao grupo dos amigos da infância, tem identidade própria como a do “tempo de eu menino” no poema de Manuel Becerra. [...] Ao situar-se entre os amigos que habitam o passado, ele se nomeia como uma entidade destacada de si mesmo, e faz lembrar também de Fernando Pessoa, outro poeta presente no imaginário dos garotos» (Vidal, 2000: 30).

⁸¹ En particular el cuento homónimo de su colección de cuentos *Onde estivestes de noite* (1974), una historia de sueños delirantes en torno al paganismo y, como es lógico, a Dios; aquéllarres donde los personajes están sumergidos por la sociedad contemporánea, con profesiones liberales. Igualmente cuenta con un protagonista sin género, *Ele-ela*, que salta de sueño en sueño, o mejor, navega entre sueños sin comprender cuál es el despertar real, haciendo vividos los momentos oníricos, razón por la cual el relato culmina con: «Epílogo: Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus» (Lispector, 1974: 73).

⁸² Con Cortázar se puede hacer hincapié en su cuento “Casa tomada”, de la colección *Bestiario* (1946), donde el vínculo del narrador es también vivido en su relación realidad-sueño; el temor de los personajes, ante otra presencia en su casa, se masifica con la ambientación inverosímil que hace notar su onirismo.

⁸³ En *La gran ventana de los sueños* (2010), Fogwill disecciona una serie de historias construidas en su universo inconsciente. A estas les ha añadido el elemento de sus constantes escenarios y, además, el análisis del tiempo en que tuvieron lugar. Su intención es la de esclarecer el porqué de estos sueños y quiénes están en ellos, una inmersión subjetiva que se puede calificar como freudiana.

realidad que no le niega la naturaleza de su memoria distorsionada, aunque tampoco la afirma. En este relato, al igual que en el grueso de la colección, se resalta al tiempo como necesario, la secuencia de incidentes que tiene el protagonista en su presente –o realidad concreta–delatan que el transcurso de los años también implica la deformación de los recuerdos. A sabiendas de que proviniendo, o no, de un sueño, tienen una semblanza onírica para quien los evoca. A pesar de que es una supuesta noción de realidad la que impera en el *Segundo Tempo*, esta es, también, un escenario absurdo que contrasta con el inicial. El rumbo que ha tomado cada uno de los personajes secundarios contiene cuestionamientos sobre su existencia. Entre la esencia de estos encuentros primero halla indiferencia, después negación, también un aparte sobre el fracaso amoroso, posteriormente confusión y, finalmente, una cierta resignación:

Najuba ficou em silêncio. Ele não se lembrava de nada, essa é que era a verdade, ele não se lembrava de nada, não queria, ou não podia, se lembrar de nada, rompera com o passado, o chumbo do pênis, as crueldades da juventude, ele queria deixar isso tudo para trás, construir sua vida nova de santo. Que adiantava eu perguntar se ele se lembrava de uma coisa que ele queria se esquecer? Quem queria se lembrar era eu, que não queria construir nada de novo. (Fonseca, 1963: 123.)

El transcurso de la historia se asemeja a una especie de estudio psicológico referido a los pasos para afrontar un duelo, en este caso el duelo de dos realidades enfrentadas en la memoria del protagonista⁸⁴. Así, se revela en conflicto con el sinsentido vital, aludiendo, de nuevo, a Pascal:

A morte será o meu sossego. [...], mas não achei, não achei, de que adianta fingir, eu odeio as pessoas, a dor é feita de pequenos alívios, o homem é podre, Pascal, cloaca do universo, uma quimera, não adianta fingir, amanhã é sempre igual, andamos eretos na rua, a amargura nos devora, os pequenos alívios de que servem? Desgraçados instintos, preparamos cuidadosamente nosso apodrecer, as vísceras estão escondidas e Deus não existe. Que missão (horrível), que condição. (Fonseca, 1963: 118)

Existe una intranquilidad constante en el relato que está relacionada con el tiempo como un enemigo y la insatisfacción, que no carga solo el protagonista, sino el resto de los personajes, ya que todos se encuentran, de una u otra forma, en la búsqueda de un rumbo vital. No es coincidencia que los personajes secundarios, tanto como quienes narran las

⁸⁴ «Eu cismeique a juventude é uma ilusão.

— Já pensou que coisa mais sem pé nem cabeça? — Frei Euzébio (era assim que Najuba se chamava, agora) respondeu:

— A única realidade é a nossa imaginação» (Fonseca, 1963: 122).

historias, se encuentren atrapados en un ansia y un sinsabor traído, en parte, por la soledad y el abandono que permea la colección⁸⁵.

Este libro se hace distinto del resto de la obra de Fonseca por una característica fundamental: su reducido uso de la violencia. Si se compara con los demás cuentos y novelas a partir de 1965, comenzando con *A Coleira do Cão*, se repara en que el recurso cruento no es notable. Esto tampoco quiere decir que no haya escenas donde la efusión de sangre no sea notable, sino que su enfoque es reflexivo en cuanto al desencanto del individuo. En diferentes textos críticos se señala este cambio, el viraje literario que tomó hacia la hiperviolencia, como una respuesta al malestar social causado por la dictadura.

Fonseca usa al personaje como un reducto de la afectación del individuo por la situación social general. Esto sucede en *Agosto* (1990) a través de la mirada del comisario Mattos. Claro es que, en el caso de esta novela, hace uso de una visión amplia y una particular, saltando de los eventos públicos a las situaciones privadas. Esto muda en sus relatos, que son, casi siempre, narrados exclusivamente en primera persona, al entender que el sujeto narrador se implica como una respuesta, que es retroalimentativa a la sociedad en que está plantado.

Con una reducida violencia en *Os Prisioneiros*, se tiene en cuenta esta colección como introspectiva y algo fantástica, pero también grotesca y absurda. Se puede reparar en las influencias tempranas de Poe, no solo en su figura como pilar para la narración policial, sino en la creación de ciertas atmósferas donde lo pesadillesco cobija la realidad y la vuelve

⁸⁵ La pérdida de un objetivo vital está dada, según Nietzsche, por la desaparición de los grandes “ídolos”, Jacobo Muñoz sintetiza esta idea de la siguiente manera:

«Caidos los grandes «ídolos» del proyecto moderno —esas categorías «racionales» de «finalidad», «unidad», «ser», con las que la Modernidad otorgaba un valor al mundo, y a las que Nietzsche se ha referido explícitamente, pero también las de una totalidad significativa capaz de albergar la vida, un centro asumible como pivote nítido de la fundamentación y un sujeto trascendental capaz de ordenar apriorísticamente la diversidad fenoménica, el camino de la reflexión nietzscheana, «intempestiva» y fiel a la extraña manera de su tiempo de negación y crisis, estaba ya esbozado en sus contornos esenciales. Pensar hasta el final la naturaleza de los ídolos, reduciéndolos genealógicamente a su condición de *síntomas**; descifrar la voluntad moderna de valor y de verdad como voluntad de poder, y sacar las consecuencias de todo ello como ambición de lúcido diagnóstico y de nomadización y extraterritorialización de un pensamiento llamado definitivamente a instalar su hogar en un “más allá de”: esa es la tarea» (Muñoz, 2002: 257).

*La idea de *síntoma* estará ligada, en este caso, a la noción marxista que se le atribuye, la retroalimentación entre individuo y sociedad que compete a la ilusión de la ideología:

«¿Cómo podemos definir, pues, el síntoma marxiano? Marx “inventó el síntoma” (Lacan) detectando una fisura, una asimetría, un cierto desequilibrio “patológico” que desmiente el universalismo de los “derechos y deberes” burgueses. Este desequilibrio, lejos de anunciar la “Imperfecta realización” de estos principios universales —es decir, una insuficiencia a ser abolida por un progreso ulterior—, funciona como su momento constitutivo: el “síntoma” es, hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género. En este sentido podemos decir que el procedimiento marxiano elemental de “crítica de la ideología” es ya sintomático: consiste en detectar un punto de ruptura *heterogénea* a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo *necesario* para que ese campo logre su clausura, su forma acabada» (Žizek, 1992: 47).

sinistra y turbia. Asimismo, como el autor dejará en claro posteriormente en su obra, estará presente la combinación que adopta de diversos referentes en su construcción temática. Por ejemplo, en el campo del erotismo alude a Sade tanto como a Burroughs, y en sus formas teatrales, al adentrarse en el absurdismo⁸⁶, prepondera la influencia de autores como Beckett y también del nihilismo del siglo XIX, con Dostoievski.

En adelante su narración homodiegética será más prolija, al igual que más violenta. Su polifonía logrará ser más versátil, en correspondencia con la economía prosaica en sus cuentos, con una sintaxis que posibilite revelar las demás problemáticas y situaciones: la subhistoria que se hace necesaria para hacer que el plano general del relato no contenga una estructura unidimensional.

Para que su polifonía sea clara, el autor se hace con herramientas contrarias a cualquier barroquismo, opera a través de metáforas visuales (propias del guion teatral) que facilitan colocar al lector en un escenario y, asimismo, captar escenas particulares sin necesidad de tener una extensión explicativa amplia. Estos elementos son fundamentales para catalogar al hiperrealismo fonsequiano que, aunque se hace posible por una serie de influencias variopintas, sobresale por una esencia reduccionista, efecto que tiene la lectura poética en la narrativa que realiza el autor.

⁸⁶ Es de importancia recordar que: «Absurdism is not a literary “movement,” but “absurd” is a label placed upon a number of disparate writers (many of whom were playwrights writing in the 1950s and 1960s) who revolted against traditional theatre in sometimes similar and sometimes widely different ways. It might also be appropriate to suggest that maybe the label “absurd” (placed upon these literary texts and writers) ought to be abandoned altogether, as well» (Bennett, 2015: s.p.).

El autor se establece como un *voyeur* para el lector. En la ficción (y autoficción), al puntualizar el campo del neopolicial, los personajes y las situaciones que se caracterizan tienen como fuente parcial a la realidad misma. Los personajes compuestos contienen una sofisticación gracias a que Fonseca, como *voyeur*, consigue darles una voz. La identificación de estos se basa en la noción de que cada individuo tiene una forma particular de expresión, depende de diferentes elementos que definen la personalidad del individuo, relacionados con la clase social, jerga, edad, sexo, etc.

Se puede considerar que existe la autoficción como una estructura mixta de narrar, igualmente. Sin pretender apartarse de ella, esta puede alcanzar un estatus de simulacro por medio de la polifonía; es decir, el autor, al incorporarse en sus personajes⁸⁷, consigue dar al lector la perspectiva actoral de quien narra un cuento. La reducción del contexto y las formas sintéticas de Fonseca son, también, constituyentes en la visualidad del relato, al ser todos estos elementos de su hiperrealismo⁸⁸ literario.

3.2.1 LA CAPACIDAD CORPÓREA

Desde la primera colección se empieza a notar un patrón en el orden de los relatos. Sus cuentos iniciales tienden a tener un arranque de fuerza y esfuerzo que surge de la fortaleza física. No es casualidad que para el caso de *A Força Humana* (de *A coleira do cão* de 1965) sea similar a *Desempenho de Os Lúcia McCartney* (1967)⁸⁹, al saber que con un narrador anónimo

⁸⁷ Hay que tener en cuenta que una serie de cuentos de Rubem Fonseca están, o parecen estar, basados en atestados policiales; historias e incidentes ajenos que el escritor reconstruye añadiendo otra ficción u otro suceso real. Es posible afirmar que la suma de dos realidades (al hacer intersección de dos, o más, sucesos factuales) genera una ficción.

⁸⁸ Es de reparar que el hiperrealismo y el simulacro están ligados al nihilismo contemporáneo, uno que ya permea ampliamente la sociedad occidental. En palabras de Baudrillard:

«Today's nihilism is one of transparency, and it is in some sense more radical, more crucial than its prior and historical forms, because this transparency, this irresolution is indissolubly that of the system, and that of all the theory that still pretends to analyze it. When God died, there was still Nietzsche to say so —the great nihilist before the Eternal and the cadaver of the Eternal. But before the simulated transparency of all things, before the simulacrum of the materialist or idealist realization of the world in hyperreality (God is not dead, he has become hyperreal), there is no longer a theoretical or critical God to recognize his own» (Baudrillard, 1994: 159).

⁸⁹ Cuentos que dan continuidad a *Fevereiro ou Março*, pues en *A Força Humana* se delata el primero: «Eu disse: “Você é burra, ignorante; e não tem príncipe na Itália? Esse príncipe era italiano”. “E você já foi na Itália?” Eu devia ter dito que já tinha comido uma condessa, que tinha andado com um príncipe italiano e, bolas, quando você anda com uma dona com quem outro cara também andou, isso não é uma forma de conhecer ele? Mas Leninha também não ia acreditar nessa história da condessa» (Fonseca, 1965: 27)

en primera persona los cuentos giren en torno a una templanza derivada de la misma fuerza bruta que emana el protagonista.

O livro está marcado, portanto, por uma maior aproximação da realidade, entendida tanto como rede de temas sociais, quanto encarnação desses mesmos temas pelo corpo; no primeiro livro, trata-se de um Eu prisioneiro; no segundo, o prisioneiro é o corpo. A relação entre o corpo e a sociedade está problematizada nos oito contos do livro, pois os corpos são todos transgressores ou em relação à imagem acabada, ou ao seu contexto. O movimento de leitura neste caso deve-se fazer a partir da definição do corpo, passando pelas relações afetivas, até sua exploração no submundo. (Vidal, 2000: 64)

En “A Força Humana”, como una continuación a “Frevreiro ou Março”, se lanza a un ambiente donde predomina el aspecto muscular. El escenario es, igualmente, un gimnasio, que, en este caso, está dedicado al fisiculturismo, a la halterofilia. La intención, o la ilusión, que se presenta es la fama, una que se logra por medio del esfuerzo y la disciplina exhaustiva de quien practica profesionalmente cualquier deporte.

Este concepto está presente, también, en ciertos cuentos de colecciones posteriores, con características temáticas similares. Relatos como *Desempenho*, *Abril, no Rio, 1970* y *O Cobrador*⁹⁰, son evidencia de la intención de Fonseca en amalgamar la destreza, la fuerza, los deseos y los desatinos de sus protagonistas, esto por medio de historias que recorren diferentes capas psicológicas de los mismos.

“A Força Humana” y “Desempenho” tienen una relación directa cuando se repara en sus guiños intertextuales. La figura femenina, por ejemplo, es la misma: Leninha. Cada uno de estos cuentos carga con una estructura distinta; el primero se narra como un cuento tradicional (inicio, nudo, desenlace), mientras que el segundo se constituye en los pensamientos fragmentarios del protagonista durante una pelea, al hacer de este un cuento breve, pero de gran contundencia visual.

En ambos cuentos, en una primera lectura, puede considerarse la fuerza como un aspecto de masculinidad; pero lo que propone Fonseca es, en realidad, la muestra del esfuerzo humano desmedido, al igual que la misma sensibilidad de sus narradores. En este esfuerzo corpóreo se es consciente de un potencial violento, aunque, al mismo tiempo, se revela un marco de deseos, frustraciones y miedos del protagonista.

A “Força Humana” se refiere a la dominancia, al poder físico y, en cierta forma, a la pérdida. Aquí el protagonista narra su encuentro con un habitante de la calle, Waterloo, que, al ser fascinante por su capacidad corporal, le ayuda a entrar a su gimnasio; pero, acto

⁹⁰ De los libros *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1975) y *O Cobrador* (1979), respectivamente.

seguido, este último se convierte en su competencia. Ante esto, la pugna se hace feroz para demostrar un papel alfa en un ambiente de egos hostiles. Esto no implica una condición de género en este tipo de cuentos, puesto que hay que reparar en el momento que se escribieron: la década de 1960.

En sus subhistorias, o historias paralelas, es necesario detenerse en los apuntes conscientes, en las divagaciones y cavilaciones en que se sumerge el personaje, a veces con intención de un escape, a veces con intención de no ser quien él es en algunos momentos.

“De vez em quando os tiques voltam?”, perguntei. Corcundinha respondeu: “É só quando eu fico distraído”. Fui para a janela pensando que a gente vive distraído. Embaixo, na rua, estava o montinho de gente em frente à loja e me deu vontade de correr para lá, mas eu não podia deixar a academia sem ninguém. (Fonseca, 1965: 21)

Se entiende que los personajes viven en la pobreza y el protagonista, a través del esfuerzo deportivo, vive con la ilusión de alcanzar la fama. Igualmente, los escenarios van del gimnasio y la rudeza masculina, para volver a Leninha; ella, se insinúa en la historia, es prostituta. En medio de la precariedad se entiende que hay que «ganarse la vida» de alguna manera, lo que cuenta sin prejuicios morales ante los oficios, pues la recursividad es común cuando se está en una sociedad de tamaña desigualdad como la brasileña⁹¹. Fonseca no lo estigmatiza, no lo juzga, pero no porque esté a favor de su existencia, sino porque es consciente de que esto es producto de la necesidad, de la escasez de oportunidades⁹².

O lugar era escuro, cheio de infelizes. Mal tínhamos acabado de sentar um sujeito passou pela nossa mesa e disse: “Como vai, Tânia?”. Leninha respondeu: “Bem obrigada, como vai o senhor?”. Ele também ia bem obrigado. Me olhou, fez um movimento com a cabeça como se estivesse me cumprimentando e foi para a mesa dele. “Tânia?”, perguntei. “Meu nome de guerra”, respondeu Leninha. “Mas o teu nome de guerra não é Betty?”, perguntei.

⁹¹ Recuerda al autor Pedro Juan Gutiérrez, cuando se refiere a las «jineteras». Se recuerda que la prostitución no es precisamente una opción, es una forma de supervivencia, un recurso extremo que se hace común cuando las oportunidades son escasas o nulas. En el caso de su novela, *Trilogía sucia de La Habana* (1998), retrata a una Cuba en medio de la profunda crisis económica que tuvo en la década de 1990 tras la caída de la Unión Soviética, suceso que implicó el aumento de la explotación sexual: «En una esquina decía “Guardia de honor soviética”. Liosa intentó leer el folleto, pero no entendió nada y poco a poco lo gastamos para ir al inodoro.

Luisa me recriminaba siempre mi vagancia. Entonces no era jinetera todavía. Trabajaba en una fábrica de zapatos ortopédicos y quería que yo trabajara en el almacén. “Del almacén puedes sacar todos los días un par de zapatos”, me decía siempre» (Gutiérrez, 1998: 199).

⁹² Aun así, lo anterior no implica la eliminación de las relaciones sentimentales, esto reafirma que el autor no realiza un juicio de valor moral a sus personajes, hecho que se nota en pasajes como el siguiente:

«Seu rosto começou a ficar úmido, primeiro em torno dos olhos, depois a face toda. Ela disse: “O que que vai ser de você sem mim?”, e com a voz saíram também os soluços.

Botei minha roupa, enquanto ela ficava na cama, com um braço sobre os olhos. “Que horas são?”, ela perguntou. Eu disse: “Três e quinze”. “Três e quinze... quero marcar a última hora que estou te vendo...”, disse Leninha. E não adiantava eu dizer nada e por isso saí, fechando a porta da rua cuidadosamente» (Fonseca, 1963: 31).

“É, mas ele me conheceu na casa da dona Viviane, e lá o meu nome de guerra era Tânia”.
(Fonseca, 1965: 28.)

En el cuento subsecuente, “Desempenho”, Leninha es también mencionada con un aire invocatorio⁹³ en medio de un combate que su protagonista está llevando a cabo. Él se encuentra en el *ring* de una lucha *vale tudo*⁹⁴. Así narra cada momento de esta a partir de sus acciones y, asimismo, de sus propias tácticas y consideraciones hacia su oponente. Llama la atención la estructura donde se narra: se divide, a grandes rasgos, en dos diferentes formas de aproximarse a la pelea.

Primero contempla a su oponente y cómo deben ser los movimientos siguientes, buscando debilidades, prestando atención a su entrenador, etc. El ritmo de la lucha y la narración dependen de las pausas que el autor indique por medio de guiones, haciendo del personaje narrador un locutor de su propia pelea. Fluctúa entre pasiones, las acciones que ha de seguir, la atención del público, la esperanza de ganar y su arrojo para no ser derrotado. Su deseo de salir vencedor contrasta con sus temores profesionales, así como con la ilusión de tener a Leninha en el público, al notar que en diferentes momentos este alude a ella como aliento y apoyo.

Cada una de las frases que son parte del pensar del protagonista, predominantes en el momento de la pelea, tienen una esencia poética que, aunque no es estricta, responde a una cierta métrica por la cantidad de palabras que usa por oración. Se puede notar que Fonseca, por las influencias anglosajonas de la literatura del siglo XX, se remite a un ahorro prosaico, a la eliminación del exceso de adjetivos y a los detalles cargados de barroquismos. La cantidad de palabras por frase es clave para entender el traspaso al siglo XX del realismo literario y su retroalimentación con el cine. La competencia de la literatura con la imagen en sus formas se define por la intensa sintaxis que puede contener lo visual, algo que el detalle de la palabra, por más extenso que sea, no puede abarcar en su totalidad⁹⁵.

⁹³ «[...] Rubão me abraça sob os meus braços — eu tento uma gravata — ele coloca a perna direita por trás da minha perna direita, tenta me derrubar — minhas últimas forças — Leninha, coitada — o cara vai me derrubar — tento me agarrar nas cordas como um escroto arreglador — o tempo não anda — eu queria lutar no chão, agora quero ir pra casa — Leninha — [...]» (Fonseca, 1969: 16).

⁹⁴ Hoy en día se las conoce como artes marciales mixtas o MMA por sus siglas en inglés. Cabe mencionar que este tipo de lucha, antes de popularizarse masivamente a inicios del siglo XXI, ya llevaba décadas como una forma de deporte en Brasil.

⁹⁵ A esta altura cabe pensar en el hiperrealismo literario de Fonseca, herencia adaptada a su escritura a partir de las influencias anglosajonas como William Burroughs, donde el aspecto poético se mimetiza con la narrativa, al hacer que la creación de imágenes se logre con un reduccionismo metafórico que consiga elevar la imaginación del lector a partir de lo que conoce como esencial. Desde un marco platónico se estarían eliminando las apariencias que procura la prosa extensa, para así encontrar la esencia con lo que ya conoce a priori, a sabiendas de que los escenarios no le son desconocidos al lector por toda la información visual que ya le ha sido concedida por medios como el cine, la televisión, la música, etc.; un efecto de la postmodernidad

Una característica importante de los cuentos fonsequianos es su circularidad, el saber que hay una vida que continúa y que, aunque haya una gran serie de sucesos, los cambios que se dan finalmente no son del todo concluyentes, no contienen ninguna lección moral urgente ni tampoco son complacientes con el lector. No buscan una lección moral, tampoco dar una satisfacción, solo buscan el entendimiento de que la vida es una serie de sucesos que no contienen ni ganancia ni pérdida. Resaltan que las historias no contienen una finalidad particular, es solo el modo en el cual son contadas lo que causa un impacto al lector.

La ausencia de una finalidad permite una circularidad y una apertura para una secuela. Así se puede hacer hincapié en los deseos y frustraciones de sus protagonistas. Esto a sabiendas de que los apartes finales que coloca el autor dejan el relato en un estado de desconcierto e incertidumbre. La mezcla del sinsabor profesional junto con lo romántico son asuntos inseparables para Fonseca; esta es la razón por la cual en sus historias se salta de un escenario a otro con el paso de párrafos folletinescos.

Un relato donde estas características preponderan es *Abril, no Rio, em 1970*, de *Feliz Ano Novo* (1975). Esta historia, que fútilmente se puede tomar como deportiva, contiene un fondo de realidad social que está inherentemente ligado al destino trágico en el cual se encausan los futbolistas, hecho que no es muy diferente a los cuentos anteriores que implican a los luchadores profesionales.

Como es bien sabido, generalmente en el mundo del fútbol sus jugadores tienen una procedencia humilde. La necesidad hace que la única vía de escape resulte siendo el deporte mismo, por la falta de oportunidades profesionales que existe en los países sudamericanos. *Abril, no Rio, em 1970*, trata de un joven, de tan solo dieciocho años, que quiere destacar como jugador profesional y que, como ya se dijo, quiere salir de la pobreza ante la ilusión o fascinación que le inspira ser elegido por algún reclutador.

También ve un mundo diferente al suyo a la hora de presentar su talento. Admira una opulencia no muy lejana, ya que con algo de suerte puede llegar a ser seleccionado en un equipo de otra ciudad brasileña o, incluso, extranjera. Domina el deseo y este conlleva a la tragedia, al tener presente que la pérdida, como un hecho trascendental en la existencia, se hace mayor a partir de la dilatación que causa la ilusión⁹⁶. Él no consigue ser elegido.

en el cual el mundo y los espacios contienen un estándar globalizado donde los exotismos tienden a desaparecer. Así se puede llegar a los no-lugares que refiere Marc Augé.

⁹⁶ Es cierto que pocos autores dedican historias y ensayos al tema deportivo, por la posibilidad de que este sea un asunto fútil en el ámbito literario, a sabiendas de que estereotípicamente es, también, un área donde ha predominado la masculinidad durante el siglo XX. Igualmente, cabe resaltar que los escritores que han escrito páginas al respecto son, en general, sudamericanos, provenientes de países donde la obsesión insana

El interés que causa este tipo de historias es el saber que, a pesar de la pérdida y del efecto de la vida sentimental del protagonista en su oficio, hay una continuación vital. El amargor final: «Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir» (Fonseca, 1975: 47), procede al infortunio, pero también trae con ello un potente mensaje: el del irremediable vaivén del azar. El saber que no hay un final absoluto, sino que este puede ser el inicio de otra historia tal vez apesadumbrada, tal vez idílica.

La literatura de Fonseca se basa en un porvenir de la espera, en incidentes o situaciones que, aunque parezcan definitivos, no implican un cierre ni una sentencia final sobre el futuro del personaje. Son eventos del momento, se procura un reinicio, permitir la apertura a la continuidad, ya que lo finito es ambiguo. El enfoque fonssequiano no se destaca por la ganancia que pueda tener un protagonista, ya que se separa del enfoque satisfactorio y *feel-good* para el lector, ya sea en su cuentística o en sus novelas. En este aspecto impera la incertidumbre, que es, finalmente, la esencia de la aceptación radical de la existencia.

3.2.2 EL VALOR DE LA VIDA

En 1964 se inicia la dictadura en Brasil. Esto significó la justificación, a toda costa, de la muerte, ya fuese por parte del Estado o de las fortalecidas bandas criminales nacidas por la inequidad. Aunque los noticieros aún no estaban plagados de sensacionalismo y violencia (algo común hoy en día), en las ciudades se respiraba la venganza como justicia y la crueldad se afirmaba en todas las esferas sociales.

Si bien es cierto que en la cultura brasileña, y especialmente la carioca, la figura del *malandro* ha estado presente ya desde la *Primeira República*, este modelo algo idílico del submundo urbano de inicios de siglo XX pasó a ser símbolo de extrema violencia, de una crueldad que nace a partir del odio y de la deshumanización del prójimo. Ejemplos de estos son copiosos en las formas de expresión (ya sea literatura, cine, música, etc.) brasileñas, pues se le ha considerado como algo endémico a su sociedad. Hoy en día Brasil no es

por el fútbol permea esferas sociales distintas a este, como lo puede ser la política. Es de recordar a figuras como el uruguayo Eduardo Galeano con *El fútbol a sol y sombra* (1995); el argentino Roberto Fontanarrosa con su libro de cuentos *Puro fútbol* (2000), y *Cuentos de fútbol argentino* (2003). En este último él es compilador y trae a autores como Bioy Casares, Jorge Luis Borges o Inés Fernández Moreno, entre otros. En el ámbito brasileño cabe pensar en la reciente colección *Entre As Quatro Linhas* (2014), compilado por Luiz Ruffato (1961-), en el que están autores como Adriana Lisboa (también presente en la colección *Rio Noir* (2014) y André Sant'anna.

conocido solo por su carnaval, es conocido por sus diversos, e ingeniosos, estilos morbosos de matar.

En la literatura brasileña se mencionaba levemente (o ignoraba parcialmente) el hambre, la pobreza y la violencia que traería con ello⁹⁷. Este señalamiento hizo popular a Fonseca. Fue él quien sacó a flote historias que solo pertenecían a los atestados policiales, que de tan cruentas parecían imposibles de imaginar. Asimismo, existía un gobierno brutalmente autoritario que veía como conveniente invisibilizar la realidad social, por medio de la *Secretaria das Boas Costumes* (institución gubernamental que desapareció después de acabada la dictadura). Esta promovió la censura de cualquier expresión artística que considerase perjudicial para la imagen del Estado. Entre las obras que fueron censuradas estuvo, por su lenguaje y temática, *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca.

Para comenzar a hablar de la disparidad social y sus consecuencias, habrá que remitirse inicialmente a la colección *Lúcia McCartney* (1967) con “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”. Un bus intermunicipal atropella a una vaca que está cruzando la vía, pierde el control y cae de un puente. En el accidente mueren tres personas, pero eso es un asunto para la policía. Con la vaca muerta en medio de la autopista, baja un grupo de gente del morro, de la favela, y, como animales de carroña, descarnan al animal: «Os despojos da vaca estão estendidos numa poça de sangue. João chama com um assobio os seus dois auxiliares. Um deles traz um carrinho de mão. Os restos da vaca são colocados no carro. Na ponte fica apenas a poça de sangue» (Fonseca, 1969: 214).

El relato se refiere a la miseria del *favelado*, donde la desesperación hace parte del diario vivir y la supervivencia, como condición natural, se hace necesaria. Esta supervivencia se expresa, también, en otras convenciones, y es aquí donde surge uno de los cuentos más populares de Fonseca: *Feliz Ano Novo*, de la colección homónima de 1975, donde la violencia y la deshumanización son características básicas en su desarrollo.

Si este cuento fuese una noticia, entraría, como es lógico, en el amarillismo. Tal como el cuento anteriormente mencionado, así como otros de Fonseca, si se leyeran objetivamente (y con una estética narrativa distinta) podrían tener una etiqueta al estilo del tabloide sensacionalista; aunque dentro del mismo se pueden entrever características cariocas particulares que hacen de estos unos textos literarios.

⁹⁷ Con la película *Rio 40 Graus* de 1955, de Nelson Pereira dos Santos, se visibilizaría esta desigualdad. Este tema se trató en la sección 4.5.1 de este trabajo.

Al sintetizar el relato de una forma muy breve, se puede contar que una pandilla irrumpe, en una fiesta de año nuevo, en una mansión con el fin de atracarla y, durante este suceso, toman la decisión arbitraria de asesinar a sangre fría a todos sus participantes. Un factor atractivo para el lector, pero que causó inquietud a la hora de su publicación, fue la brutalidad que, al ser contada en primera persona, coloca al espectador en la escena; igualmente en la óptica del criminal, en sus perspectivas, confesiones e inclemencia. Se vuelve a resaltar al papel del autor como un *voyeur* para el lector.

En paralelo con este relato está el cuento *Intestino Grosso*, como una entrevista paródica, de la misma colección. Ahí Fonseca se explaya en el consumo de la violencia como entretenimiento, al saber que la pornografía de la muerte fue en tal momento una tendencia académica, para lo que se remite al psicoanalista y antropólogo Geoffrey Gorer⁹⁸:

“Existe uma pornografia da morte, como queria Gorer? Desculpe citar nominalmente alguém, sei que você não gosta, mas foi você que criou o precedente, citando Aristóteles, Joyce e Horácio.”

“Sim, ela está se criando. À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de meninhas entoa nos estádios de futebol cantigas com palavões da velha pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença — e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte — dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente. Está surgindo, pois, uma nova pornografia, a que poderíamos denominar de pornografia de Gorer.” (Fonseca, 1975: 155)

Cabe recordar que la violencia también se reproduce en un contexto de clase. Como los personajes de este cuento son de una condición marginal, responden con una violencia que es, en sí misma, una condición para la supervivencia y una forma de vivir.

Se considera que este cuento, particularmente, asume un recorrido por la ciudad de Río de Janeiro. Aunque el lector no la conozca previamente, sin necesidad de dar detalles, se dan a entender entrelíneas los aspectos sociales y geográficos a través de los diálogos.

⁹⁸ Autor también estudiado por Eva Navarro, quien en sus palabras:

«[...] desde la antropología, la sociología o los estudios culturales se usa para describir un fenómeno que desde la última mitad del siglo XX, se aprecia en las culturas occidentales, principalmente anglosajonas. La muerte se ha vuelto “pornográfica”, es decir, algo inapropiado en una “discusión educada”, algo “burdo y vulgar” de lo que hay que evitar hablar. [...] Consecuentemente, mirar imágenes de la muerte se ha convertido en un “acto de voyerismo” que revela una paradoja, que ya fue apuntada por Gefrey Gorer en su libro *Death, Grief and Mourning* (1965): mientras que la muerte natural se ha vuelto “inmencionable” o tabú, los medios y la cultura de masas llenan nuestras vidas de imágenes de toda suerte de muertes violentas. Como escribe Susan Sontag, el dolor está representado desde hace tiempo en el arte, pero casi siempre es dolor derivado de causas violentas (guerras, violaciones, torturas, etc.). [...] Consecuentemente, esto nos lleva a pensar que la representación de la violencia desde la iconografía religiosa hasta las imágenes de guerra en las noticias de televisión siempre esconde una intención ideológica» (Navarro 2013: 594).

Desde un inicio se conoce la condición del marginado, pues se habla de *macumba*, y sus derivados religiosos, como hechos comunes. Esta es una religión afrobrasileña y, como ya se ha mencionado, en tal época era practicada mayoritariamente en los barrios marginados⁹⁹.

Tô morrendo de fome, disse Pereba.

De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem.

Não conte comigo, disse Pereba. Lembra do Crispim? Deu um bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fudidão, andando de muleta.

Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser¹⁰⁰. (Fonseca, 1975: 10)

En un inicio se concibe que son atracadores de oficio. Se habla del *primeiro gol do ano*, de cuándo van a estrenar sus nuevas armas. Su jerga es importante por la forma en que narran los incidentes violentos¹⁰¹, tanto como para descifrar la extrema crueldad de estos como para entender el submundo en el que se mueve el criminal. La noción de dar voz al criminal, para así manifestar una separación dialéctica en las clases sociales, especialmente por el nivel educativo de estos, es una herramienta estilística que empezó a ser notable en el realismo del siglo XX, al evitar cualquier tropiezo con el romanticismo, con figuras como Charles Dickens. Dennis Porter, en su texto *The Pursuit of Crime*, toma a Víctor Hugo (especialmente con *Le Dernier Jour d'un Condamné* de 1829, en comparación con *Oliver Twist* (1838) de Dickens) como un precedente, al tratarse del argot, necesario a la hora de estudiar la novela criminal que vendría en el siglo XX:

The threat posed here is the threat of the *bas-fonds*, of that criminal underworld evoked in a somewhat different way via Fagin's den in *Oliver Twist*. It is noteworthy that not only do both authors describe different aspects of the criminal institutions and manners of their times, they also introduce examples of underworld slang into their novels. The harsh wit of the invented language manages to suggest the degree of alienation from the values of respectable society. (Porter, 1981: 20-21)

⁹⁹ Es de recordar que, cuando se hace referencia a los barrios marginales, no se está hablando precisamente de aquellos que pertenecen al cinturón de pobreza urbano, ya que en las ciudades brasileñas es común que las favelas estén cerca a los barrios de clase alta. Un escenario, herencia de la conveniencia colonial, que hace implícito tener a la servidumbre próxima al lugar de trabajo.

¹⁰⁰ Estas últimas frases muestran el deseo del personaje narrador de afirmar que, aunque su condición es marginal, puede tener una pose de superioridad intelectual con respecto a sus colegas. Desprecia al misticismo, ya que lo considera un acto ligado a la ignorancia.

¹⁰¹ Por ejemplo:

«Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do guandu todo arrebetado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo» (Fonseca 1975: 10).

Tal como apunta su título, es *Ano Novo*, hecho que sitúa temporalmente al lector al darle una perspectiva de los eventos en la ciudad. Se habla de lugares, de las fiestas transmitidas en la televisión, de la riqueza, de las *madamas* en los *Bairros Nobres*, lo que recae en la consciencia de clase que tiene el narrador; él se define a sí mismo como pobre y negro, en cómo le es imposible alcanzar tal opulencia, al saber que ni siquiera tiene agua en su apartamento. La comparación vivencial que se manifiesta por medio de la radical disparidad carioca entre *favelados* y *patricinhos* implica, además, una línea de valores morales distinta, que revela el desdén entre clases¹⁰².

El relato revela un contexto, social y geográfico, inmersivo desde el punto de vista del narrador, con un descontento que se expresa a través del comportamiento cruento y cosificante del otro. Con un arsenal preparado, la banda se dirige a una mansión en São Conrado. El asalto toma un tinte básicamente recreativo para los criminales, un despliegue de sevicia que no pertenece a los meros fines monetarios, sino a un deseo de brutalidad gratuita originado por el menosprecio con el que se perciben los asaltantes¹⁰³, al hacer de la venganza social una especie de alivio:

¹⁰² Ante esto es reveladora la cita que abre la colección, perteneciente al *Testament* de François Villon, poeta francés, llámese, marginal del siglo XV:

	«XVIII		XVIII
	L'empereur si l'araisonna:		El emperador le interpeló:
	“Pourquoy es tu larron en mer?”		“¿Por qué eres ladrón de mar?”
	L'autre responce luy donna:		El otro le dio la respuesta:
140	“Pourquoy larron me faiz clamer?	140	“¿Por qué me haces llamar ladrón?
	Pour ce qu'on me voit escumer		¿Por qué se me ve piratear
	En une petiote fuste?		en un pequeño navío?
	Se comme toy me peusse armer,		Si pudiera armarme como tú.
	Comme toy empereur je feusse		como tú, sería emperador.
XIX	Mais que veux-tu? De ma fortune	XIX	Pero ¿qué quieres? Mi destino,
	Contre qui ne puis bonnement,		contra el que de ningún modo puedo,
	Qui si faulcement me fortune,		me trata con tanta deslealtad,
	Me vient tout ce gouvernement.		que de él me viene este comportamiento.
	Excusez moy aucunement.		Perdonadme de alguna forma,
150	Et saichiez qu'en grant povreté,	150	y tened en cuenta que en gran pobreza,
	Ce mot se dit communement,		(y esto lo dicen todos)
	Ne gist pas grande loyauté.”		no cabe gran lealtad.”»

(Villon, 1995: 24).

¹⁰³ Citando al relato:

«Podem também comer e beber à vontade, ele disse.
Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.
[...] Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
[...] Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos [...]. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão.
[...] Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.
Tem que ser de madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse» (Fonseca 1975: 16).

Surge aí o círculo retroativo de violência gerando violência, frieza e impassibilidade perante o ser humano, fazendo emergir frieza e impassibilidade de um modo tal que, exemplificando com a cena do assalto, não há possibilidade de diálogo entre os grupos humanos opostos — no caso o grupo assaltante e o grupo assaltado. (Furtado 1980: 15)

El impacto de los incidentes, que se hace mayor gracias al reduccionismo narrativo y conversacional que aplica Fonseca, conlleva de nuevo a reflexionar en la censura que penalizó esta colección de cuentos, ya que incita a la noción de hiperviolencia. Aquí la pornografía de la muerte es un método de transmisión de la realidad pura, al hacer de este autor un referente del género criminal local, ya que se aparta del estilo de la literatura comercial de sus tiempos para dar visibilidad a hechos, que, aunque pudiesen ser ficcionales, cobijan a todos los estratos sociales y que dejan de pertenecer exclusivamente a los bajos fondos cariocas. Por lo tanto:

Aunque en el relato la ciudad no se describe, está ahí nombrada e incita a pensarla: ciudad de carnaval y violencia. De inseguridad y corrupción. De ricos y pobres. De playa y ahogo. [...] En el relato no se insiste en la monumentalidad de la ciudad, sino más bien en algunas de sus calles y avenidas (aunque aquí menciona barrios particulares). El tiempo de la narración es la instantaneidad y la inmediatez. Y si el lugar es la urbe, el tiempo preferido es la oscuridad nocturna, momento en que el espacio urbano es inquietante e inseguro. (Pacheco 2008: 104)

En la misma línea de crueldad, y con consciencia social bruta con tintes psicopáticos, se encuentran los cuentos “Passeio noturno” (partes I y II) de esta misma colección, “El Juego del Muerto” y “O Cobrador”, del libro homónimo de 1979.

Al considerar “Passeio noturno” como una historia esencial y popular entre la producción artística de Fonseca, cabe mencionar que esta tuvo una adaptación cinematográfica en un largometraje bajo el nombre *Cobrador, in God We Trust* (2007)¹⁰⁴, un popurrí de relatos del autor unidos bajo la línea de la violencia que, además, transcurren en diferentes ciudades panamericanas, demostrando así el valor postmoderno que hace que las urbes contemporáneas contengan características y problemáticas similares. También se hace hincapié en que el desencanto es propio no solo del occidente viejo, del europeo, sino también del occidente culturalmente sincrético, como lo son las Américas.

Con respecto a *Passeio noturno*, este está basado en la idea de un hombre de clase alta que tiene un fetiche de verdugo al realizar, como dice su título, paseos nocturnos por Río

¹⁰⁴ En la producción de esta película hubo colaboraciones internacionales por parte de Salamandra Producciones (México), Morena Films (Brasil), Giroloco (Reino Unido), Arca Difusora (Argentina) y El Deseo S.A. (España; productora de diferentes filmes de Pedro Almodóvar y su hermano, Agustín). La película fue dirigida por el mexicano Paul Leduc, director vanguardista de la década de 1970 en México. El filme se tratará con detalle posteriormente.

de Janeiro en su automóvil de alta gama. En estos paseos su intención es matar a transeúntes inocentes, saliendo impune de cualquier acto el aprovechar al escenario nocturno y desolado de ciertas áreas de la ciudad. Este deseo cruento y homicida se representa como un pasatiempo, un desahogo sádico, y muy personal, que el protagonista normaliza como si fuese un talento adquirido:

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? perguntou a minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (Fonseca, 1975: 56)

Ambas partes del cuento finalizan de la misma forma, donde se asume que sus recorridos por la ciudad son realizados con la intención de calmar sus ansias, algo que ciertamente lo es para el protagonista —aunque sin reparo por parte de su familia—. Como es evidente, él realiza estos actos con un fin predatorio. El poder que puede ejercer como un victimario bajo la sombra. Es un asesino que abusa también de su condición social para realizar sus actos y resultar despótico.

En “O cobrador”, posiblemente uno de los cuentos más destacados de Fonseca, se da igualmente esta relación de sadismo, aunque con un enfoque de desigualdad profundo. Destaca la inconformidad y el odio que esto causa, la pulsión de una patología violenta como respuesta a una sociedad que ve su brecha social como algo inmutable. El protagonista de la historia, quien, como sucede en los cuentos de Fonseca, narra todo en primera persona, despliega su cólera de un modo criminal y despreocupado¹⁰⁵.

La acción psicopática del personaje no pertenece exclusivamente al desequilibrio mental del mismo, sino que es una expresión extrema del disgusto creciente que carga quien se encuentra en una situación marginal. Si se tiene en cuenta el cine y la literatura brasileña contemporánea, sobra mencionar filmes como *Cidade de Deus* (2002) o *Carandiru* (2004), que enseñan la amplia miseria, y sus derivados, en el país. Este hecho no solo ha sido creciente, sino exponencial con el paso de las décadas, a causa de los modelos económicos y políticos que procuran invisibilizar a los desfavorecidos.

¹⁰⁵ Al citar el cuento se puede reparar en el odio intrínseco que carga el personaje:

«Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha. Ontem de noite eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por ali tocou a buzina. [...] Saquei o 38 e atirei no para-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. [...] O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha» (Fonseca, 1979: 14).

“O cobrador” es un psicópata particular. El autor le atribuye una condición poética ante su labor vengativa, una necesidad que tiene sin ningún interés pecuniario, y su motivación se basa en un absoluto deseo de poder ante sus víctimas¹⁰⁶. En el cuento *74 degraus* (en *Feliz ano novo* de 1975) se presenta también esta ambición, pero sin la condición marginal del *cobrador*.

En “74 degraus” se observa también un símil con “Passeio noturno”, el de la impunidad homicida y el deseo por este como un acto recreativo, predominando el factor de que la vida tiene un valor limitado y que, ante el despotismo que se da por el estatus social, se alcanza el sadismo como un impulso natural. Así, la conclusión del cuento (el “degrau 74”)¹⁰⁷ resulta en dos homicidios como hechos donde la culpa, legal, ética o moral no pertenece al raciocinio de quien lo cometió:

Quando Pedro esteve comigo ninguém o viu. Nós não tínhamos cara de assassinas. Nunca seríamos descobertas.
É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso.
(Fonseca, 1975: 144)

La muerte violenta como hecho común se convierte también en un acto lúdico, teniendo en cuenta que, si forma parte de la cotidianeidad, no se trata con una cierta reverencia o impacto, sino como una eventualidad que no tiene una afectación moral en la sociedad, demostrando así, de una forma ambigua, que en su ciudad no se vive plenamente, sino que se intenta no morir.

En *O jogo do morto*, de *O Cobrador* (1979), la naturalidad del homicidio adquiere una representación aún más siniestra, pues se relata desde un paramilitarismo atado a la autoridad estatal. Durante la dictadura brasileña se crearon los llamados «escuadrones de la muerte», fundados principalmente por militares y policías jubilados, actualmente rezagos de la dictadura bajo la sigla BOPE (*Batalhão de Operações Policiais Especiais*, fundado en 1978), un grupo de ultraderecha que justifica la violación de derechos humanos con una finalidad de

¹⁰⁶ Este asunto se tratará en la sección 5.3, donde la adaptación al cine también será un punto comparativo destacable.

¹⁰⁷ El cuento contiene una estructura particular, ya que, si tuviese una intención guionística, su adaptación contendría una facilidad homodiegética y polifónica. En la historia hay cuatro voces que se distribuyen con el paso de los *degraus* (escalones), que, como lo explica el título, son setenta y cuatro. El método descriptivo de Fonseca intercala las voces entre cada *degrau*, aunque también se da que en algunos hay una rotación de las voces. Esta rotación es, a primera vista, fragmentaria, pero su linealidad cronológica es precisa. Por lo tanto se comprende una visualidad cinematográfica, que se basa en el punto de vista de cada uno de los personajes presentes.

limpeza social. Burocráticamente, forman parte de la policía militar¹⁰⁸ de Río de Janeiro. Además de usar un uniforme enteramente negro, su insignia es una calavera.

El cuento se compone de un grupo de amigos que apuestan sobre cuántos muertos registrarán los periódicos, dividiendo sus preferencias entre raza, edad, profesión y género. Un juego que tiene un tinte de inocencia¹⁰⁹ cuando hay una normalización de la violencia que, además, no parece cercana; algo así como apostar a los caballos o cualquier actividad por el estilo. Sosteniendo una clara denuncia, la historia termina con el macabro objetivo de un agente paramilitar de hacer reales las estadísticas de sus apuestas, finando a personajes inocentes de una forma instantánea, y manifestando, así, que la muerte deja de ser una emergencia para convertirse en tan solo una estadística.

¹⁰⁸ A diferencia de otros países, la *Polícia Militar* en Brasil no es un órgano que regule el comportamiento ético de los militares, pues es, en realidad, una policía militarizada fuertemente armada. Como, por ejemplo, la Guardia Civil en España.

¹⁰⁹ El juego adquiere una forma tan ligera que llega a proponer vivencias colectivas, como el suicidio de Getúlio Vargas y la importancia del mes de agosto bajo la concepción brasileña, al ser este un intertexto con *Agosto* (1990):

«No fim do mês, de acordo com O Dia, o esquadrão havia executado vinte e seis pessoas, sendo dezesseis mulatos, nove pretos e um branco, o mais novo tinha quinze anos, era egresso da Funabem, e o mais velho trinta e oito. [...] E agora vamos entrar em agosto, ele disse, o mês em que Getúlio deu o tiro no coração. Eu era garoto, trabalhava num bar da rua do Catete e vi tudo, o choro e os gritos, o povo desfilando diante do caixão, o corpo sendo transportado para o Santos Dumont, os soldados atirando de metralhadora na multidão. Se dei azar em julho, imaginem em agosto» (Fonseca, 1979: 167).

3.3 ADAPTACIÓN FONSEQUIANA O POR FONSECA: EL CASO *COBRADOR* - *MATADOR*

Hay una dicotomía conflictiva en la percepción cinematográfica de la obra de Fonseca: la contraposición en cómo los directores y guionistas perciben su obra, y cómo la percibe él mismo (y la lleva a la pantalla), siendo Fonseca el guionista de una obra ajena. En esta sección se tratará de la diferencia entre la adaptación hecha a Fonseca y una adaptación hecha por él, tomando como hipótesis su visión propia para la pantalla en contraposición con quienes toman su obra como fuente de inspiración.

Por lo tanto, se tratarán en esta sección dos diferentes aproximaciones, “O Cobrador”, la del cuento original, y su adaptación al cine como *O Cobrador, In God We Trust* (2006), por Paul Leduc así como, en contraste, la adaptación de *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, novela adaptada al cine por Rubem Fonseca bajo el título *O Homem do Ano* (2003).

3.3.1 *IN GOD WE TRUST*¹¹⁰: ENTENDER AL *COBRADOR*

Aunque su lanzamiento fue posterior, inicialmente se diseccionará *O Cobrador, In God We Trust* (2006) en comparación con el cuento original, para así mantener una coherencia temática con la sección anterior, donde el cuento *O Cobrador* carece aún de ciertas reflexiones. Estas se pueden realizar al compararlo con su efecto en pantalla, puesto que cuenta como elemento necesario para darle un valor objetivo a los cuentos en primera persona del autor.

Este filme es una especie de popurrí de relatos de Fonseca: *O Cobrador* (*O Cobrador*), como es de suponer, *Passeio noturno* (partes I y II en *Feliz Ano Novo*), *Placebo* (en *O buraco na parede*, colección de 1994) y *Cidade de Deus* (en *Histórias de amor*, de 1997; el cuento no tiene relación alguna con la película homónima de 2002, originalmente escrita por Paulo Lins).

Se puede tomar como un cuento extendido de *O Cobrador*. El discurso que evidencia la película se basa en diferentes momentos, donde el protagonista explica su motivación:

¹¹⁰ Paul Leduc (1942-2020), director de *O Cobrador, in God We Trust* (2006), tiene renombre en el cine mexicano por películas como *Reed, México Insurgente* (1970) y *Frida, Naturaleza Viva* (1984), ambas ganadoras del premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC). Cabe destacar el carácter social y reivindicativo en sus obras filmicas, que presentan una realidad fuera del exotismo y se trasladan al ambiente hostil impuesto por la idea de modernidad.

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. [...] Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. (Fonseca, 1979: 14)

La particularidad que contiene *O Cobrador* es que, en medio de su venganza personal ante todo el sistema social, es, por cualquier motivo, un poeta; su venganza es subjetivamente poética¹¹¹. Este elemento se presenta, pero en la simbología de la película es poco efectivo. En su correría, que involucra la hiperviolencia en forma de homicidios seriales, también está presente un deseo romántico del personaje. Este deseo no se simplifica en una cuestión cosificada del otro, sino en una específica relación sentimental con una compañera, Ana, que pretende realizar actos terroristas, como consecuencia del desencanto social contemporáneo. Ante esto, la película alcanza explícitamente la esencia del cuento, aunque la precisión es difusa¹¹².

En la película, como una extensión de “O Cobrador”, se desarrolla su relación romántica y sus fines como terrorista. Aun así, el filme se puede pensar como una serie de cortometrajes, más que como una trama concreta y estructurada. La línea conductora entre los cuentos, pues se usan los mismos personajes (por lo que se supondría una coherencia narrativa), es sólida para ciertas conexiones entre las historias, mientras que algunas parecen retazos que posiblemente traigan consecuencias.

¹¹¹ Por ejemplo:

«Ela corta perguntando se gosto de cinema. E o poema? Ela não entende. Continuo: Sabia sambar e cair na paixão/ e rolar pelo chão/ apenas por pouco tempo./ Do suor do seu rosto nada fora construído./ Queria morrer com ela,/ mas isso foi outro dia,/ ainda outro dia./ No cinema Íris, na rua da Carioca/ o Fantasma da Ópera/ Um sujeito de preto,/ pasta preta, o rosto escondido,/ na mão um lenço branco imaculado,/ tocava punheta nos espectadores;/ na mesma época, em Copacabana,/ um outro/ que nem apelido tinha,/ bebia o mijo dos mictórios dos cinemas/ e o rosto dele era verde e inesquecível./ A História é feita de gente morta/ e o futuro de gente que vai morrer./ Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte, resistirá./ Resistiria também, se fosse fraca./ Agora você, não sei./ Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos, embusteu/ Você está cansado,/ você acabou,/ não sei o que te mantém vivo./ Ela não entendia de poesia. Estava solo comigo e queria fingir indiferença, dava bocejos exasperados. A farsanteza das mulheres.

Tenho medo de você, ela acabou confessando» (Fonseca, 1979: 17).

¹¹² Esto es motivo de varias críticas independientes. Véase:

“O Cobrador: in god we trust” - «<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a7480/cobrador-in-god-we-trust/>»

“O Cobrador: in god we trust” - «<http://blogeucinema.blogspot.com/2011/01/cobrador-in-god-we-trust.html>»

[Consultados el 15/03/2022]

Para el director de *O Cobrador, In God We Trust* (2006), Paul Leduc, la intención principal es captar la violencia generada por las desigualdades del capitalismo tardío, al igual que el sobremodernismo urbano¹¹³, uno donde todas las ciudades poseen un estado de estandarización, producido por los emergentes no-lugares como consecuencia de la globalización de mercado¹¹⁴.

El mensaje político de Leduc es claro y representa el estado en que la sociedad entra en un nuevo siglo, uno de violencia indiscriminada, alimentada por un odio *per se*, representado por la caída de las torres gemelas en un extracto del filme, musicalizado con Tom Zé¹¹⁵ (destaca la canción *Curiosidade* (1998), que declama: «*Quem é que tá botando dinamite na cabeça do século?*»). Entonces se presenta el interrogante del siglo venidero, el qué será de la humanidad a sabiendas que comenzó con una profunda incertidumbre¹¹⁶.

La consigna del director es que, con el paso del tiempo, la promesa del mercado libre, que era llevar el *desarrollo* a las ciudades latinoamericanas para que fuesen más homogéneas con las estadounidenses, dio un resultado inverso. La consecuencia ha sido que las ciudades norteamericanas se parecen, hoy en día, más a las latinoamericanas, en términos de violencia e inequidad. Así como muestra un exceso de riqueza y poder, también muestra la miseria, la explotación, la esclavitud y la injusticia humana, que son representadas en distintos escenarios, en diferentes ciudades. El objetivo de los personajes¹¹⁷ es evidenciar la radical inequidad mundial y la respuesta, también, radical por su parte.

En este punto ayudaría observar la obra de Fonseca en conjunto para comprobar que en sus textos retrata tanto a ejecutivos como a vagabundos, a prostitutas y a mujeres de clase alta, así como los lugares en los que cada uno de ellos se desenvuelve. Todo esto nos llevaría a sugerir que el escritor convierte a Río de Janeiro en un microcosmos que le permite desarrollar su proyecto artístico y criticar algunas de las consecuencias del crecimiento desigual de las megalópolis. Ya que muchos de los acontecimientos que representa son problemas comunes a las urbes; se abre la posibilidad de trasladar las acciones representadas a otros contextos, como prueba basta el ejercicio que hace Leduc al situar los mismos hechos de Paseo nocturno, parte 1 en otra ciudad sin que estos pierdan verosimilitud. (Hernández Alcalá, 2017: 10)

¹¹³ Para autores como Marc Augé, el sobremodernismo es el imperante mundo de las marcas, concepto comparable con el postmodernismo y con la modernidad líquida de Bauman; ambos conceptos que descartan a la modernidad como contemporánea, sino como una etapa epistemológica ya superada por la humanidad.

¹¹⁴ Los no-lugares son concernientes al análisis de Marc Augé en su texto *Los no lugares* (2002).

¹¹⁵ Figura de renombre en el movimiento artístico de la década de 1960: *Tropicália*.

¹¹⁶ Un mundo de guerras nuevas donde la multipolaridad en las potencias mundiales causaba cierta incomodidad, donde el enemigo dejó de ser externo y pasó a ser, potencialmente, cualquiera que estuviese en su propia sociedad, por lo cual la sociedad moderna prioriza la vigilancia. Esto Paul Leduc lo aprovecha a través de una serie de secuencias tomadas con CCTV, esencia del panóptico de Foucault en el mundo contemporáneo.

¹¹⁷ Peter Fonda, como Mr. X; Antonella Costa, como Ana; Lázaro Ramos, como el *Cobrador*. Ramos es también uno de los personajes principales en *O Homem do Ano*.

Para la adaptación del guion se tuvo en cuenta la colaboración amistosa de Gabriel García Márquez, Ricardo Piglia, el documentalista cubano Julio García Espinosa y Zach Sklar (guionista de *La fiesta del chivo* (2006), basada en la novela homónima de Vargas Llosa). Se observa una intención literaria y metafórica con el pasar de las escenas, pero, aun así, el hilo conductor es fino. Lo anterior hace visible un dilema entre literatura y cine, es decir, usar las herramientas metafóricas de la literatura en la pantalla se convierte en un inconveniente, al saber que la imagen es propiamente simbólica. Esto no implica que la metáfora y semiótica de las obras fílmicas sean inexistentes, pero requieren una sutileza en su adaptación: la introspección, elemento fundamental cuando se da el traspaso de la literatura a una pieza fílmica y viceversa.

A pesar de las colaboraciones, se dio un esquema de violencia y soledad general, que es la que plasma Fonseca en sus textos. Aun así, la idea de estandarización urbana, como reflejo del postmodernismo, causa rupturas en la trama, ya que el salto de ciudades hace pensar que son tramos de historias paralelas fuera de contexto. La intención que Leduc¹¹⁸ tiene es, en cierto modo, conseguir lo que realizó Alejandro González Iñárritu con *La trilogía de la muerte* (*Amores perros* (2000), *21 Gramos* (2003) y *Babel* (2006)), donde un acontecimiento desata una serie de incidentes geográficamente amplios.

Aunque el relato original alcanza su completitud en la película, la idea de un homicida que se justifica éticamente (teniendo en cuenta que, parafraseando a Nietzsche, hasta para las injusticias existe una justificación), y, además, poeta, es una idea extrapolada de un poeta maldito. Habría que imaginar una versión psicópata de François Villon, característica poco notable en el filme, posiblemente causa del estilo documental de Leduc, que persigue más una idea que un argumento.

Se abre una cuestión a partir de lo anterior: ¿qué prepondera y qué es más retributivo cuando se compara la literatura con el cine? Esto, a sabiendas que no es, en absoluto, lo mismo hacer de un filme una creación semejante a la literatura que hacer un filme a partir de la literatura.

Los detalles, por otro lado, dependen del carácter del guionista en cómo apropiarse de una obra ajena. Fonseca, como guionista, alcanza su propio nivel argumentativo, al

¹¹⁸ Aunque con una posición política clara, visible en filmes previos como *Reed, México Insurgente* (1970), en el cual: «Arau Says, “Both Films, *El Aguila Descalza* and *Reed-Mexico Insurgente*, were films of a political nature, more obvious in Leduc’s film and through satire in my film, but still political. Because they were produced independently, they offered a new perspective, one that would influence other directors, though perhaps not until a year or two later» (Treviño, 1979: 28-29).

dimensionar un personaje para él propio, que opera como una especie de negativo para *O Cobrador*. *O Matador*.

3.3.2 *O HOMEM DO ANO*¹¹⁹: DEL COBRADOR AL MATADOR POR FONSECA

Desde el lanzamiento de esta novela, *O Matador* (1995), se esperaba su salto al cine y, como siempre se supone, tendría una adaptación apropiada para el consumo visual. Aunque es evidente que en el traspaso de literatura a cine se espere una consistencia actoral y espacial, lo que se cuida es que la esencia del personaje se conserve. Esto da paso al debate de cuál ha tenido un impacto mayor para el espectador. Es de esperar que el traspaso del libro al cine implique críticas como una reacción natural, puesto que no son totalmente comparables como expresiones artísticas:

Acreditamos ser sempre uma tarefa difícil a adaptação de uma obra literária para o cinema, uma vez que, como definiu Lanson, “a ficção não pode ser transformada em filme através da reprodução pura e simples das cenas dramáticas e da omissão de outros elementos da prosa”. Nesse sentido, quando nos deparamos com a adaptação de *O matador* para o cinema, em geral, esperamos certa “fidelidade” entre o que é lido e o que é visto em forma de imagens cinematográficas. Só que tal fidelidade não é viável diante da comparação de diferentes expressões artísticas, visto que o modo de produção e mesmo de recepção dessas manifestações é diverso. (Moreira *et al.*, 2008: 85)

Aun así, debe tenerse en cuenta que la labor creativa realizada por Fonseca durante la escritura del guion es semejante a la reescritura de un texto original. La pregunta en esta adaptación no se basa en las similitudes absolutas con la novela, sino el captar la esencia de cada personaje, a sabiendas de que el *Matador* inspiró al *Cobrador*.

Aunque no implique una divergencia comportamental entre ambos personajes, ha de saberse que ellos parten de consecuencias distintas, por lo cual, aunque Patrícia Melo (1962-) sea considerada como pupila de Fonseca, su aproximación al *noir* local en *O Matador* tiene atributos propios y subjetivos desde su óptica narrativa. El contraste entre el *Cobrador* y el *Matador* (al igual que en el filme) consiste en que cada personaje está construido a partir del desencanto. Ambos protagonistas se ven expuestos en una sociedad donde la suerte, como un objetivo que ya no depende del azar, tiene que alcanzarse de una forma criminal.

¹¹⁹ Película adaptada al guion por Rubem Fonseca, basada en la novela *O Matador* (1995) de Patrícia Melo que, igualmente, contiene una serie de diferencias entre las locaciones fílmicas (por ejemplo, la novela pasa en São Paulo y en la película pasa en la Baixada Fluminense de Río de Janeiro). El director es el hijo de Rubem Fonseca, José Henrique Fonseca, quien también dirigió la miniserie *Agosto* (1993) y la serie *Mandrake* (2005), ambas adaptaciones de las historias de Fonseca padre.

Es decir, el *Cobrador* mata por su falta de suerte, mientras que el *Matador* mata porque para él esto supondrá una suerte; igualmente, ambos matan por impulso. Igualmente, en cualquiera de los casos ha de tenerse en cuenta que sus actos están dados por motivaciones subjetivas, por lo tanto:

Otro elemento caracterizador de esta forma de violencia urbana es su extremo individualismo. A pesar de su condición de desplazados del sistema y de ser sus víctimas, estos personajes trasladan a su comportamiento uno de los rasgos esenciales de la modernidad y del capitalismo: el individualismo y la disolución de los vínculos sociales. [...] Solos, aislados e incapaces de establecer relaciones humanas que no contengan violencia [...]. (Losada Soler, 2014: 14)

Alcanzar sus fines individuales, cualesquiera que sean, requiere de la muerte, de la cosificación de sus víctimas. Entonces se vuelve al *alea jacta est* del cuento *O Inimigo*, donde «la suerte está echada». El *Matador* quiere cambiar su suerte y el *Cobrador* quiere cambiar la suerte de la sociedad. Se manifiestan el efecto individual y el social, respectivamente. Para el *cobrador* esto se da por medio de un manifiesto que representa su suerte y la de los demás, al mismo tiempo:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto. (Fonseca, 1963: 29)

La introspección fonsequiana, con la voz en *off* del protagonista en múltiples escenas, apunta a las acciones y reacciones que Fonseca ha plasmado en sus textos, adaptándose al personaje de Patrícia Melo, Máiquel, razón por la cual la historia general del filme contiene una atmósfera de soledad. Lo anterior, al ser producto de una sociedad, ya establecidamente violenta, implica que el vicio prevalece sobre la virtud para poder sobrevivir.

O homem do ano (2003), como filme, contiene una fórmula fonsequiana que está en el código del *thriller*, donde la identificación con el personaje viene de la mano del personaje criminal. *O cobrador, etc.* de Leduc contiene una forma más, llámese experimental, en la creación cinematográfica. Está haciendo referencias constantes a metáforas y símbolos; por ejemplo, el rol de los personajes es, tanto como siniestro, enigmático (la empatía que causan es ambigua), los diálogos y conversaciones son reducidos, la historia que retrata

Leduc procura crear una pieza casi teatral a través de imágenes y musicalidad. Su objetivo es global, es captar la idea del mundo al que se entra en el siglo XXI.

Así como *O matador* (y *O homem do ano*) contiene características intrínsecas atribuibles al *cobrador*, sus reductos se aproximan a lo fonsequiano. Leduc, en compañía de García Márquez *et al.*, buscó simbolismos visuales (las urbes simétricas, producto de la postmodernidad, tanto como personajes desencantados), pero descartó un hecho fundamental: el suspense que le atribuye Fonseca (resultado de su conocimiento general del *noir*).

En ambos personajes se comprende la realidad del marginado, una donde no se intenta reflexionar en una naturaleza conveniente a su clase social, sino en la reciprocidad que el personaje tiene por su propia condición. En una sociedad donde el vicio impera, la virtud, como ámbito moral, depende de un mecanismo de oportunidades. De esta manera se vuelve a lo anteriormente referido sobre Sade.

Cuando el *matador* gana el respeto y apoyo de la policía al matar a un *malandro*, es automáticamente convertido en una fuerza paramilitar, al hacer del sicariato un ejemplo del vacío de la justicia social transformada en venganza; y al tener en cuenta que en una sociedad donde la justicia es ambigua, esta es solo apropiada por la misma arbitrariedad moral del criminal. *O matador* es un sicario que no es portador de una moralidad, que se resume en el vacío existencial que propone Fonseca. Es un personaje hecho por su contexto y consecuencias, dándose a una continuidad incierta, pero que es, finalmente, una continuidad que da apertura a cualquier otra trama, es decir, la circularidad en la historia.

El *matador* (Máiquel) es retratado, inicialmente, como un personaje sin rumbo, desencantado y cargado de odio hacia sí mismo. El cambio en su paradigma como individuo se da en dos etapas; primero tiene que teñirse el cabello de rubio como consecuencia de una apuesta. Este hecho, aunque tenga una apariencia superflua, para el protagonista tiene un valor metamórfico de sí mismo. En él siente un cambio, por lo menos inicial, en lo que será su transformación durante la novela y la película.

El segundo incidente que definirá su papel en la historia es el previamente mencionado, su primer asesinato, el cual se cometió con un fin meramente pasional, pero que lo convertirá en una especie de sicario. El sostener esta posición, antagónicamente, no descarta que pueda ejercer la fuerza de un agente del Estado, haciendo de él un sujeto paramilitar. Lo anterior se refiere a que se invierten los valores morales cuando se hace parte de una sociedad hiperviolenta, una que busca la venganza, como espejismo de justicia, a toda costa. Así, al asesinar al famoso *malandro*, escala socialmente.

Se recupera la posibilidad de que, en medio de un mundo donde el ser humano pierde un rumbo existencial, lo recupere por medio de la crueldad. Con el primer homicidio del *matador*, este recupera un motivo para existir. Igualmente, el *cobrador* adquiere un sentido vital al entender que su papel en el mundo es, precisamente, cobrar lo que la sociedad imposibilita. Aunque sean personajes con motivos diversos, ambos se ven compelidos a buscar una razón para *estar*, para *existir*.

Atrai o leitor a forma despojada com que são tratados temas da mais alta gravidade, como a banalização do crime, a desvalorização total da vida humana e o descaso e a omissão das autoridades com o que se costuma chamar “estado paralelo no Brasil”. Evidenciando um apurado trabalho de pesquisa, Patrícia Melo reproduz com fidelidade a realidade do submundo do crime, a linguagem desse universo e seus modos de organização, explorando, além das formas psicológicas de violência mais sutis, as formas de violência física, visíveis, explícitas. A par disso, redimensiona os dramas pessoais dos grupos humanos que vivem à margem do sistema organizado do mundo burguês e confere novos critérios de significação à condição marginalizada do chamado “bandido”, apontando o quanto essa condição é, ou pode ser produzida nas brechas abertas pelo Estado. (Castanheira, 2010: 243)

La retroalimentación del malestar social, haciendo del *Matador* un sicario, es lógica desde el punto de vista de sus clientes, danto a entender que cualquier hecho y acción son motivo para la venganza, que cualquier justicia es válida. En ambas historias se presenta a un dentista, para el *Cobrador*, su primer objetivo, para el *Matador*, su primer cliente (con esto Fonseca juega al truco del personaje que puede realizar un monólogo, en un momento donde la atención es absoluta para el paciente, ya que este último, simplemente, no puede hablar). Para el *Matador*, su dentista propone una razón, para él justa, por la cual él debería ser sicario, siendo Máiquel tan eficiente a la hora de matar. Para el dentista los asesinatos del matador son «construir uma pátria» (José Fonseca, 2003: min 1:02:00):

Eu não sei como é a alma de um bandido. Mas a alma de um homem bom, de um homem honesto é um inferno. Sai por aí, e vê o que você encontra, rapaz. Muro com caco de vidro, grade, arame farpado, carro blindado, vidro blindado, tá tudo blindado! Nós só pensamos em nos defender. Ninguém hoje obedece a sinal de trânsito, ninguém. Não se sai mais de noite de casa. Ninguém abaixa o vidro do carro de noite. Nós temos medo. (José H. Fonseca, 2003: min 27:28)

El traspaso en su condición solo se da al corresponder a una violencia endémica donde la venganza es un motivo, una búsqueda de justicia, generando, como una respuesta justificada, una multiplicación de la violencia misma. Y aunque hay una presencia policial (es decir, se hace presente el poder de la fuerza del Estado), esta es la primera que felicita al *Matador* en su primer homicidio.

3.3.3 EL PERSONAJE A LA DERIVA

El objetivo del *Cobrador* es inicialmente inconsciente; más tarde, al elevarlo a un grado de consciencia, lo lleva a promover el terrorismo por un placer más allá de lo racional, al hacer de sus actos una rebelión pasional pura, casi poética. Este es el odio raíz del terrorismo, podría afirmar Leduc, por las diferencias sociales tan abismales que tiene el mundo contemporáneo. En todo caso, las motivaciones individuales terminan siendo un reducto de una problemática social que, para ambos, es la violencia. En el caso del *Cobrador*, tendría, efectivamente, un motivo que, si se ve objetivamente, es político.

Para el *Matador* el objetivo es, aunque también individual, explicar que la sociedad le debe algo (que consigue matando), pero sabiendo que su condición económica depende del sicariato, él se encontrará como un eslabón del crimen organizado. En ambos casos el motivo es la restitución: así como el *Cobrador* procura una restitución social, el *Matador* lo hará a costa de quien crea que cierta venganza es justa. El desarrollo de cada personaje está sentado en las mismas bases (soledad, desencanto), pero será el contexto, mental y social, aunque antagónicos, en el que cada uno es puesto, lo que generará el desenvolvimiento de sus historias, tramas y traumas.

La idea de Leduc para *O Cobrador, etc.*, al novelizar la película, contiene una fisura: los motivos racionales, para que la trama funcione, están descompuestos. Esto es posiblemente por una intención teatral o una intención adquirida del cortometraje. Es viable que los personajes, distintos en diferentes escenas, aunque actuados por los mismos actores, tengan una intención metafórica, pero su conducción es débil. *O Homem do Ano* es una película que retrata los sinsabores de los personajes solitarios, introspectivos e individualistas de Fonseca, al mismo tiempo que consigue un *thriller* al cual *el* Fonseca novelístico no se aproxima, del *favelado*. Sus policiales contienen personajes vistos desde una óptica, que si no es clasemediera, contiene un estatus burgués. Véase la saga del detective Paulo Mendes (que tiene un microcameo en el minuto 1:28:27 de la película), Mandrake, donde impera la falta de resolución de sus casos, que, aunque lo llevan a situaciones de violencia extrema, difícilmente lo aproximan a los cinturones de miseria urbanos. Es de notar cómo el *Matador* se convierte en un agente indispensable en su sociedad, no como él en sí, pues otros podrían tomar su lugar, pero como su rol se percibe ausente en la legalidad, en el vacío que él cumple ante la ley. Esta es una percepción singular que se concibe en el *Cobrador*, un mensaje donde «Me devem [...], me devem [...], me devem [...]» (Fonseca, 1963: 16).

3.4 BRUTALISMO SIN VIOLENCIA

3.4.1 DESCARTANDO EL REALISMO

La pérdida de una estructura moral y ética en la sociedad brasileña, durante los años de la dictadura, se esclarece con los cuentos mencionados en la sección anterior. “O Cobrador” es uno de los cuentos de Fonseca que, por su extrema reafirmación del desencanto social, se ha convertido en uno de los clásicos objetos de estudio del autor. Su similitud temática con *Feliz Ano Novo* es clara, razón por la cual ambos son relatos que definen la voz autoral de Fonseca. Pero, aunque lo que siempre parece destacar de sus cuentos es la hiperviolencia, también es importante resaltar que gran parte de su obra no gira solamente en torno a esta idea. La violencia no opera como un fin, esta es un medio que, conectado a la relación Eros-Tánatos, apunta a diferentes problemáticas ligadas a la sociedad en que se vive.

En estudios previos sobre Fonseca¹²⁰ se concibe la idea de que cada colección de cuentos contiene un material temático particular, así como una evolución y objetivos humanos diversos para el lector. Esta noción en la que cada colección se basa en ciertos elementos particulares carece la idea de temas predominantes que el autor aborda, por lo menos en las primeras cinco colecciones de Fonseca, donde como un autor se reafirma a sí mismo en cada nuevo texto. Es decir, cada colección, y cada cuento en ellas, aborda tramas que también son visibles en las demás; él no se separa de sus paradigmas originales, sino que los reelabora. De una cierta manera, él se convierte en su propia parodia.

No quiere decir que se desgaste a partir de una sola estrategia narrativa; por el contrario, su polifonía le permite dar un aire nuevo cada vez que busca enfocarse en ideas que abarcan, ya sea violencia, tiempo, soledad, pérdida y hasta romance (tema que, si bien se descarta en sus novelas policiales, donde la mujer es vista como un instrumento narrativo, en sus relatos contiene una condición que se aparta radicalmente de la simple idea de la cosificación). Asimismo, la lectura de sus cuentos también conlleva tintes de horror, que fácilmente podrían ser fragmentos de textos mayores, donde lo grotesco permanece como uno de sus referentes estéticos.

Ya se ha establecido que hay una propiedad onírica en ciertos relatos de Fonseca. Cuando se trató *O Inimigo*, la relación tiempo-realidad se presentaba con una distorsión que el protagonista asimila sin llegar a pensar en un desequilibrio propio. Aquí persiste la idea del absurdo, así como el trato con la pesadilla, al saber que en *O Inimigo* se iguala la pesadilla

¹²⁰ Vid. Follain de Figueiredo, V. (2003) y Vidal, A. (2000).

con la realidad misma¹²¹. Al ser Fonseca consciente de esta fórmula, que encara la percepción del personaje en distintos tiempos, bajo la idea de que su propia apreciación de la realidad le puede engañar, se hace patente un punto en común con E. A. Poe en su cuento *William Wilson* (1839).

En *William Wilson* se presenta un doble de este, un *Doppelgänger* que reaparece en escenas específicas de la vida del personaje. Si se trae la idea a la contemporaneidad, se etiquetaría como un trastorno de personalidad disociativo (DID por sus siglas en inglés). *Wilson* se ve a sí mismo como su enemigo y, con el transcurrir de la historia, al querer asesinarle, se llega a su suicidio.

Por otra parte, la relación entre ambas encarnaciones puede ser de diversa naturaleza, yendo desde la semejanza total (en cuyo caso es posible incluso la sustitución de una por otra) hasta el contraste más radical, lo cual puede ser llevado al extremo en el caso de que una de las dos encarnaciones sea una entidad no humana, como ocurre en *The Picture of Dorian Gray*. Dicha relación puede atravesar incluso varias etapas. En el caso de *William Wilson* nos enfrentamos a una semejanza inicial parcial que se irá acentuando progresivamente, pero que se centra especialmente en el plano físico [...]. (Otto Cantón, 2005: s.p.)

“O Inimigo” la historia transcurre y finaliza de otro modo, pero la esencia fundamental da a esclarecer que, en la memoria del protagonista, él es su propio enemigo al entender que el azar de los recuerdos, tan vívidos en su conciencia, juega con su presente. Si bien “William Wilson” se mata, matando así a su propia mente, en “O Inimigo” la confusión es permanente e irresoluta. Es el desconocimiento lo que mantiene la trama flotando, hacer pensar que el protagonista es el enemigo de su propia razón.

Revelándose como un sueño, también se hace presente el absurdo y la extrañeza en “La materia del sueño”, de *Lúcia McCartney* (1967). En este se presenta una trama, en apariencia, sencilla: un chico que hace de cuidador para una pareja de ancianos, que son ignorados por su hijo, quien es rico. El cuento, que en sus formas contiene una linealidad

¹²¹ La pesadilla de la realidad implica también las situaciones límite e incomprensibles para el protagonista, quien aún carga con la absoluta certeza de que sus recuerdos oníricos son hechos factuales, por ejemplo: «À minha frente estava sua mulher. Uma fisionomia sem nenhuma característica marcante; já não sei mais, por mais que pense, como era a cara dela. “Quando morreu?”, perguntei “Um mês atrás.” Tão pouco, podia tê-lo alcançado, por um mês. “Ele está morto mesmo, foi enterrado?”, eu não podia acreditar. “Foi. Nenhum amigo foi lá. Eu vi.” “E Vespasiano?” “Também morto.” Como as pessoas morrem. “E Justin?” O mágico. “Não consegui localizá-lo, chegou depois do enterro.” E agora, como ia ser? “Ele nunca lhe falou de mim?” “Nunca.” Não era possível. “Não é possível.” “Não falou, que eu me lembre.” Não era possível. “Ele falou do dia em que morreu e ressuscitou?” “Morreu e ressuscitou? ele, Ulpiniano?” O Meigo. “Sim, ele.” “Nunca. Mas ele morreu e ressuscitou? Como?” Meu Deus. “Não morreu não, foi catalepsia, sabe o que é isso?” “Não.” “Ele nunca lhe falou de mim?” “Não.” “Nem de Roberto, Najuba, Mangonga?” “Não.” Meu Deus, ele não falava nada. “Ele não falava nada?” “Falava, falava, dizia, o comunismo me salvou. Ficava deitado em casa, lia livros que o deixavam inquieto, com ódio das pessoas, do vizinho; quando o vizinho comprou um carro novo ele disse esse sacana [...]» (Fonseca, 1963: 120-121).

cronológica plana, adquiere un peso narrativo por sus personajes: un cuidador nuevo, tuerto, que prefiere a los ancianos a su violenta familia; el protagonista que, con absoluta normalidad, se declara como zoofílico; así como el hijo de los ancianos, don R, que con un halo de misterio le presenta al protagonista-narrador a Gretchen, de la cual él se apasiona profundamente, pero tras una mordedura suya, ella se desinfla. La materia de este cuento (valga la redundancia) es transmitida por el sueño, lo que se ejemplifica en el siguiente pasaje:

Nossos sonhos não terminaram, começaram. Esses nossos atores, como foi dito anteriormente, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, no ar fino, e, tal como a infundada estrutura dessa visão, ou o tecido sem base dessa imaginação, se preferir uma opção de tradução, as torres cobertas de nuvens, os deslumbrantes palácios, os templos solenes e o próprio grande globo, tudo se dissolverá, assim como este espetáculo sem substância desbotou sem nenhum tormento deixar. Nós somos a matéria de que os sonhos são feitos, e nossa pequena vida está envolta pelo sono, e acrescento, eu acrescento, continuou o doutor R., envolta pelo sonho. (Fonseca, 1967: 153)

Con respecto a la imaginación y lo grotesco, cabe mencionar también el cuento de *Nau Catrineta* (en castellano: Navío Catarina), de *Feliz Ano Novo* (1975). Su título, basado en un poema renacentista anónimo de 1565, adquiere un tono siniestro con el que, a falta de recursos para alimentar a la tripulación, se incita al canibalismo, uno provocado por el propio capitán. En la historia este hecho implica una tradición familiar, al hacer que a los veintiún años, como un ritual de madurez, el protagonista habrá de alimentarse de una víctima de su preferencia.

Eu mesmo tenho que escolher e sacrificar a pessoa que vou comer no meu vigésimo primeiro ano de vida, não é isso? perguntei. Sim, tu mesmo tens que matá-la; não use eufemismos tolos, tu vais matá-la e depois comê-la, ainda hoje, que foi o dia que tu mesmo escolheste, e isso é tudo, respondeu tia Helena [...]. (Fonseca, 1975: 120)

La transgresión en la historia se aparta de la violencia urbana por la cual es conocido comúnmente Fonseca, ya que se aproxima a otro ámbito literario que estaría ligado con el horror, con la idea de convertir una pesadilla en realidad. Aquí establece que su idea de la pornografía de la muerte no es tan solo visible en matanza industrial (constante en su ciudad), sino que se adentra en la necesidad de hacer que lo ilusorio también permanezca en la imaginación de un mundo que parece haber descartado, a través del realismo puro, el imperativo romántico, aunque perverso, de la fantasía.

3.4.2 DESAMOR Y ESPERA

El brutalismo, etiqueta que coloca Alfredo Bosi a la escritura de Fonseca, no implica automáticamente que se trate de una idea de lo cruento, de la sangre o del odio, sino del efecto de devastación que causa su lectura. En este trabajo no se manifiesta la idea de que lo brutal esté conectado propiamente con la finitud y deshumanización del prójimo, y aunque en muchos de sus textos se dé, lo brutal también hace referencia al espíritu de ruina en sus personajes.

Rubem Fonseca no es, en absoluto, un ejemplo de barroquismo literario en el aspecto romántico, y aunque se le atribuye el hecho de que el elemento femenino en sus textos es solo un instrumento sexual¹²², esto se desmiente al adentrarse en sus historias cortas. La soledad y el abandono son también fundamentales, ya que se percibe, sobre todo en sus voces femeninas, una ilusión, a veces inalcanzable, creada el tejido social.

Aquí se hace indispensable señalar cuentos como “Gazela” (*Os prisioneiros* (1963)), “O Gravador” (*A coleira do cão* (1965)), “Agruras de um jovem escritor” (*Feliz Ano Novo* (1975)), “Pierrô na caverna”¹²³ (*O Cobrador* (1979) y, finalmente, “Lúcia McCartney” (*Lúcia McCartney* (1967)).

¹²² Vid. sección 4.3.2 de este trabajo, sobre la apreciación de Marín (2009) de la figura femenina para el autor.

¹²³ En el caso de este vale tener en cuenta que, si bien forma parte del espectro pasionalmente romántico de Fonseca, el cuento gira en torno al idilio entre un hombre de treinta y cinco años y una niña de doce, quien resulta embarazada. Al ser una historia que, persuasivamente, hace del lector cómplice de la lógica del protagonista, recuerda automáticamente a Nabokov con *Lolita* (1955); por lo tanto, este es un relato que no adquiere una forma de aleccionamiento moral, sino de la ejemplificación que hace el autor en cómo sus personajes actúan de una manera autónoma, donde el lector activo es quien define la ambigüedad moral y ética del protagonista. Al narrador-protagonista, en un punto de la historia, se le tilda como *Pierrô*, como el simple payaso triste de la historia. No es sorpresa el uso de *Pierrô* como referencia, cuando se piensa en la trascendencia del personaje y a quién se le apunta su nombre; esto a sabiendas de que es un personaje significativo en el *Don Juan* de Molière, en poemas de Albert Giraud (uno llevado a la canción por Georges Brassens, *Columbine*) y, confidencialmente, en *Pierrot el Loco* (1965) de Jean-Luc Godard. No es coincidencia que Godard hubiese influenciado el *Cinema Novo Brasileiro*, pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta que bajo estas influencias se da la película *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971), basada en cuentos del libro homónimo de Fonseca. Este tema se tratará posteriormente en la sección 5.4.3 de este trabajo.

Un dato interesante de este texto es el coro, uno presente en la tragedia que Fonseca. En el cuento se menciona el lema nacional *Ordem e Progresso* cada vez que tiene alguna especie de epifanía y pasión sexual o romántica. Como si cada vez que tuviese lugar un acontecimiento, se refiriera a un estado (y un Estado con e mayúscula) donde todo está ya resuelto. Cabe pensar que el cuento se da en una forma oral, al protagonista hablar con una grabadora, de ahí el orden fragmentario de las ideas. Aunque *Ordem e Progresso* suena como una onomatopeya que retumba en la mente del narrador. *Ordem e Progresso* como una metáfora al oxímoron mismo que esto significa, al saber que un lema no significa más que eso, un lema mismo como lo podría hacer cualquier otro, que con su desgaste pierde su concepto. Algo que se dice por decirse, cabe una posibilidad certera de que esto vaya de la mano con una crítica a la dictadura del momento.

Como es de esperar, Fonseca bebe de diferentes fuentes para tener consciencia de su metaescritura; por ejemplo, en el ensayo *Paródia e concisão num livro de Rubem Fonseca* de Boris Schnaiderman (incluido en los apuntes finales de la colección), el crítico también señala la presencia de Machado de Assis en la escritura del relato; influencia que se ha hecho notar, incluso, en este trabajo:

«Tudo isso está mesclado com uma história do dia a dia, mas, também aí, o literário penetra soberano. A menininha de doze anos que ele, um cinquentão, acaba possuindo, chama-se Sofia como a heroína de

“Gazela” es el primer relato. Contiene un elemento desolador que se aparta de cualquier atisbo de violencia en su narrativa. La pérdida sentimental juega un papel de reflexión donde lo sexual se acerca al erotismo, separándose de la mera sexualidad que se le atribuye al autor en sus novelas¹²⁴, pues la transgresión erótica no implica una simple descripción corpórea:

Ela me pediu que jogasse a seiva da minha paixão sobre o seu seio de bicos marrom-escuro, duros e isso eu fiz, ajoelhado, com o corpo dela entre as minhas pernas. Depois deitei ao seu lado. Senti que com aquilo ela quisera ser marcada por mim, não pela minha mão, ou pelos meus dentes, mas por algo transcendental que ela mesmo fabricara no fundo do meu ser, algo que depois de lavado e invisível ao olho, continuaria queimando a sua pele, a carne do seu seio, seus ossos, o seu coração, para o resto da vida. Somente dois jovens se amando tão fundo poderiam ter feito aquilo, com aquela pureza. (Fonseca, 1963: 66)

El cuerpo, atributo que también pertenece a las historias, por así decir, románticamente trágicas de Fonseca, está presente en formas que contienen un grado de patetismo que se aproxima a la propia vergüenza, al evidenciar una cierta imposibilidad asociada a la soledad. *O Gravador* narra cómo se forja un enamoramiento por medio de llamadas telefónicas; el trasfondo de la historia se hila con el desconuelo de sus protagonistas, que, narrando siempre de manera homodiegética, va intercalando el protagonista masculino y el femenino.

Quien se narra como hombre realiza llamadas aleatorias para hacer preguntas de un talante existencial como, por ejemplo, la opinión de algunos sobre la eutanasia. Fonseca

Quincas Borba. Pode ser apenas coincidência, é claro. Mas lá vem o trecho: “Eu sou diferente a cada semana, a cada dia, sou contraditório, bruto e delicado, cruel e generoso, compreensivo e impiedoso. Essa confissão eu jamais faria por escrito, muitos ecos e rimas ginásianas.” E, no romance de Machado, lemos: “Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia?” Será coincidência, ainda, esta semelhança entre as “rimas ginásianas” e as “rimas delinquentes”? Em meio do monólogo alucado do cinquentão repontam outros ecos machadianos. “Após contemplarmos certas coisas, ou uma determinada coisa, há que mudar de vida.” De onde saiu este “há que mudar”? Parece que ele insiste em usar, ao lado de formas bem coloquiais, outras que só o acervo de elementos literários de sua memória poderia sugerir. Logo nos lembramos das violetas que, “para terem um cheiro superior, há mister de estrume de porco” do capítulo XCII de Dom Casmurro [...]» (Fonseca, 1979: s.p.).

¹²⁴ Cabe analizar que Fonseca también tuvo en cuenta que la literatura latinoamericana parecía, previamente, no distinguir la pornografía del erotismo; ante esto vale la pena tener en cuenta a Julio Cortázar, quien en su libro *Último Round II* (1969) realiza una reflexión al respecto:

«Ríase, compañero, pero Europa tiene el ano más liberado que usted y eso cuenta en una madurez literaria / su pudor como cualquiera, claro, y a usted la referencia supra le da más bien infra, pero tal vez no se ha detenido a analizar más despacio ese sospechoso «pudor» castellano que a nivel oral cede sin mayor disimulo a transgresiones sexuales de una crudeza y un regodeo como quizá ningún otro idioma (los procesionantes en la semana llamada santa de Sevilla, proclamando a gritos que su virgen preferida «de da por el culo a otras vírgenes») para reaparecer vestido de rubores a la hora de escribir eróticamente / able corroboración marginal la que de una página como esta —y hay que tener lo científica que es— no sería autorizada por la censura española, pero no nos salgamos del / chisabido que dialécticamente una cultura, y aquí entran las alegres, preciosas, y casi siempre francesas putas que por ejemplo en la Argentina nos ayudaron, pobrecitas, a ir saliendo de plumas y ponchos morales y sexuales» (Cortázar, 1969: 74-75).

lanza entre líneas detalles del personaje que solo se descifran al final del cuento¹²⁵, como el hecho de que está en silla de ruedas, al ser él parapléjico. Esta es una revelación atribuida al personaje femenino, que, envuelto en un matrimonio tortuoso¹²⁶, decide ir a su encuentro, pero, en medio del azar, supuestamente, nunca viene a por ella, solo pasa por un parque llevado por su madre. La espera, que conlleva a la afectación de cada personaje, hace del texto algo amargo, al concebir que el contenido emocional es inalcanzable para ambos.

Para “Agruras de um jovem escritor”, el factor romántico es referido a partir de su propio descarte, es decir, al ser este un relato donde predomina el narcicismo de su protagonista destaca un drama producto de este. Un personaje aireado por su éxito pasajero como poeta: «Quando ganhei o prêmio de poesia da Academia e meu retrato saiu no jornal e eu achei que ficaria instantaneamente famoso, com as mulheres se atirando nos meus braços» (Fonseca, 1975: 82). Coincidentemente recibe la visita de una mujer que se instala en su casa y, estando obsesionada por él, escribe a máquina una novela que él cree dictarle.

El poeta, que se presenta arrogante y esnob, menciona copiosamente figuras literarias y cinematográficas con una intención erudita. Al verse a sí mismo con una gran importancia e, igualmente, al ver su romance como una relación asfixiante y obsesiva, decide descartarlo, a pesar de las amenazas de suicidio que profiere su pareja. La construcción de la historia¹²⁷ transmite un desacierto del protagonista¹²⁸, uno que Rodolfo Fogwill define como el estar enfermo de literatura:

¹²⁵«Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre desejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time. Ajustei o gravador em mono» (Fonseca, 1965: 35.).

«Eu gosto de ler.

Isso também gosto. Mas sou um homem de ação. Não posso ficar sentado muito tempo.

(Esta frase me deixou irritado. Não faço outra coisa senão ficar sentado o dia inteiro.)» (Fonseca, 1965: 42.)

¹²⁶ «Preciso fugir disso o quanto antes, o ódio que sinto está fazendo com que eu a ele me iguale e daqui a pouco não sei mais qual dos dois será pior que o outro. Que bom que eu tenha percebido isso a tempo, que no casamento o pior é que leva sempre a melhor, o parceiro bom é sempre destruído pelo mau, pois o vício é mais forte do que a virtude» (Fonseca, 1963: 48).

En la última frase de la anterior cita, Fonseca alude directamente al Marqués de Sade en la novela *Los infortunios de la virtud* (1787), pues se refiere al pasaje que dicta así:

«Mi querida amiga, la elección que el hombre pueda hacer entre el vicio y la virtud no es lo que va a determinar su felicidad, ya que tanto el vicio como la virtud son solo una manera de conducirse en el mundo. En consecuencia, no se trata de decidirse de antemano por lo uno o por lo otro, sino de abrirse paso por el camino común; todo el que se aparta de él comete un error. En un mundo enteramente virtuoso, siempre te aconsejaría la virtud, puesto que las recompensas son inherentes a él y lograrías la felicidad de modo infalible. En un mundo totalmente corrupto, jamás te aconsejaría otra cosa que no fuese el vicio» (de Sade, 2012: 269).

¹²⁷ Compuesta por una serie de sucesos que incluyen celos, en forma de amenazas con un revólver; un asesinato con este de un ladrón común; el suicidio de Lígia (su compañera); las propias mentiras del protagonista (que incluyen su arrogante conocimiento literario) que lo convierten en el culpable del caso; la novela sin terminar, en la cual era indispensable Lígia.

¹²⁸ En el relato, al fardar con sus propias mentiras, el protagonista declara (siendo esto una pista para que la policía lo tomase como homicida):

«Sou assassino de mulheres — podia ter dito, sou escritor, mas isso é pior do que ser assassino, escritores são amantes maravilhosos por alguns meses apenas e maridos nojentos pela vida afora — e como é que você

En fin: nada peor que estar enfermo de literatura. Corrijo: nada peor, para la literatura, que estar enfermo de literatura. Hay quien vive de la literatura y hay (también —¡ay!— hay) quien vive en «estado de literatura» [...]. Pero vivir de la literatura, o vivir en estado de literatura, no son enfermedades, son errores. Alguien cae enfermo de literatura y allí, enfermo, escribe mal. (Fogwill, 2011: 33)

El protagonista, descrito como un ser obstinado que se reafirma constantemente como el cerebro del relato, descubre su tragedia en una revelación, que no puede ser más que una anagnórisis, en la cual, al darse el suicidio, quien muere es el verdadero escritor. Lígia, a quien él concebía como un romance desechable, se transfigura en el autor que él desea ser¹²⁹, al ser ella quien coloca la tinta en el papel, mutando sus dictados ininteligibles y engorrosos en literatura. Es entonces el momento en que se repara la pérdida, una imposibilidad pasional creada por el carácter ególatra de quien perfila la narración, que se atribuye un talento y genialidad infundados por el mero conocimiento bibliográfico. Aquí la espera es la constante amenaza por la muerte de Lígia, y el desamor desaparece en el momento de su muerte.

La espera, como elemento constitutivo en las historias fonsequianas, es un derivado que implica el suspense. Es de tener en cuenta que las tecnologías que facilitan la comunicación han tenido un crecimiento inmenso en el siglo XX, algo que hace que la espera y la paciencia sean más inmediatas. El no saber dónde se encuentra el prójimo implica la falta de noticias, que permite historias paralelas donde crece el drama. Al hacer que el desconocimiento sea un factor fundamental para la espera, el autor Hernán Casciari, en su cuento “El Móvil de Hansel y Gretel” (2008), trata una reflexión necesaria al respecto:

Hansel y Gretel¹³⁰ se descubren solos en el bosque, perdidos, y comienza a anochecer. Mi hija me dice, justo en ese punto de clímax narrativo: «No importa. Que lo llamen al papá por el móvil».

mata elas? — veneno, o lento veneno da indiferença — uma se chamava Íris, a que não fazia nada, e a outra Suzana, me chama de Suzie. Não me lembro de mais nada [...]» (Fonseca, 1975: 89).

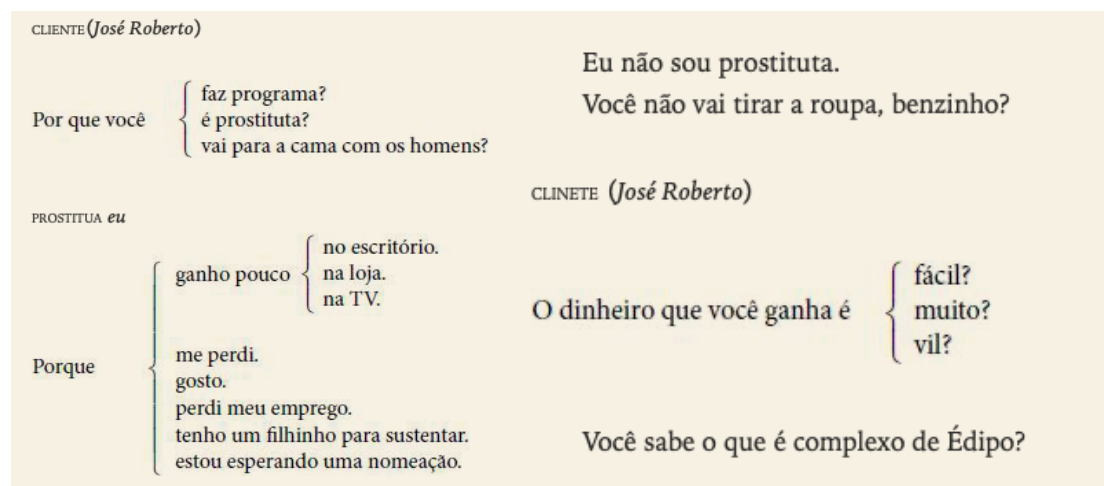
¹²⁹ «Com Lígia eu não lia as palavras à medida que elas estavam sendo escritas, é isso, pensei; com Lígia eu ficava andando pela sala, jogando as palavras em cima dela, enquanto ela batia velozmente no teclado e eu só via o resultado mais tarde, às vezes no dia seguinte. [...] e então, então, horrorizado, percebi tudo [...], quem escrevia o meu romance era Lígia, a costureira [...], não havia ali uma só palavra que fosse verdadeiramente minha, ela é quem tinha escrito tudo e aquele ia ser mesmo um grande romance [...]» (Fonseca 1975: 91).

¹³⁰ A pesar de que una de las opiniones de Fonseca sobre *Hansel y Gretel*, así sean autoparodias en sus propios relatos, apunta a este cuento de cierta forma en la cita siguiente, no se descarta el factor de la espera como elemento dramático de la historia. Aunque las opiniones entre Fonseca y Casciari no se puedan contrastar (porque ambas abarcan puntualidades distintas), hay que tener, también, en cuenta que para Fonseca lo primordial es el análisis de una historia que, aunque parezca para niños, contiene una inmensa crueldad, elemento que parece descartarse al volverse tradicionalmente infantil; eliminando, por medio de una mirada fútil, los dilemas éticos y morales que la historia contiene (dilemas que contienen historias como, por ejemplo, *Pinocho*):

Yo entonces pensé, por primera vez, que mi hija no tiene una noción de la vida ajena a la telefonía inalámbrica. Y al mismo tiempo descubrí qué espantosa resultaría la literatura — toda ella, en general— si el teléfono móvil hubiera existido siempre, como cree mi hija de cuatro años. Cuántos clásicos habrían perdido su nudo dramático, cuántas tramas hubieran muerto antes de nacer, y sobre todo qué fácil se habrían solucionado los intrínquilos más célebres de las grandes historias de ficción. (Casciari, 2008)¹³¹

La inmediatez temporal es producto de la tecnología digital. Si la espera desaparece, desaparece también la intensidad en las tragedias, ya sean modernas o clásicas. Es aquí donde gana peso el cuento “Lúcia McCartney”, ya que este se remite a la espera como elemento primordial en su cuerpo dramático. El relato repara en una serie de situaciones socioeconómicas de Brasil que se retroalimentan en su vida personal y, por ende, en su vida sentimental. El cuento, que posteriormente se haría filme (tema que se tratará en la sección 5.4.3 de este trabajo), repara en el enamoramiento y la ilusión vivida por una *garota de programa* (al ser franco, Fonseca, en las implicaciones la prostitución). En este punto no se descarta la desigualdad y el rebusque de la sociedad carioca, a sabiendas de que esta idea está, igualmente, presente en cuentos como *Desempenho*.

La construcción de la trama, primero, contiene una singularidad narrativa, pues se aproxima al teatro: de las especificaciones escénicas se salta a los diálogos, que, además de estar producidos de una forma imperfecta, en su traspaso al texto contienen una visualidad escénica y una consciencia fragmentaria. Por ejemplo:



(Imagen I)
(Fonseca, 1967: 35-36)

« [...] uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida [...]. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam entrar da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de a sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica» (Fonseca, 1975: 150).

¹³¹ *Vid.* “El móvil de Hansel y Gretel” - «https://hernancasciari.com/blog/el_movil_de_hansel_y_gretel» [Consultado el 04/12/2022]

Hay que pensar automáticamente en la definición de *cliente*, que conlleva una transacción. Lúcia se apasiona por uno de sus *clientes*, y este es el nudo, uno que no se desarrolla durante la historia. La espera y el suspense están dados por las llamadas telefónicas y cartas que recibe sin continuidad de José Roberto, un supuesto hombre de negocios viajero.

Se alimenta una ansiedad y angustia en el texto, dada por el sentimentalismo del hombre en sus cartas; esto caracteriza la noción idílica del amor romántico, de un cortejo que estaría fuera del universo en el cual ella se mueve, lo cual pretende para sí un escape, un deseo que solo se le puede presentar como onírico por su oficio. Aquí se vuelve a la imposibilidad permanente de Fonseca en sus textos, pues la huida, como una idea basada en la voluntad humana, no es coherente con su sociedad, donde el vicio predomina sobre la virtud. El oficio de Lúcia parece una elección a lo largo del relato; ella revela su falta de vergüenza por este y, aun así, el desencanto es relevante con el pasar de los distintos momentos del texto. Su resolución¹³² desemboca en la continuidad vital, en saber que la finalidad de la existencia es la vida misma, la aceptación de esta.

¹³² «Não sei onde ele está. Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate» (Fonseca, 1967: 43).

3.4.3 LÚCIA MCCARTNEY¹³³: CINEMA NOVO Y NOIR

El salto de la literatura al cine resulta siempre un desafío para cualquier realizador. El cómo representar la narrativa de Rubem Fonseca en la pantalla grande es, en efecto, un proceso engorroso, al saber que captar la esencia de sus historias requiere una tarea de interpretación fuera de lo superfluo, que debe ir encaminada a la interiorización de los protagonistas, ya sea de forma directa o simbólica.

En 1971 se da el estreno de *Lúcia McCartney, uma garota de programa*, una película que se puede considerar tardía en el movimiento del *Cinema Novo Brasileiro*; que, aunque afiliada de cierta manera a este, contiene particularidades, tanto por el momento en que fue rodada como por el enfoque social que tomó.

Glauber Rocha, pionero del *Cinema Novo Brasileiro*, sintetizó la idea del movimiento con una frase sencilla: «Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça». La anterior frase remite al *Nouvelle Vague* y al *Neorrealismo Italiano*, es decir: una cámara para captar una realidad pura con actores no profesionales. En este caso, recoger una realidad tan compleja como la brasileña. Rocha, a la hora de señalar los fines y medios del *Cinema Novo*, se explaya con un asunto, tan importante en el debate nacional, como lo es el hambre y la violencia, así como su interpretación nacional e internacional.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Perto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (Rocha, 1965: 169)

Hay que reparar en la coherencia filosófica entre las diferentes áreas artísticas nacionales en tal periodo, tal como Fonseca narraba el sinsabor y desencanto a través de sus personajes, estos responden a la dinámica social de su ciudad. El hambre y la violencia, producto de décadas de olvido estatal, empieza a ser relevante en el discurso político del

¹³³ Filme dirigido por David Neves en 1971. Se toman dos cuentos de Fonseca: *Lúcia McCartney* y *O Caso F. A.*, ambos cuentos de la colección *Lúcia McCartney*, para crear una pieza filmográfica con características del *Cinema Novo* que no se desligan de la intención del autor.

arte. Esta mudanza de paradigma artístico no se separa del concepto de *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade, que, ampliamente, celebra la multiculturalidad y sincretismos del Brasil; pero ahora se profundiza en el hecho de que la desigualdad está, también, relacionada con lo cultural, dado que en la diversidad también está presente una brecha de inequidad en constante ensanche.

La temática narrativa de Fonseca es también resultado de la situación social, que empieza a tratarse con relevancia gracias, también, al *Cinema Novo*. Una cuestión de difícil abordaje, al tener en cuenta que las creaciones artísticas de todo género dependían de la censura instaurada por el Estado dictatorial.

Si se piensa en *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971), se repara en el *Cinema Novo* tardío. Este contiene las herramientas de los años precedentes, pero su intención no contiene una motivación política estricta. Si bien representa aspectos urbanos propios de Río de Janeiro, no procura entrar en la dinámica de la desigualdad social. Esta película se centra en problemáticas que, aunque cruentas, pertenecen al universo de la clase media carioca.

“Lúcia McCartney” captura dos ideas que se funden de una forma moralmente consecuente (pero antagónica ante la perspectiva conservadora dictatorial): el espíritu de la liberación sexual de la década de 1960 y, al mismo tiempo, la prostitución en Río. Todo aquello cobijado por un autoritarismo que, ante estos movimientos sociales, no tenía una respuesta concreta, ya que se identificaba plenamente con la influencia de la cultura popular estadounidense. Al ser estas propuestas discordantes para esta etapa del siglo XX: una dictadura fascista en colaboración con EE. UU., al ser la primera permeada por su promoción al liberalismo. Una especie de contrariedad discursiva en un Brasil que promovía, y promueve, el turismo ligado a la libertad del cuerpo, pero, al mismo tiempo, entablando un discurso de valores propiamente conservadores como familia, patria, Dios, etc.

Lúcia, para el espíritu del cuento y el filme, es un personaje que carga con un anhelo improbable: la esperanza romántica en un contexto donde ella es cosificada. La espera, como pivote esencial de la historia, está fundamentada en el hecho de la huida, una que depende de una promesa ajena. El suspense, que contiene una calidad de patetismo para la protagonista, se otorga por la larga expectativa a una llamada telefónica que sucede siempre aleatoriamente. Asimismo, en el inicio de la película se da esta reflexión existencial, que demarca el objetivo y el mensaje general que procura comunicar:

...as necessidades que o cinema e a prostituição satisfazem
são as mesmas...

Dizer que os espectadores entram no cinema como vão, ou
iriam, ao bordel, não deixa de ser chocante, mesmo
atenuando-se bastante a idéia com o acréscimo de que isso
sucede sob um ângulo bem particular do exame...

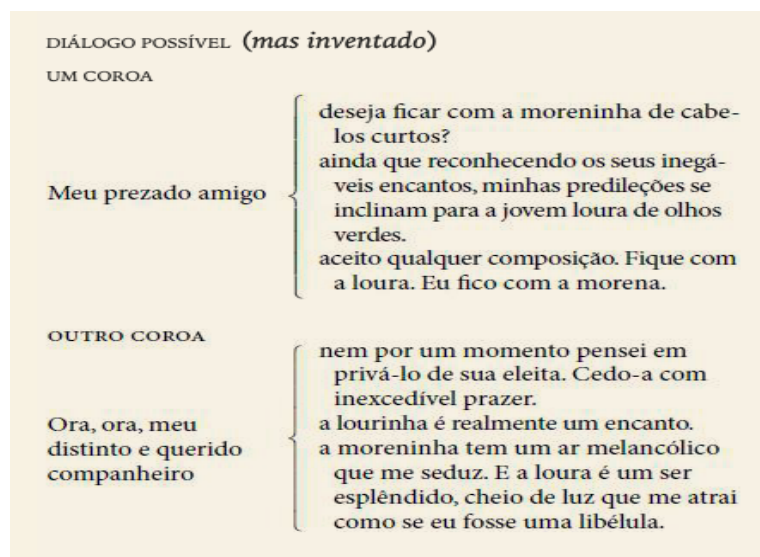
Tenho a impressão de que meus propósitos ficarão mais
claros e menos chocantes se, invertendo agora a maneira
de ver as coisas, eu lembrar que com muita frequência
os homens vão ao bordel como vão ao cinema.

(Fotograma I – B/N)
(Neves, 1971: min 00: 00: 29)

El aprieto de Lúcia, que no es moral o ético, sino uno basado en una esperanza romántica que le permita escapar del *vicio*¹³⁴ que es su quehacer, contiene un impedimento ligado al contexto en el que es puesta. Siendo una mujer joven, de veinte años, se le representa impulsiva, aunque reflexiva y cómoda con su estilo de vida. Ella es consciente de su condición como *garota de programa* y de llevar una vida doble, al ser una chica común de la *Zona Sul* de Río de Janeiro al igual que, secretamente, tener un proxeneta (Renê) que organiza sus *programas* como un, llámese, acompañante.

En el transcurso de la película se representa esta idea en consecuencia con el cuento, al tener en cuenta que las escenas y la linealidad del relato son coherentes. La distribución de las conversaciones contiene un aspecto creativo, que se refiere a la fragmentación mental de la protagonista en un formato poético. Asimismo, la existencia de voces anónimas, aunque parezcan indiferentes para la trama, aportan un peso significativo para la subhistoria del relato. Por ejemplo:

¹³⁴ Tómese al vicio y la virtud desde la perspectiva del Marqués de Sade:
«Llegarán entonces a pensar que es mejor abandonarse a la corriente que intentar remar contra ella? ¿No dirán acaso que la virtud, por más bella que sea, cuando lamentablemente es impotente para luchar contra el vicio, es el peor partido que se puede tomar, y que en un siglo tan corrupto lo mejor es actuar igual que los demás?» (de Sade, 2012: 183).



(Imagen II)
(Fonseca, 1967: 22)

El enamoramiento es un escape, pero es al mismo tiempo pasajero. Al final la juventud le permite dar importancia a las distracciones banales, como ir a la discoteca *Zum Zum*, para dar a entender que el pasado simple ha de ser un olvido del presente directo. La ilusión es dada por José Roberto, un paulista que en distintas ocasiones la busca para *programas* que, según Lúcia percibe y describe entrelíneas, son románticos, al saber que no cuentan con la inmediatez del simple intercambio transaccional de la prostitución.

El contenido filmico destaca por el uso de herramientas conceptuales, las puestas en escena con un ajuste óptico céntrico, el salto del color en las escenas dinámicas al blanco y negro en momentos que provocan la importancia de ciertos diálogos. A estos se les da un balance de introspección y privacidad que descartan un discurso fútil por parte de la protagonista-narradora. En la historia se dará posteriormente un quiebre necesario que trae la incertidumbre, la desaparición de José Roberto. Este hecho no es indiferente, ya que obliga a la continuidad vivencial de Lúcia, implicando que lo pasajero es una obsesión temporal que envuelve la aceptación y el desencanto de sus circunstancias. Igualmente, esta noción que sostiene Fonseca sobre el romance pasajero es explícita en su novela *O Doente Molière* (2000), al saber que «Afinal, há algo inexplicavelmente fascinante em se apaixonar, e grande parte desse prazer vem do fato de que a paixão é passageira» (Fonseca 2000: 54). El desencanto está enmarcado por diferentes perspectivas captadas en cámara, donde se expresan conversaciones en *off*, y blanco y negro con subtítulos, mientras las siguen escenas a color que llevan a una realidad concreta. En los siguientes fotogramas de una misma escena, primero en blanco y negro y, consecutivamente, a color, se percibe una intención

narrativa del director, el cómo aprecia cada personaje el momento (en este caso, primero Lúcia y, segundo, José Roberto, con el fin de dar un diferente vigor en cada escena):



(Fotogramas IIa y IIb – B/N y Color, respectivamente)
(Neves, 1971: min 00: 11: 74 - 00: 13: 10)

Asimismo, el director adopta formas de la cinematografía que le antecede, intensificando los momentos de angustia y debate, donde la óptica del neorrealismo italiano se ve identificada por aspectos tanto naturalistas como simbólicos, bajo un ritmo basado en las pausas y la contemplación anímica de sus personajes.



(Fotogramas IIIa, IIIb, IIIc – Todos en B/N)
(Neves, 1971: min 00: 28: 00 - 00: 29: 31 – 00: 29: 34)

Esta primera parte de la película, dedicada al cuento de *Lúcia McCartney*, está marcado por una intención alegórica, en términos de estética y planos con soliloquios que representan la mente fragmentaria del personaje, un propósito adaptativo del cuento que consigue dar con la coincidencia actoral y también la voz que Fonseca plasma con tinta. Véase la imagen I de la sección 3.4.2, donde alude a su propia voz consciente, efecto que, en una especie de transformación del personaje, adquiere una potencia que depende del debate interno de la propia Lúcia, dando un final ambiguo, coherente con el absurdo existencial, que se resume en la toma de decisiones para escapar de su angustia vivencial, uno, también, congruente con el final del cuento. El párrafo siguiente concluye el relato y

la primera parte del filme, por medio del acto de la progresiva desnudez física y mental de la protagonista¹³⁵.

Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (Fonseca, 1969: 43)



(Fotogramas IVa, IVb, IVc – Todos a color)

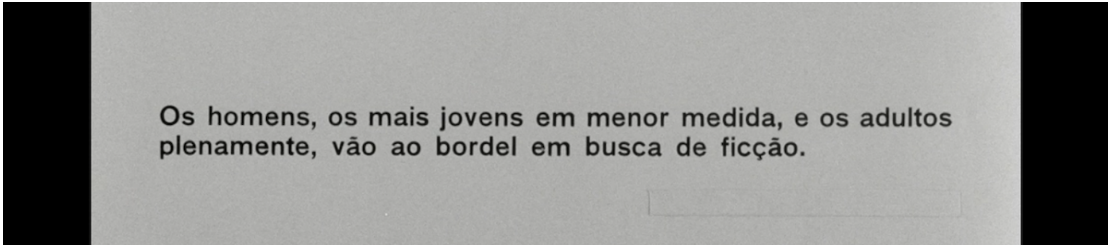
(Neves, 1971: min 00: 31: 39; Vid. Imagen I (sección 3.4.2): esta relata el monólogo establecido en esta escena tanto como en el relato original)

El cuento, al igual que el filme, es pudoroso. A pesar del oficio de Lúcia, se le presenta sin una intención erótica. El peso de un romance obcecado sobresale ante el submundo en que ella es puesta. Al eliminar las etiquetas y categorías subjetivas, Fonseca da a entender una cierta normalidad condicionada por una transacción monetaria. Esto sin ningún juicio que predisponga, moral o éticamente, al espectador o lector.

El director conjuga la segunda parte con la entrada al siguiente cuento, también representado con fidelidad a la intención narrativa, aunque en el aspecto cinematográfico contiene una visualidad distinta, donde se descarta la contemplación del sujeto y el pensar fragmentario por una historia de un dinamismo activo; dado que *O Caso F. A.* (cuento que es representado en la segunda parte del filme) se aproxima al género *noir*. Paulo Mendes (esto es antes de que Fonseca decidiese apodarlo como Mandrake) es, como siempre se le ha definido, un abogado criminalista especializado en extorsiones y asuntos de tal naturaleza¹³⁶. Igualmente, aunque no sea un investigador totalmente descuidado, la importancia que da a los casos que le son asignados están en un plano secundario para su agenda.

¹³⁵ Adriana Prieto (1950–1974). Famosa por la película *El Justiciero* (1967) (censurada por la dictadura y dirigida por Nelson Pereira dos Santos, figura fundamental del *Cinema Novo*). Asimismo fue personaje principal en *Memórias de Helena* (1969), dirigida, también, por David Neves.

¹³⁶ Véase *Dia dos namorados* (1975), *Mandrake* (1979), las novelas *A Grande Arte* (1983) y *Bufo & Spallanzani* (1986). En estos textos, con su papel de detective-abogado, adquiere un símil con la figura del detective. Aun así, los trabajos que recibe están basados en el hecho de que su fama, como abogado, está dada por su eficiencia en la resolución de casos legalmente turbios.



Os homens, os mais jovens em menor medida, e os adultos plenamente, vão ao bordel em busca de ficção.

(Fotograma V – B/N)

(Neves, 1971: min 01: 08: 05)

Para fraguar ambas historias, el director toma la figura de Lúcia, al hacer de su personaje un drama sobre una persona atrapada por fuerzas mayores que ella. En base a lo anterior se ingresa en la trama de “O Caso F. A’., un relato visualmente urbano, cuya apertura se da en el edificio São Borja, que finaliza la avenida Rio Branco (centro histórico de Río), frente a donde se encontraba el palacio Monroe, casa senatorial desde 1925 a 1960, demolido en 1976, durante la dictadura y ahora plaza Mahatma Gandhi; esta área de la ciudad es mencionada copiosamente en *Agosto* (1990). Se podría considerar que la idea de la novela es también la transitoriedad de aquello que parece tan sólido y, rápidamente, cae en el olvido.

El palacio es uno de los objetos en el inicio de esta segunda parte, al igual que el edificio São Borja, que hace esquina, al cual se hace un profundo zum para dar en su terraza superior con Mandrake discutiendo con F. A. Al norte, el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* y el *Aeroporto Santos Dumont*; al sur, el *Pão de Açúcar*. Como es de suponer, tras haber establecido la vista metropolitana, Mandrake recita, como en un soliloquio o para sus adentros: «A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar» (*vid.* Neves, 1971: min 00: 35: 00).

Se puede considerar al abogado-detective Mandrake, en esta primera aparición audiovisual, la versión más fidedigna de la figura que Fonseca plasma en sus relatos. Paulo Mendes, Mandrake, es, sin asomo de duda, un detective cuestionable en sus métodos, al igual que en sus fines. El caso que vertebra este cuento trata de una obsesión, la del mismo F. A., quien, apasionado por una prostituta, recurre a Mandrake para que la libere de un burdel. Un deseo de un romanticismo anticuado que, ante la ingenuidad de F.A., contiene un tinte caballeresco. Este ideal romántico lo rompe Mandrake, lo reduce al escenario terrenal que posee objetivamente.

El rescate se realiza después de algunas peripecias investigativas, propias del seguimiento de pistas de la novela policiaca. Durante ese rastreo, se da una imagen de la ciudad más dinámica que intencionalmente se pasea por la zona de *Cinelândia* (centro de Río de Janeiro), lugar donde confluyen la icónica avenida Rio Branco, con su bullicio y

multitud, tanto como el *Theatro Municipal*, casa de la ópera de la ciudad, construida al estilo de la Ópera de París. Ambos espacios monumentales también son mencionados copiosamente en *Agosto* (1990), ya que, en el imaginario urbano de Río para Fonseca, son esenciales puntos de referencia históricos.

El trabajo de Mandrake es improvisado e instintivo ante las situaciones a las que se enfrenta. Aun así, estas escenas, o la gran mayoría de estas, implican encuentros sexuales del protagonista. Sus averiguaciones giran en torno a la libido de Mandrake, que es la misma que le trae respuestas; él está en búsqueda de una mujer que parece haber sido secuestrada por una proxeneta, para dar con ella tiene que pasearse por el mundo de la prostitución, y es ahí donde se producen tales encuentros.

El disfrute y la lujuria, es decir, el vicio en el cual vive este detective es su marca distintiva. Es dionisiaco y conoce su universo, si el vicio impera sobre la virtud, él se deja caer en el primero; la justicia y el orden no forman parte de su urgencia. Asimismo, vale la pena resaltar los cambios en la imagen y las secuencias de esta segunda parte. Se deja de lado el simbolismo, enmarcado en algunos planos estáticos, ya sea en color o blanco y negro, para representar la ciudad, entorno esencial para el detective.

Incluso con el protagonismo de Mandrake, como un detective lujurioso, las escenas se siguen mostrando pudorosas, aunque con una intención cercana al erotismo. Estas contradicciones del *Cinema Novo* son propias a su contexto histórico; no hay que olvidar que se estaba bajo una férrea dictadura anticomunista. Pero, bajo la influencia cultural estadounidense que patrocinaba tal autoritarismo, se buscaban niveles de censura corporal que, ante todo, no demostrasen una postura política. Este antagonismo entre la libertad sexual —y el coartar el derecho a la libre expresión—, contiene una fascinación misógina de un conservadurismo que extrapola la cosificación femenina¹³⁷ de una forma fantasiosa, una versión ligera de pornografía.

Es aquí donde adquiere importancia la frase expuesta en el fotograma V, que reafirma que la prostitución es también una ficción, una fantasía terrenal que se puede comprar. Lucía es la cosificación para José Roberto, su amante, en la primera parte de la película; en la segunda parte de esta la fantasía es el libertinaje de Mandrake, que termina dando con Lúcia (ella escondida tras un disfraz y nombres aleatorios: Miriam-Elizabeth-Laura), a sabiendas de que ella era una ficción también para F. A.

¹³⁷ «Sobre la idea de cosificación se considera que: «la cosificación sexual interpersonal puede ser considerada una forma de discriminación sexista, en la que la mujer es tratada de manera diferente por el hecho de ser mujer [...], y que tiene como objetivo minimizar la importancia de los atributos internos de la mujer» (Sáez Díaz, 2016: 81)

Al final, ella revela que le extorsiona junto a su antigua y abusadora proxeneta, de la cual Mandrake la ayuda a escapar de una forma impulsiva y descuidada¹³⁸, aunque efectiva (en el cuento y en el filme). Para dar conclusión al filme, y también una circularidad a la historia, se destapa a Lúcia (o Miriam, etc.) de la misma manera que sucede en el cuento original. Aun así, el final fílmico busca una satisfacción: la liberación de Lúcia. Un final, llámese, simpático y coherente con la subtrama de la película, el escape de la atadura a la prostitución.

Desliguei o telefone.
Segurei a mão de Miriam-Elizabeth-Laura.
“Vamos embora para a cama, ele só vem amanhã de manhã.”
Sua mão apertou a minha. Miriam-Elizabeth-Laura não tinha mais medo.
(Fonseca, 1967: 94)

Mandrake, en el caso de este filme, es representado fielmente a su figura literaria. Como ya se ha dicho, se le entiende como un detective por sus maneras investigativas, pero es necesario resaltar que, como abogado criminalista, él es lo más cercano a un investigador privado en Brasil; de hecho, sin necesidad de que el lector sea minucioso, en sus historias ha de notarse que no carga siquiera un arma de fuego.

En los diversos cuentos y novelas (que serán tratados en profundidad en el siguiente capítulo) existe un cierto desinterés y cautela por parte de Mandrake a la hora de tratar sus casos, ya que solo reacciona cuando estos le afectan personalmente. A diferencia de como lo resolvería un detective del *hard boiled*, con un compromiso de lealtad a su investigación. Ante esto ha de saberse que hay una intención tras la metamorfosis del protagonista a la pantalla y el mismo Fonseca lo aclara así:

¹³⁸ «Uma cafetina francesa e um veadó prenderam uma garota dentro dum puteiro e eu quero tirar a garota de lá. Eles têm um guarda-costas, forte, ex-tira. Os três são capazes de todas as sujeiras. A francesa chama-se Gisele, o veadó Célio e o guarda-costas nós vamos chamar de Grandalhão. O apelido dele é Pilão, mas eu penso no cara como Grandalhão. Ele foi expulso da polícia por homicídio, andou matando uns mendigos. Você conhece essa gente?

Não.

O Grandalhão deve estar armado. Mas não acredito que ele use arma de fogo logo de saída. Ele vai começar usando um cassetete ou coisa assim. Ele tem que ser liquidado logo. A francesa e o veadó também são muito perigosos. Esquece que ela é mulher. Esquece que ele é veadó. Não vamos matar ninguém, mas se for preciso vamos quebrar alguns ossos. OK?

O Grandalhão é canhoto ou direito?

Não sei.

O veadó anda armado também?

Não sei.

A garota que está presa sabe da nossa ida?

Não» (Fonseca, 1967: 87).

Antes de mais nada, devo dizer que escrever para o cinema é diferente de todas as outras formas de expressão escrita. Os elementos visuais são tão importantes quanto as descrições e diálogos. Como o investimento é muito grande, o roteiro tem que ser do agrado do produtor. E, como disse acima, o diretor também interfere sempre e o roteiro sempre passa por diferentes tratamentos, que levam em consideração uma porção de aspectos — um deles, talvez o mais importante, a aprovação do público. O escritor de ficção não tem que se incomodar com isso. Contudo, sem a imaginação dos roteiristas, boas histórias nunca são contadas no cinema. (Fonseca, 2007: s.p.)

Este es un Mandrake que se aleja de sus demás adaptaciones cinematográficas y televisivas. A diferencia de *A Grande Arte* (*Exposure* en EE. UU.) de 1991, dirigida por Walter Salles, el protagonista es, en realidad, el héroe del filme; contrario a la percepción que genera su personaje literario, que, además de ser un antihéroe, es un medio para contar un el crimen y la corrupción en su ciudad. Sucede, de la misma forma, con la serie *Mandrake* del canal HBO (2005-2007); basada en las novelas *A Grande Arte* (1983), *Mandrake: A biblia e a bengala* (2005), y demás historias cortas protagonizadas por el detective), que, aunque con un protagonista entrañable y similarmente desencantado, adquiere una posición como detective más cercana a la del *hard boiled*, donde, además de tener incentivos propiamente individualistas, el compromiso con sus casos parece genuino y no está impulsado por motivos pecuniarios o de venganza.

3.4.4 EL NOIR CUENTÍSTICO PRECEDENTE

Con el paso de las colecciones se nota la exploración de Fonseca con el género negro. Al ver que sus historias contienen una esencia cruenta en ellas, el autor consigue la configuración de los factores esenciales del *noir*.

En la sección anterior se tuvo en cuenta *O Caso F.A.*, primer relato con la aparición de Paulo Mendes (Mandrake), un personaje aún enigmático que apunta a resolver casos del submundo carioca. Desde aquel punto se le toma como un detective con una moral ambigua, que no responde precisamente al deseo de sus clientes, sino a lo que se ajusta a su parecer. Pero, para llegar a la estructura de un personaje, que sobra mencionar, es icónico en su saga policial (del cual el mismo autor hace burlas a su respecto), es fundamental lo que precede como un camino al enfoque violento desde el punto de los hechos: los atestados policíacos.

Cinco cuentos dan idea del camino que Fonseca tomaría a posteriori: *Relatório de Carlos*, *A coleira do cão* (ambos del libro homónimo de 1965), *O quarto selo* (en *Lúcia McCartney*

de 1967), *Livro de ocorrências* (*O Cobrador* de 1979) y *Romance Negro* (del libro homónimo de 1992; historia que, aunque tardía, refleja el entendimiento de Fonseca con el *noir* original y su relación dramática con la tragedia clásica).

Es desde la segunda colección de relatos de Fonseca, *A coleira do cão* (1965), que se habla de las problemáticas urbanas, especialmente las marginales, al esclarecer que el cuento que le da título a la colección es, a todas luces, un relato policiaco con las características canónicas del género: un homicidio por un ajuste de cuentas entre bandas, una investigación forense y detectivesca, al clásico estilo de sospechosos y testigos, así como un paseo urbano que llega hasta las favelas¹³⁹.

Para hacer un acercamiento a esta historia, hay que entender que, a través de sus relatos, él capta la metamorfosis temática existencial que aplican en su aproximación al *noir*. Es cierto que hay violencia y crueldad, pero hay, además, excesos y vacíos existenciales en sus personajes, elemento que consiente una reflexión permeada de influencias filosófico-literarias. Estas están colocadas en una estructura cuentística que permite cierta circularidad, al dejar a flote dilemas morales también irresolutos para el lector que derivan de un vivir sin rumbo, por lo cual: «Se deus morreu, rompeu-se a corrente da submissão ao transcendente, mas a coleira continua no pescoço [...]» (Follain, 2003: 20).

El detective Vilela (que se encuentra en la primera novela de Fonseca, *O Caso Morel* (1973), donde el detective es uno de los personajes principales de la obra, dentro de la compleja situación de violencia que es presente en los morros de Río, las favelas, sabe que como deber legal (y hasta justiciero) ha de defender a un sicario que trabaja paramilitarmente para el bando del Estado; idea paralela a *O Matador*, donde el paramilitarismo estatal está ligado a una serie de poderes que no competen solo a la idea de *la ley*, sino a una estructura económica y política que ha caído en una corrupción que permea a la sociedad en general.

La violencia que está dada en este relato no es cercana a los que le siguen, pero, sobre todo, en *A Coleira do Cão*, se destaca el imaginario de la miseria y de las condiciones de las gentes inmersas en ella, siendo ellos invisibles para el Estado. La resolución detectivesca que le provee Fonseca al cuento procura entender la condición de los mismos policías, su visión ante la justicia, así como su estatus humano, que implica el dolor, la tortura, la investigación y el enigma de lo que puede caber en la legalidad y lo ético.

¹³⁹ Diferente al resto de relatos de la colección, enfocados en temáticas vitales direccionadas al tiempo y al cuerpo.

Por la misma corriente se encuentra *Relatório de Carlos*, que, al no contar con los elementos policiales clásicos, acentúa una historia y un lenguaje criminal que solo puede estar presente en la sala confesional de una comisaría. Los componentes de este relato implican una tragedia a partir de un secreto mundano: la infidelidad que conlleva a un crimen pasional. Este descubrimiento, por parte del protagonista, es notable por dos elementos que son traídos de la tragedia clásica al *noir*: la anagnórisis y el híbris, el descubrimiento y la locura; causas que desencadenan la dimensión dramática que el suspense de la historia dilata, una contada bajo el aura de un secreto confesional o interrogativo, todo sobre la base de una absoluta certeza y comodidad de quien lo relata.

Como es de esperar, la atmósfera impuesta por la dictadura también implica un conflicto social producto de su propia represión. Los asesinos o sicarios que Fonseca retrata son un efecto de un clima político agitado, que se expresa a través de la violencia pública. A pesar del nombre que titula la colección, *Lúcia McCartney* (equivalente al cuento, donde se entiende la fascinación por este ante su calidad literaria), en este libro debe sobresalir un enfoque tanatológico que está claro desde su inicio: *O Quarto Selo*.

E quando se abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: “Vem e vê.” E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra.
LIVRO DO APOCALIPSE — palavra grega que significa revelação.
(Fonseca, 1967: epígrafe)

Él es la muerte; el protagonista es la representación misma de ella. En el cuento *O Quarto Selo*, su personaje principal, *O Exterminador*, es una especie de sicario-terrorista, quien debe exterminar, valga la redundancia, al GG (*Gobernador General*). El *Exterminador* sigue una tarea fija, no es un homicida serial. Su trabajo es el del sicariato y la confusión social que pueden causar sus actos. En un relato establecido en diferentes secciones, que se pueden tildar de escenas, se cuenta su infiltración para dar con GG y finarle. A pesar de las peripecias y diferentes personajes que se involucran, en un estilo conciso y cinematográfico, su objetivo mortal se consigue.

Es cierto que el cine, en especial el estadounidense, durante la década de 1970 dio un giro a la violencia urbana (contrario al cine de la década de 1960, donde la violencia visual aún contenía cierta sobriedad); sobra mencionar a Scorsese y el papel que le dio a personajes involucrados en el crimen organizado, así como a personajes perturbados¹⁴⁰ que

¹⁴⁰ A Fonseca, gracias a su instrucción forense, se le atribuye un conocimiento general de las patologías psicopáticas de muchos de sus personajes, elemento literario que permite empatizar con su lógica, por más

contienen consecuencias significativas (habría que pensar en Robert de Niro en *Taxi Driver* (1976) o *The King of Comedy* de 1982). Aun así, es notable y primordial tener en cuenta que Rubem Fonseca, en sus métodos literarios, evadiendo la censura propuesta por la dictadura brasileña consiguió anticiparse al *revival* del *noir* de violencia desmesurada que se conoce en la cultura popular contemporánea.

No es casualidad que Fonseca pudiese haber fraguado dos líneas que son parte del género negro que se conoce hoy en día: el de la violencia urbana y el de los personajes afectados por ella. Fonseca es producto de una idea urbana defectuosa, de desigualdades inmensas que promueven relaciones mutantes entre autores criminales y los criminales mismos. El adelanto inspiracional que cargaba el autor se debe a que ya entendía las relaciones sociales y criminales antes que el resto de las urbes del norte occidental, razón por la cual *O Homem do Ano* (a pesar de haber sido guionizada por Fonseca, etc.) es una historia que Fonseca podría haber establecido ya en la década de 1970, como un antecedente a las tendencias literarias del Brasil contemporáneo.

Teniendo en cuenta que en el mundo de la postmodernidad (o sobremodernidad¹⁴¹ o modernidad líquida, a saber el término que prefiera el investigador) las ciudades sí alcanzan una homogeneidad, pero no aquella prometida por el capitalismo. Al saber que hay un respaldo semejante donde las ciudades del norte se asemejan más a las del sur, es aquí donde resalta la noción de Paul Leduc sobre el capitalismo tardío, una denuncia evidente en *O Cobrador*, *In God We Trust*, al tener como base que la violencia, a partir de las brechas sociales, es endémica globalmente.

Fonseca parece adelantarse, ya dos décadas antes, a las representaciones cinematográficas que presentan la pornografía de la muerte como un pilar y un medio para representar una problemática contemporánea: la cosificación del ser humano, la violencia industrial que se vive en una gran mayoría de ciudades; esto bajo la idea de que la muestra

salvaje (al entenderse esta como un comportamiento deshumanizante del otro) que se muestre. En diferentes apartes de relatos de Fonseca como, por ejemplo *Henri* (1963), *Nau Catrineta* (1975) y, de su última colección homónima, *Carne crua* (2018), se entiende el comportamiento de asesino serial y sus rituales, al igual que una especie de obsesión divinatória con el acto de ser predadores; una relación equiparable con asesinos seriales como John Wayne Gacy.

¹⁴¹ «La sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso, que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares. Por estos, al contrario, transitan palabras e imágenes que reencuentran su raíz en los lugares todavía diversos donde los hombres tratan de construir una parte de su vida cotidiana. [...] Vivimos por lo tanto en un mundo donde se ha vuelto un fenómeno general lo que los etnólogos llamaban tradicionalmente «contacto cultural». [...] El lenguaje da testimonio de estas múltiples impregnaciones. En este sentido es muy revelador el recurso al inglés básico de las tecnologías de la comunicación o del *marketing*: esto no marca tanto el triunfo de una lengua sobre las otras como la invasión de todas las lenguas por un vocabulario de audiencia universal» (Augé, 2000: 112).

de efusión de sangre, ya sea literaria o cinematográfica, no es una ficción, sino una realidad que se manifiesta, no por un sadismo puro y ficcional del espectador, pero porque forma parte de lo que se ve diariamente en los medios.

Partiendo de lo anterior se puede hacer un retorno a lo esencial en este estilo de escritura sintética y exenta de barroquismos de Fonseca, aquella que se tilda de *brutalista*. No hay que dejar de lado que el autor trabajó en una comisaría, que entiende el procedimiento burocrático de los policiales a la hora de llevar una declaración y, también, es consciente de cómo los hechos son narrados por una voz propia, para reparar en que lo que por fuera de toda imaginación está la realidad.

Un repaso básico para entrar a los hechos basados en la realidad, que pueden ser ficcionales, autoficcionales o simplemente sucesos puros, está en un relato corto de *O Cobrador* (1979): *Livro de Ocorrências*. Con una estructura sencilla, cuenta tres incidentes diversos, cada uno por separado (y en absoluta síntesis): un acto de violencia doméstica, un segundo sobre una niña arrollada por equivocación y, como tercero, un suicidio.

En este tipo de cuentos se da certeza de su trabajo como comisario, que, aunque grandilocuente, obliga al trabajo burocrático; es decir, de 1952 a 1958 Fonseca fue un policía, sobre todo, de escritorio. Igualmente, no descarta el hecho de conocer de primera mano los incidentes en el bajo y alto Río de Janeiro; en términos barriales: la altura de los morros e, inversa y antagónicamente, la gran riqueza del Río que está abajo, en los rascacielos, cerca del mar, como en las postales.

Saber su trabajo como comisario es fundamental cuando se revisa *Agosto* (1990), porque no es coincidencia que él pudiese haber hecho un esbozo de tal novela, que toma lugar en 1954, desde su escritorio, donde los sucesos de Getúlio Vargas llegaban de primera mano. A partir de este aprendizaje técnico sobre la violencia, cada subhistoria de *Livro de Ocorrências* (1979) está contado desde el punto de vista del comisario, desde el que recibe *reatórios* y denuncias hasta el que presencia una escena del crimen. Tres autoficciones que remiten a un Fonseca más temprano, al de *Os Prisioneiros* (1963), donde especifica llanamente la entrada y salida de cada suceso; como pasa en *Duzentos e vinte e cinco gramas*, relato enfocado en el impacto del instante visual. El narrador no actúa como *voyeur* sino como testigo; él entra en la narración del submundo carioca, uno que desvela (esquivando la censura de la dictadura) a partir de su subtexto.

El título de esta sección, dedicado a la ciudad, está dado por, posiblemente, una de las frases más icónicas de Fonseca, justamente la que abre el cuento “O Caso F.A.” (1969). Una frase enigmática y de libre interpretación. Al cuestionar la esencia de Fonseca, una que Marçal Aquino (1958-)¹⁴² apunta que se encuentra en sus primeras cinco colecciones, ha de notarse que está marcada por un ambiente urbano con una violencia creciente¹⁴³.

Al repasar las primeras colecciones, englobando los géneros, personajes y temáticas que aborda Fonseca, se percibe siempre una sombra de inquietud, de un ambiente urbano mutante. Aunque Río ya se percibía como una ciudad hostil, evoluciona permeando no solo su submundo, sino su totalidad al estar en un proceso de degradación. Degradante no desde el punto en el cual se degrade al individuo con desdén, sino en el hecho que se señala lo degradante como un adjetivo conectado a un contexto general, y que se vive por los tiempos de la opresión dictatorial.

La libertad con la que Fonseca expone las situaciones violentas (que implican el contexto racial y el estatus social) de la vida cotidiana no es nueva –cabe solo pensar en Machado de Assis–, pero Fonseca aprovecha un hecho desafortunado de la última mitad del siglo XX en Brasil: toda tragedia inmediata se convierte en espectáculo. No es solo aprovechar que en Río hay un submundo criminal, sino que hay un número de personas expectante a que esta realidad siniestra, que rebosa todo límite de fantasía, no se encaje tan solo al testigo presente al convertirlo en un espectáculo (literario) público sádico.

De una cierta manera, Fonseca se anticipó literariamente a la corriente de la hiperviolencia con un amarillismo letrado. Los hechos cotidianos superan a cualquier autor que quiera narrar una novela criminal bajo su propia imaginación. En este punto pesa su trabajo como comisario, que, aunque brevemente activo (siendo poco en una vida de noventa y cinco años), es suficiente para saber que en la fuerza policial los hechos absurdos se normalizan. Con solo cinco años de oficio, Fonseca captó que lo que él presenciaba diariamente no era *común* para quien no fuese criminal o policía. Sería irracional afirmar que

¹⁴² “Letra em cena, como ler... Rubem Fonseca” - <<https://www.youtube.com/watch?v=SE8IWfISEQE>> (min. 01:05:00). [Consultado el 07/11/2021]

¹⁴³ En la sección anterior se mencionaba el relato “Livro de ocorrências” (1979), al saber que el narrador, como comisario, ha tenido que atender tres incidentes policiales distintos. En el primero, un disparo compulsorio a la pierna de un victimario que es obligado a ir a la estación de policía. En el segundo, un chofer de autobús viejo, cansado y asustado tras un error mortal. Y un tercero, donde, tras quitarle el nudo a un suicida, el forense dice, puesto que el cadáver ha gemido: «Ar preso, disse Azevedo, esquisito não é?» (Fonseca, 1979: 114). Este relato evoca la fijación que tiene Fonseca con respecto a los médicos forenses, al saber que, para el autor, tienen un sentido del humor mórbido sobre su trabajo que es, puesto en la forma más sencilla posible, los muertos.

los cuentos de Fonseca son producto solo de su fantasía, así se reitera el producto autoficcional de distintos incidentes que toman parte de sus cuentos.

Las historias que se han mencionado en esta sección atraviesan Río de Janeiro, su pluralidad, su equilibrio económico y su criminalidad. Al igual que a individuos afectados por su propio ecosistema urbano, uno donde el vicio impera ante la virtud.

3.5.1 FONSECA Y LA DICTADURA

De 1963 a 1979 (descartando *O Caso Morel* de 1973), Fonseca adquiere una figura literaria a partir de sus colecciones de cuentos. Sobra mencionar que sus cuentos sobresalientes se dan durante la *ditadura militar brasileira* (1964-1985).

Es de gran dificultad describir el autoritarismo si no se ha estado inmerso en él. Resulta natural para el extremo occidente contemporáneo, entrado el siglo XXI, que el autoritarismo dictatorial sea una noción anticuada (de difícil resurgimiento al haber sido ya derrumbada), aun así, por procesos históricos dificultosos, se han dado repercusiones autoritarias.

Lo que en muchos países hispanohablantes se denomina *Polícia Militar* (PM por sus siglas), lleva a la idea de que es un organismo que vigila a la milicia misma, es decir: policías para los militares. En Brasil esta contiene un matiz distinto: factores coloniales que, por la conveniencia de las instituciones, permanecieron a través de la historia, donde la *Polícia Militar* ha sido una institución policial con capacidad militar¹⁴⁴.

Por lo anterior se asume que, bajo una lógica estadual autoritaria, la seguridad no se basa en la cantidad de vivos en la sociedad, sino en la cantidad de muertos que la institución traiga a las estadísticas, a sabiendas de que cualquiera es un criminal en potencia; cuestión manifiesta en cuentos como *O jogo do morto* (1979), donde la autoridad ejerce un papel de verdugo arbitrario.

El papel que jugó Fonseca durante la dictadura es, hoy en día, según ciertos críticos, polémico. Ideológicamente resulta difícil encajar a Fonseca en un espectro político claro. Se presentan documentos que le asocian al IPÊS (*Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais*), institución a la que un gran grupo de artistas de la época estaba en oposición, ya que era un

¹⁴⁴ Un sencillo matiz semántico. Aun así, durante la dictadura esta institución adquirió poderes fuera de su alcance original, al saber que, en aquel periodo, estaban subordinadas directamente a las fuerzas militares.

mecanismo de propaganda para la dictadura que llegó en 1964. Ricardo Lísias, en su ensayo *A Grande Arte de Desaparecer* (2017), afirma:

Vale lembrar que artistas em geral sempre estiveram no pólo ideológico oposto ao Ipês Se a direção do grupo assistiu da janela do escritório à passeata das famílias que comemoravam a quartelada, quatro anos depois engrossavam a Passeata dos 100 mil, contra a ditadura e, portanto, a ideologia ipesiana, nomes como Clarice Lispector, hélio Pellegrino, Francisco Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Nara leão, Cacá Diegues e muitos outros artistas e intelectuais. [...] Mas é evidente que desumanizar de forma radical a figura do bandido, tornando-o o mero animal selvagem dos contos “Feliz ano novo” e “Encontro no Amazonas”, por exemplo, não só ajudava o discurso repressivo que os militares pretendiam instalar, como acabou sendo útil depois, no fim oficial da ditadura, quando o aparelho de tortura seria transferido da polícia política para a regular. (Lísias 2017: 49)

Bajo la lectura del texto anterior se puede asumir, con gran ligereza, que los textos de Fonseca pueden incitar a la sociedad a una violencia justificada dada por el Estado¹⁴⁵. Las justificaciones y la interiorización que se dé en sus protagonistas no conllevan a que sean un ejemplo moral o ético al cual seguir, ya que es, en toda su definición, ficción. El autor no es responsable de las acciones de sus personajes, el autor cuenta una historia, por más sórdida que sea, con el objetivo sencillo de transmitirla, pues no se pretende dar ninguna lección moral a partir de la literatura. Ante lo anterior hay que reparar firmemente en la idea del lector activo, el que es crítico y, al mismo tiempo, descifra conscientemente la historia que le está siendo contada.

De esto no se descarta el papel político que, presuntamente, tuvo Fonseca con el IPÊS y la empresa de energía Light S.A. (posteriormente Eletrobrás), donde se produjo el descrédito de João Goulart y su subsiguiente destitución para que llegase la dictadura militar al poder.

[...] en medio del contexto político de la postdictadura (luego de 1985), la resolución de la novela *Agosto* demuestra la ideología liberal del escritor y, más aún, su probable coonestación con los responsables de la dictadura que se impuso en Brasil en 1964 y que, aunado al Plan Cóndor, significó el apoyo de los Estados Unidos a otros golpes militares en América Latina. Desde su punto de vista, la vinculación de Fonseca con la empresa Light y su amistad con Antonio Gallotti, presidente de esta compañía y fundador del *Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, IPÊS*, en 1962, así lo confirmarían. Este último organismo tenía como objetivo diseminar un pensamiento liberal y antimarxista en el país y estuvo involucrado en el golpe de Estado al presidente João Goulart en 1964. (Forero Quintero 2014: 109)

¹⁴⁵ Pero esto sería igual a afirmar que *Lolita* de Nabokov, *120 días de Sodoma* del Marqués de Sade, o que la trilogía de *Hannibal* de Thomas Harris, obligan a quien los lee a recrear los actos evadiendo la moral y la ley. Este tipo de falacia elimina un fundamento literario básico: la autonomía del personaje.

Siendo paradójica la postura de Fonseca ante la dictadura, bajo el supuesto de que fue él uno de los que colaboró a hacerle propaganda, se puede considerar que fue «víctima del régimen que él mismo había ayudado a instaurar» (Alvarado Tenorio, 2020). Esto debe tenerse en cuenta al revisar incidentes como la censura de *Feliz Ano Novo* (1975).

Simplista y categórico sería tomar la noción de no separar al artista de su obra. Al tener en cuenta la posición política de Fonseca, donde él no fue precisamente controversial, ya que no procuró ser visibilizado por esto. Al verse comprometido como un promotor previo a la dictadura, su imagen como personaje público es indiferente, hubiese tenido o no alguna conexión con la corriente derechista brasileña.

Se pueden analizar los hechos al verlos en perspectiva y con cierta óptica, y a esto apunta el estudio de la historia, pero hay un vacío común cuando se mira hacia atrás: nunca se tiene una claridad certera del futuro; a partir de esto se facilita hacer crítica ante las acciones pasadas. El enfoque de este trabajo, que no se asoma a las decisiones personales que Fonseca tomó, por cualquier motivo, no es comprometer al escritor con la dictadura fascista en Brasil, al saber que también hay hechos antagónicos como que «[...] el creador de *El caso Morel* (1973) “supo ocultar sus viejas adhesiones a la derecha¹⁴⁶ y terminó inclinándose, en brazos del fermentado mundo que odian sus personajes, e incluso, fue presentado ante Fidel Castro como el comandante Fonseca” (*El Nacional*, 2020)» (Candado López, 2020).

Su posición en la política es posiblemente tan polémica como su posición ante la misoginia presentada en sus novelas, al saber que, así como hay textos cosificantes, igualmente hay potentes relatos donde la mujer (*vid. Lúcia McCartney* de 1969) y la diversidad sexual (*vid. Dia dos namorados* de 1975) se alejan de cualquier etiqueta con un contenido prejuicioso o peyorativo.

¹⁴⁶ Como es bien sabido, el escritor no es dueño de sus personajes; él se encarna en ellos e intenta, en medio de todo, ser objetivo con los incidentes, más allá que darles un tinte político. En sus relatos hay locura y pasión, por lo cual el aspecto político es, en general, tomado de una forma irónica. Una muestra clara está en el relato *O Inimigo*: el protagonista, en búsqueda de un viejo colega, se entera de que ha muerto ahogado. Lo anterior lleva a contar otro aspecto del personaje, el cual:

«Falava, falava, dizia, o comunismo me salvou. Ficava deitado em casa, lia livros que o deixavam inquieto, com ódio das pessoas, do vizinho; [...] o dia inteiro com raiva das pessoas, e ele me chamou de fascista, alienada, me bateu, gritou para mim que o comunismo o havia salvo, gritou da janela, para o vizinho ouvir, que o comunismo o havia salvo» (Fonseca, 1963, 121.).

La cita anterior es ambigua. No precisa de un alineamiento político, ya que se enfoca en la crisis del personaje. Así como puede haber sido comunismo, podría ser cualquier *-ismo* que se adaptase a su carácter. Para Fonseca la subjetividad y la patología del personaje está, en este caso, asociado a lo político, pero esto no hace, en absoluto, que el autor tenga un apunte político que aportar. Su objeto es el individuo puro.

3.5.2 ¿QUÉ SE VE DESDE EL *PÃO DE AÇÚCAR*?

Para un lector desprevenido, Fonseca puede estar ajustándose y alineándose con la dictadura que predomina. Es claro que narra historias de criminalidad y de diferencias sociales en su ciudad, y aunque esto es literatura y ficción, al mismo tiempo cuenta la realidad de forma ficcional y la violencia que se engendra en Río de Janeiro. Esto no supone una excusa para que la dictadura actúe arbitrariamente con la vida de los que en Brasil se denominan *bandidos*: los ladrones, los malandros, etc.

Justificar la idea reaccionaria de la muerte ciertamente no es el objetivo de Fonseca. Él usa su intuición sensible de los hechos diarios en su ciudad como un método narrativo, puesto que, como se ha dicho anteriormente, no contienen un discurso que justifique la muerte; todo lo contrario, está revelando un submundo donde la violencia es natural, un discurso fuera de lo estatal y dictatorial. El autor entiende que los problemas endémicos que sufre la ciudad con el crimen corresponden a un trasfondo que no se resume en el discurso relativo de bondad/maldad.

La moral y la ética se cuestionan desde el propio individuo, si es que se clasifican en una óptica filosófica liberal. Fonseca no juzga, solo cuenta. El hecho de darle una clasificación política hace parte de las circunstancias en las que vive; esto es algo que el autor entendió directamente de Sade, quien no promueve un imperativo moral, solo cuenta la sordidez de sus tiempos. Sade tenía una posición política con respecto a su estatus aristocrático, pero esto no descarta que en sus textos estén impresos el deseo y la crueldad como pasiones puramente humanas.

La ciudad no es lo que se ve desde el *Pão de Açúcar*, dicta el título de esta sección. Qué se ve tras la belleza, sería la pregunta general. El Río de la *Zona Sul*, por lo menos los *bairros nobres*, son estéticamente prolijos. En una tarjeta postal destaca el blanco de sus altos edificios, la belleza de una playa que recorre kilómetros, de personas perfectamente bronceadas; ciudad planificada, que invita a un paraíso occidental en el trópico. Una especie de refugio tropical sincrético entre el viejo Occidente, África y América.

Este sincretismo resulta, desde un punto de vista ordinario, exótico. Es ese exotismo el que Fonseca pretende eliminar de la noción tradicional, un exotismo que abarca desde el occidentalismo de la *Zona Sul*, donde se da un parecido al viejo Occidente, aunque con tintes idiosincráticos. También contiene una realidad devastadora, la del legado colonial que se ha transformado en miseria que el Estado no ha podido, o no ha querido, reducir, ya que las necesidades oligárquicas están establecidas sobre un carácter tradicional.

La pretensión de Fonseca es, también, desligarse de la etiqueta de exotismo que se tiene con respecto al continente, el entender que en el sur también se han generado ciudades inmensas y cosmopolitas, donde el estándar mundial, ya sea de las marcas o los comportamientos, es parte de su identidad. Esto hace real la idea de Paul Leduc, al saber que las ciudades norteamericanas son cada vez más similares a las sudamericanas. El postmodernismo ha impuesto la idea de la desigualdad como algo, aparentemente, preciso para continuar con un paradigma económico neoliberal; donde la necesidad de la pobreza es ineludible para hacer el mercado funcionar, lo que ha provocado la imposibilidad del traspaso de clase social en los individuos.

Apartarse de tal relación rural es fundamental en el neopolicial, entender que hay ciudades cosmopolitas donde se vive en soledad, pero no la soledad de Graciliano Ramos (véase *Vidas Secas* 1938) o de Guimarães Rosa (véase *Grande Sertão: Veredas* de 1956), sino en la soledad que trae consigo la vida en una urbe habitada por millones de personas donde desaparecer es una virtud que sería inevitable en el mundo rural. A partir de esto, hay una separación con el *boom* latinoamericano¹⁴⁷, como el de García Márquez (sobra pensar en *Cien años de soledad* de 1967), que ofrece una visión lejana, y poética prosaicamente, de un escenario y situaciones que, gracias a la licencia poética que carga, permite ver la idiosincrasia del pueblo al que se refiere.

Fonseca habla de la ciudad que conoce con una relación de ambivalente querer: Río de Janeiro. La visión desde el *Pão de Açúcar* es superficial, una amplia, y famosa, calzada, la avenida Atlântica, así como edificios de aspecto ostentoso; la lejanía ofrece una apreciación arquitectónica que, aunque nada despreciable, no revela las calles, la realidad social que se siente al estar en ellas, el rebusque del ciudadano común, ese que se encuentra envuelto en situaciones que giran más allá del trabajo. El autor sabe que en cada persona hay un universo complejo donde la subjetividad de la realidad predomina; a este submundo acude Fonseca, al del realismo del antihéroe.

Desde las historias de carnaval, pasando por *Lúcia McCartney*, hasta llegar a *O cobrador*, se percibe precisamente lo que se recita en *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992): «João dizia que havia um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escarnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão,

¹⁴⁷ «Piénsese que con el *boom*, por poner en un apoyo cuantitativo que respalde el impacto [editorial] de este fenómeno, dicha cifra se sextuplicó. Incluso novelas “difíciles” como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Cien años de soledad* alcanzaron tiradas promedio de 25.000 ejemplares al año con sucesivas reimpresiones» (Ternicier, 2014: 198)

fracasso. E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas» (Fonseca, 1992: s.p.).

La composición de personajes ajustados al vicio moral que la ciudad provee es, ante todo, un producto del espacio hostil del Río de Janeiro de finales del siglo XX. Por ejemplo, al analizar *Lúcia McCartney* se comprende el submundo de una prostitución normalizada para la protagonista. Asimismo, en las intenciones morales de *O Cobrador* se revela el descontento social que propaga la violencia gratuita de una ciudad ya despiadada.

El efecto de la desigualdad a partir de modelos económicos que la propulsaron es, en evidencia, no solo una dificultad que atañe a las ciudades brasileñas, sino que es una problemática regional, similar a la de otras urbes donde los polos sociales se han extremado, como Medellín o México D.F., trayendo así al presente una homogeneidad problemática en el continente sudamericano.

La desigualdad como factor patológico para la violencia se convierte no solo en un recurso del marginado, sino en un único *modus vivendi*, por la carencia de oportunidades que se da en las ciudades donde la criminalidad abunda. Esto no implica que esta se reduzca a partir de una mayor fuerza estatal, ya que esta genera, por medio de una guerra interna, un paradigma de seguridad esquematizado en la muerte. La criminalidad, además de conseguir una organización piramidal, también se ve vinculada a los poderes empresariales y políticos, puesto que, en condiciones jerárquicas, equivale a una fuerza armada y, también, a un fácil chivo expiatorio.

Estos elementos se hacen relevantes en parte de la obra de Fonseca en la década de 1980, donde deja de lado los relatos cortos para dedicarse policial. Es de recordar que la colección de cuentos que le sigue a *O Cobrador* (1979) es *Romance Negro* (1992). Durante el periodo de la dictadura tardía escribiría *A Grande Arte* (1983), novela que, en medio de toda su ficción, contiene las dimensiones jerárquicas de la criminalidad, al igual que sus reductos sociales. Estos se reflejan en personajes que hacen indudable el deterioro social en su ciudad, las desventajas del marginado y los hilos del poder, que hacen de la criminalidad no solo posible, sino cada vez mayor.

Son las obras primigenias de Fonseca las que marcarán la esencia de sus personajes posteriores. Pensar en la saga de Paulo Mendes, *Mandrake*, no sería posible sin los cuentos previos, que le dan una historia vivencial al personaje y, además, un carácter propio como protagonista en las posteriores novelas. Son las historias cortas, en medio de la sordidez de Río de Janeiro, las que resaltarán por su intertexto posterior. Se puede contemplar a la dictadura que cobija sus historias, pero se debe tener en cuenta que tal autoritarismo no

tuvo una desaparición absoluta, ya que su legado persiste y se ha convertido en una condición política prevalente.

Las dictaduras son de suma importancia histórica, pues pertenecen a casi toda Iberoamérica entre décadas distintas, sobre todo de 1960 a 1970; pero vale la pena recordar que su decadencia absoluta llegó entrada la década de 1980. Se puede afirmar que las últimas en desaparecer fueron la argentina, la brasileña y la chilena, en 1983, 1985 y 1990, respectivamente. A diferencia de las dictaduras portuguesa y española –estas fueron producto del fascismo temprano previo a la segunda guerra mundial–, las latinoamericanas fueron producto de la guerra fría, creado conflictos internos como países satélites de los EE. UU. y la URSS. Lo anterior implicó el papel de cada superpotencia para dominar la política interior de los países involucrados a partir de su desestabilización estatal.

A sabiendas de que continentalmente, al hablar de Sudamérica, las últimas dictaduras fueron de facción derechista y proestadounidenses, es también claro que el modelo es el económico impuesto por EE. UU., llevado a cabo con un capitalismo salvaje, proyecto que ensanchó la brecha entre clases. El plan económico establecido conllevó, con el paso del tiempo, la desaparición paulatina del Estado de bienestar, con la desestructuración de una serie de servicios públicos. Asimismo, cuando no se daban liquidaciones absolutas, se reducían y se descuidaban.

3.5.3 LAS CONSECUENCIAS DEL *MILAGRE ECONÓMICO BRASILEIRO*

Es imperante tener en cuenta que la desigualdad en Brasil no está dada solamente por los comportamientos sociales derivados del colonialismo, ya que a esto hay que sumarle otros factores de índole económico-político que han resultado en el país como se conoce hoy.

Es cierto que la herencia colonial, que derivó en actitudes *lumpenburguesas* y *pigmentocráticas* (así como otros neologismos de los estudios decoloniales), tiene un impacto en el presente social, pero esto no es una respuesta clara para el contexto contemporáneo de Brasil. Para poder entender el camino al presente, tan desigual, que tiene el país, es preciso abarcar el escenario en el que se estaba y está, de cierto modo, moviéndose.

Hay que dar un vistazo rápido al comportamiento económico del mercado regional durante la Guerra Fría, es decir: los resultados de la escuela económica liberal austriaca sumados a la subyugación política exterior norteamericana –ante esto hay que reparar en el

Plan Condor, no solo como herramienta de opresión, sino como un estándar de las dictaduras locales.

Entrado el golpe de Estado de 1964, bajo la dictadura de João Goulart, se dieron dos condiciones que formularían el Brasil presente: el *Milagre Econômico Brasileiro* y al mismo tiempo las desapariciones masivas y forzadas de opositores al Gobierno. Una mezcla entre libre mercado y fascismo donde predomina un paradigma siniestro: matar a la oposición para que la economía crezca¹⁴⁸.

Durante el *Milagre Econômico Brasileiro* se dio un efecto recurrente en los mercados periféricos que realizan una apertura económica desregularizada estatalmente. Con una nueva bolsa de valores emergente, abierta a la entrada y salida de capitales, enfocada en la promoción industrial, el PIB de Brasil pasó del 9,8% al 14% (Veloso *et al.*, 2008: 224) en tan solo cinco años (1968 a 1973), al igual que un descenso de la inflación del 19,46% al 15,6% durante el mismo periodo.

Pero la correlación porcentual del PIB y la inflación no implican un reflejo de la situación social nacional. El PIB y la explosión de la bolsa son un reflejo de un crecimiento industrial, no de la redistribución del capital. Los salarios del trabajador promedio no aumentaron, pero alcanzaron un mayor poder adquisitivo por la reducción inflacionaria, la cual fue estable y positiva en el corto plazo. Mientras los trabajadores percibían leves cambios en su salario con respecto a la inflación, la acumulación del capital, para los poseedores de este, fue elevada y conllevó al aumento de la brecha de desigualdad.

É bastante claro que os “milagres econômicos” têm, sobretudo, um caráter político. Eles são promovidos mediante os meios de comunicação de massa para popularizar determinados aspectos da política econômica, os quais se atribui grande eficácia na promoção do crescimento. [...] Não é infrequente que economias capitalistas apresentem

¹⁴⁸ Es necesario hacer unos apuntes breves sobre el mercado brasileño:

En las dos décadas, posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la hegemonía económica de los Estados Unidos se hizo evidente. Este país se volvió, primeramente, el prestamista para la recuperación económica europea por medio del plan Marshall, lo que implicó, como es lógico, la expansión de la deuda externa de su occidente próximo, contemporáneamente la Unión Europea.

Con la llegada de la lógica crediticia (que en Europa se convertiría en gasto público y Estado de bienestar), la banca central de cada país dejó de centrarse en la acumulación de capital para poder enfocarse en el gasto público y el pago de la deuda, un esquema básicamente keynesiano ante una crisis; aun así, con el paso del tiempo y el nacimiento (o crecimiento) de las bolsas de valores de cada país se produjo la desaparición del patrón oro, que indicaba directamente la riqueza de cada uno.

Esta historia no es muy diferente a la del resto de Sudamérica. Con el afán del desarrollo industrial, se produjo el nacimiento de las bolsas de valores (de capitales y agrícolas) en los países del continente. La bolsa de valores brasileña, conocida como *B3*, se apartó del control y regulación estatal para 1960. Se le puede denominar como incipiente, ya que, aunque nacida con la *Primeira República*, no se hace independiente sino hasta la década de 1960.

elevadas taxas de crescimento durante períodos de auge conjuntural, os quais, no entanto, soem ser limitados, sendo seguidos por crises e recessões¹⁴⁹. (Singer, 1972: 5)

En este periodo hubo una promoción de la migración campo-ciudad, tal como sucede en un proceso de industrialización común. Esta migración fue impulsada por la dictadura y, bajo una deficiente planeación ante los migrantes, trajo consigo un deterioro en el bienestar social urbano. Lo anterior está, también, asociado al hecho de que el gasto público se enfocó primordialmente en la industria, la infraestructura y la construcción (esto apoyado por la apertura para la entrada de capital extranjero inversionista, que redujo el gasto en servicios estatales básicos, como la educación, salud, etc.). Esto último se resume en que la clase trabajadora estaba sometida a mantenerse en la misma situación económica y, ante la falta oportunidades para ascender, caía en la miseria.

3.5.4 LA EXTRAÑEZA Y LA CRUELDAD

En *Agosto* (1990), a través de la voz del comisario Mattos, se concibe una noción carioca por antonomasia: la extrañeza de un pasado inexistente, pero que se cuenta idílico. Un afán, también, de las dictaduras, que persiguen una *regeneración* moral del presente; una ambición basada en la idea de que todo tiempo pasado fue mejor y que, antagónicamente, se conseguirá a través de la fuerza.

Esta añoranza no tiene evidencia cuando se señala la literatura brasileña temprana; así se piensa en ejemplos canónicos como Machado de Assis o Lima Barreto, autores que denunciaban las falencias sociales del momento, que cuentan con un tinte de permanencia y actualidad carioca, recordando que en Río de Janeiro pasa de todo, pero nada cambia.

¹⁴⁹ No es nueva la teoría del crecimiento y decrecimiento del mercado capitalista, que parece seguir una onda senoidal, con altos picos de auge y profundas caídas recesivas. Esta teoría, que se resume en la curva de Kondrátiév (por el economista soviético Nikolái Kondrátiév), está basada en estudios econométricos del siglo XIX, cuando el capitalismo clásico estaba aún en desarrollo, por lo cual no se tiene aún en cuenta el peso que comenzaron a ganar los mercados financieros del siglo XX, que expandieron los picos bajos y altos radicalmente.

Súmele a lo anterior, concretamente al mercado brasileiro, el efecto de la economía y las estrategias geopolíticas. Hay que tener presente la creación del OPEP (Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo) y, por lo tanto, la crisis del petróleo que comenzó en 1973. En evidencia esto agravó la recesión brasileña después de tal *Milagre Económico*. La arbitrariedad impuesta por los países productores de petróleo conllevó a un aumento de la inflación en todo el mundo, debido al precio creciente de los hidrocarburos; *ergo*, así como hubo un decrecimiento general del PIB, hubo un crecimiento de la inflación sin variaciones salariales para los trabajadores. El poder adquisitivo de estos últimos se vio profundamente afectado, por lo tanto, la pobreza, estadísticamente basada en el consumo, se expandió radicalmente. A este dominó económico cabe adherir las políticas deficientes que tomó el Estado ante los inmigrantes campo-ciudad y los ya existentes cinturones de miseria.

Ser consciente del deterioro presente es relevante para el comportamiento nihilista y cínico de los personajes y protagonistas de Fonseca. A sabiendas de que toda ideología está basada en el fundamento de la necesidad esencial de un *algo* —que se ha usurpado, perdido o, simplemente, de un *algo* socialmente inexcusable—, se da el descontento de los personajes; una falta de claridad comunitaria que le dé sentido a sus vidas (vid. “O Cobrador”, “Feliz Ano Novo”, “Passeio Nocturno”, etc.), ya que están en una deriva constante. Ante esto la clave neopolicíaca es clara: la irresolución general, en medio de las desventuras de los protagonistas de Fonseca, hace de cualquier cambio general algo imposible.

En la sociedad carioca predomina una relación primitiva entre sus individuos, una correspondencia que ante la modernidad parece incoherente en el diario vivir: la ley de la fuerza bruta. Fonseca representa esta fuerza en novelas posteriores, donde usa la clave policíaca como una excusa para contar una historia que profundiza en la corruptela, que abarca todas las clases sociales como un lenguaje único, al entender que la jerarquía urbana no está dada solo por la opulencia, sino por el dominio estricto de la fuerza.

En contraste, se determina a los protagonistas fonssequianos como misántropos, a la deriva, desencantados. Este aspecto, desde la lectura, implica una relación de introspección y *self-consciousness* (autoconsciencia) en las voces que narran. La sofisticación polifónica de Fonseca en su creación cuentística, durante las décadas de 1960 y 1970, que es, sobre todo, homodiegética, contribuyó a la asociación empática entre el lector y el narrador. Lo anterior favorece una introspección, que no es solo descriptiva, por lo que la transmisión de la condición emocional de los personajes adquiere un tinte actoral; es decir, así como los actores reparan que para adquirir un método actoral riguroso se requiere entrar en la consciencia del personaje, Fonseca como autor sabe que ha de ser severo con las voces que narra para caracterizar a sus protagonistas. La introspección de los personajes es captada por Fonseca desde una narrativa reduccionista: el ahorro prosaico, entendido como la ausencia de extravagancias literarias —a no ser que se den a modo de parodia—, favorece la percepción de la esencia individual de los personajes.

*

Estos elementos narrativos son los que permiten titular su escritura como brutalista. Igualmente, también se presenta la oportunidad de conceptualizar qué sería esta etiqueta de brutalismo que se le atribuye.

Se asumirá, primeramente, que Alfredo Bosi le dio este calificativo a la obra de Fonseca por sus atributos relacionados con la crueldad y sencillez con que argumenta sus historias. Si se quisiera, podría hacerse un paralelo con la arquitectura, ya que no existe una corriente literaria que se tilde planamente de brutalista; en este caso sería, simplemente, un subgénero del realismo. A pesar de que la etiqueta que le colocó Bosi fue libre y algo instintiva, esta puede dar paso, en su carácter ambiguo, a revelar similitudes sencillas entre diferentes áreas de estudio.

Como es sabido, la episteme filosófica que impere en cierto espacio-tiempo moldeará las relaciones humanas. Ella permea todos los campos culturales y, además, delimita los paradigmas individuales y colectivos. Los comportamientos sociales están ligados directamente a la *episteme* –en términos foucaultianos– dominante.

Temporalmente se considera a Fonseca como una figura que recoge las características intelectuales de la última mitad del siglo XX, para lo que hay que considerar algunos aspectos filosóficos que permitirían establecer al autor como receptor de su entorno, aspectos que se establecen como primordiales (y diferenciales) en su literatura.

Habrà de valorarse el valor existencialista que hay en sus historias, la relectura del nihilismo, absurdismo y la pérdida del rumbo vital, precedentes para la filosofía postmoderna. Si bien la filosofía pretende abarcar las ideas puras, estas se dan en forma metafórica a través de la literatura; esto da a entender que, aunque no se exprese un manifiesto artístico por parte del autor, él es una retroalimentación de su sociedad. Bastante se ha escrito sobre las dimensiones de imposibilidad en las que son puestos sus personajes, en la incapacidad que los sostiene y la sencillez con que Fonseca marca sus vivencias, en la medida que estas no son definitivas. Por lo tanto, cargan con un desconcierto antiheroico.

La coherencia entre literatura y filosofía ha de ser lógica con su tiempo. Como ya se ha establecido, la episteme del momento está implicada en todos los aspectos de la cultura humana. Así como moldea las ideas, estas se ven reflejadas en un espacio urbano que se retroalimenta entre los individuos y la sociedad. Se supone que el autor, como receptor de las circunstancias sociales, carga con la intención de entender el universo al que está expuesto. Al ser Fonseca, en medio de todo, un escritor de un realismo crudo, él capta la esencia de lo brutal en el comportamiento humano, pero también cómo este es producto y circunstancia de una urbe basada en una desigualdad, que parece, inmutable.

Si se supone a la narrativa de Fonseca como una construcción concreta, habría que remitirse inicialmente a su estructura, que es prosaicamente reduccionista. Esta se cree sencilla y carente de adornos. Aun así, por su propio peso metafórico, se impone por su

precisión, que, aunque fría y gris, sostiene un matiz tridimensional limpio y constante. Este matiz, al notarlo cercanamente, se presenta áspero, terreno, sin sofisticaciones inútiles, pero con una estética rígida por su simplicidad y simetría. Aunque antagónico a su terrenidad, su totalidad está fuera de una dimensión puramente orgánica.

Esta sencillez y crudeza fonsequiana es resultado de una síntesis poética que está siendo llevada a la narrativa. La cadencia que causa esta síntesis también sostiene un elemento poético relevante, que está dentro de la cadencia en las pausas, cuya presencia es relevante por su propio vacío, factor necesario para la incertidumbre que generan sus historias.

Se puede denominar su estilo como brutal por diversos motivos. Uno primordial y evidente es usar al adjetivo *brutal* para referirse a lo crudo, por ende, a lo cruel y lo cruento, a sabiendas de que este último deriva del latín *sanguinolentus*, volviendo a la apreciación común de Fonseca, la que implica una efusión de sangre de forma violenta. Es brutal también por su composición sencilla; el conocimiento poético del autor conlleva una síntesis que descarta descripciones excesivas y extravagancias literarias (a no ser en forma de parodia); su especificidad apunta a la esencia y abstracción de las situaciones y espacios. Por lo tanto, su prosa contiene una estética lírica singular, una que en este trabajo se encaja dentro de un *realismo brutal*, al saber que adquiere su potencia no solo con la violencia, sino con su estructura concisa.

A Grande Arte (1983) es la primera novela protagonizada por el icónico abogado-detective de Rubem Fonseca, Mandrake. Esta obra inicia, como es estándar en el *noir*, con una serie de homicidios bajo la sospecha de un solo asesino en serie, casos que serán investigados por su protagonista, pero que, al apartarse de las novelas de detectives, llevarán al lector a entrar en un submundo carioca donde la violencia impera a partir de una serie de nudos de poder, pues expone la relación entre diferentes clases sociales en el mundo criminal.

Quizás no exista un estándar mayor en el drama detectivesco que la víctima inicial. Es un acto simple, pero tan esencial que se ha replicado hasta el cansancio, sin haberse convertido en un chiché obsoleto. El hecho de que se haya sobreexplotado este recurso, que no solo es común al género negro, implica que su valor narrativo va más allá de la simple experiencia visual del *shock* al espectador, pues una víctima, desde cualquier óptica, contiene un carácter semiótico: es signos y señales. La víctima es una fuente de pistas, pero es trabajo del autor saber a dónde llevan las mismas y si son necesarias para lo que procure contar en el trasfondo de una historia.

En la primera parte de esta novela existe un capítulo inicial sin ningún tipo de título, un *capítulo cero*, una representación preliminar de la escena del crimen, un prólogo criminal. De nuevo, en una estructura trágica, es el *párido*, la puesta en contexto. Este preliminar, o precapítulo, es una mezcla de las reflexiones del detective/protagonista de los hechos sobre la última víctima de un asesino y el informe policial. Posteriormente, al iniciar la procura del victimario, a partir de pistas en este primer episodio trágico, se implica el primer suceso que resalta la *prótasis* de la novela negra, pues las víctimas «tienen un valor de origen porque constituyen un problema, no encajan; reclaman, por tanto, una acción homologadora de las recuperaciones del discurso» (Resina, 1997: 66).

Este asesino ahorca a sus víctimas, prostitutas en general, «[...] individuos que a sociedade considerava descartáveis» (Fonseca, 1983: 9), y les marca una P en la mejilla con un arma blanca. Se da una descripción clara de la escena, altamente visual, como suele ser habitual en Fonseca, de cómo actuó el victimario, quien no dejó rastro alguno además de aquella P. Como se puede suponer, en la historia criminal hay un parecido evidente con Jack el Destripador, Ted Bundy o Ed Gein.

Las pistas no están solamente puestas en la víctima, no es simplemente el estrangulamiento y el cuchillo. El mismo capítulo puede suponer el análisis subjetivo del detective, que, al juntarlo entre párrafos con la escena del homicidio, deja un sabor ambiguo

al parecer del asesino y el detective, pues se contradice dejando incertezas, por lo cual el lector se cuestiona el camino al que lo llevará la historia. La información concebida es confusa y se contraría. Esta cantidad de información crea interrogantes para el público lector y le conlleva al seguimiento de sus pistas. Por ejemplo, en tres puntos distintos de este precapítulo se dice:

O P não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina. (Fonseca, 1983: 9)
Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significa “boca”. (Fonseca, 1983: 10)
Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (Fonseca, 1983: 11)

El motivo es el interrogante textual y, más que la semiótica de la víctima¹⁵⁰, es la interpretación hermenéutica que debe ser dada por el lector, lo que le da el carácter de intriga. Fonseca pide el trabajo al espectador, presuponiendo justamente un lector activo, pues desde un corto liminar se destacan varios sospechosos o personajes a los cuales va a referirse posteriormente, que se abren como una baraja de posibilidades en una novela que contiene un lenguaje en sí mismo lacerante, con toda su gama de adjetivos, donde ya en la primera parte se titula como PERCOR (perforar y cortar).

4.1.1 EL DETECTIVE

El protagonista es Mandrake, Paulo Mendes, detective/abogado, igualmente protagonista en una gran cantidad de historias cortas y novelas¹⁵¹ del autor, por lo cual el factor extradiegético está siempre presente en la novela. Claro que, si se es riguroso, la persona

¹⁵⁰ La existencia del hecho transgresor de la muerte proporciona una apertura de la trama a partir de su propio significado, de su implicación en la humanidad de la víctima, al ser la muerte, parafraseando a Bataille, la amarga aniquilación del ser. Todo cuanto soy. Todo cuanto espero ser todavía. Más aún que ser, es «esperar a ser». A sabiendas de que en vida nunca se recibe verdaderamente el «ser», sino solo la «espera del ser». Lo que será y ha dejado de ser, como si no fuéramos la presencia de lo que se es, sino el futuro que se tendría y que todavía no se consigue:

«The victim dies and the spectators share in what his death reveals. [...] A violent death disrupts the creature's discontinuity: what remains, what the tense onlookers experience in the succeeding silence, is the continuity of all existence with which the victim is now one. [...] To relate that to my present argument I should say that divine continuity is linked with the transgression of the law on which the order of discontinuous beings is built. Men as discontinuous beings try to maintain their separate existences, but death, or at least the contemplation of death, brings them back to continuity» (Bataille, 1957: 82-83).

¹⁵¹ *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* (2005).

misma que es el protagonista, su manera de actuar y su psiquis se hacen más claras si se tiene un conocimiento intertextual.

Una de las primeras apariciones de Mandrake¹⁵² se da en el cuento *Dia dos Namorados* de la segunda colección de cuentos del autor, *Feliz Ano Novo* (1975). En ese relato conocemos los imperativos del personaje, que no están basados en algún valor ético o justiciero. Van ligados a un interés subjetivo exclusivamente asociado a lo pecuniario. Opera bajo la corruptela y las artimañas de la policía en la sociedad carioca. Él, como abogado criminalista, conoce los procedimientos que seguir ilegalmente para así salir airoso de situaciones engorrosas. Ahí se ve obligado a sacar de un enredo al banquero, J. J. Santos, quien fue extorsionado por una prostituta. Mandrake, bajo sus propios métodos, deshace a su cliente de la treta a la cual se veía expuesto, e igualmente logra quedarse con el dinero de la extorsión, ya que:

Es un [...] antihéroe (que) en todos lados [...] rompe su cotidianeidad quebrantando al mismo tiempo su ética y, ¿para qué sirve la ética en un mundo descarnado de instituciones donde las personas se quedan contemplando a la justicia como una imagen huera y servil, corrupta y canalla? (Quiroga, 2003: 89)

Paulo Mendes, Mandrake¹⁵³, está lejos de la figura heroica del detective, de la justicia imperativa, y es, en medio de todo, un antihéroe, diferenciándolo sustancialmente del detective Mattos¹⁵⁴, protagonista de *Agosto* (1990). Mandrake contempla su oficio de esta manera:

¹⁵² Es en «[...] Lúcia McCartney, livro de contos de 1967 (e onde temos, pela primeira vez, a presença do advogado criminalista Mandrake), a antologia O homem de fevereiro ou março, de 1973, o romance O caso Morel no mesmo ano e Feliz Ano Novo, uma nova coletânea de contos, em 1975 (libro que, así como se ha reafirmado: fue censurado por la dictadura militar brasileira (1964 – 1985)» (Campos da Silva 2005: 23).

¹⁵³ El uso de este apodo da una serie de indicios de por qué lo usa el autor. Mandrake, la planta, además llamada mandrágora, es una raíz venenosa de alto consumo entre cuyos efectos se dice que produce hipnosis e hiperactividad, y está, a la vez, asociada a una serie de ritos de magia y brujería, lo que se puede suponer es que Fonseca ha elegido tal nombre para reflejar cualquier característica mística en Paulo Mendes, un abogado criminalista, fumador compulsivo de cigarros (¿un halo de humo?), capaz de hipnotizar y engañar al espectador a partir de trucos mundanos para poder salir airoso en cualquier caso que se le presente. Igualmente, con la mandrágora se creía que hacía que quien la usase pudiese volar para así batallar con las brujas y comunicarse con el demonio. El hecho de que fuese una planta alucinógena y a la vez causante de hipnosis puede suponer por qué el mago Leon Mandrake (1911-1993) se buscó asociar con tal nombre y significado a sabiendas de que él era conocido por sus actos hipnóticos. Es digno de recordar, también, que al mago se le asocia con la cultura popular al saber que fue retratado en las tiras cómicas de superhéroes como Mandrake el Mago (quien obliga a ver situaciones inexistentes), que fueron publicadas desde 1934 hasta su terminación en 2013.

¹⁵⁴ En este caso se debe puntualizar uno de los factores generales del neopolicial iberoamericano: la ausencia general del detective justiciero, del héroe imperante. A diferencia de *Agosto* (1990), donde se tiene un protohéroe que resulta ineficaz por el contexto en el cual está inmerso, pues se encuentra ante la imposibilidad de reestablecer un supuesto orden (un orden que además nunca existió en tal novela), para *A Grande Arte* se tiene a un perfecto antihéroe que puede rayar con el papel de villano, alguien que navega en el orden establecido sin importarle los matices morales o éticos de sus acciones, pues es consciente de que

Naquele dia, folheava um dos livros da minha infância, onde a coragem era a maior de todas as virtudes, a coragem dos heróis individualistas, romântica, não a coragem cívica hegeliana, mas a coragem irracional, muitas vezes injusta, violenta, mas nunca escrupulosa, dos meus sonhos adolescentes. Coragem não é o mesmo que falta de medo. Tentei lembrar-me onde havia lido aquilo. Vários livros já estavam abertos no chão. (Fonseca, 1983: 53)

El protagonista representa un desencanto absoluto con la figura del héroe, es una representación del mismo desencanto con las instituciones. En comparación con una figura como Mattos, él posee un carácter cínico y desinteresado. Podría tildarse de Diógenes, aunque también se le puede sumar su valor dionisiaco por poseer una personalidad de vividor, cosa que remite a autores como Raymond Chandler, Lawrence Sanders o Dashiell Hammett, cuyos detectives icónicos (Marlowe, Scudder, Spade) contienen ese tipo de características. Así Fonseca está buscando o cayendo paródicamente en el cliché del detective clásico.

¿Qué es el cliché si no es un aislamiento del pensar? ¿Y la erudición que algunos de sus personajes vanaglorian no sería una colección de lugares comunes? El propio perfil de sus personajes, su identidad, está construido con elementos sacados de la cultura de masas, como el abogado-detective Mandrake (nuestro protagonista). Este hombre es al mismo tiempo un destinatario de clichés –un portador y receptor de valores–, de los cuales no tiene ninguna verticalidad, tan solo horizontalidad; valores que pueden ser adoptados y descartados como cualquier bien de uso cotidiano. (Sabino, 2018: 234)

Antagónicamente, aunque se emplea la réplica del detective, Mandrake se aparta de las reglas del policial clásico, no solo por tener un extenso conocimiento de la corrupción local, sino porque su incentivo no se basa puramente en una resolución. El caso es, probablemente, de una importancia menor en su escala de prioridades, aunque durante los primeros capítulos este se adentra en la búsqueda de un asesino en serie junto a su colega

para su propia supervivencia y éxito debe ser afín a las altas esferas sociales y su conexión con la criminalidad, ya que el crimen está ligado y obedece al poder socio-económico en la sociedad carioca. De esta manera: «Thus we have a subgroup of lynchers who are as unanimous as the entire community would be; yet that community remains uninvolved, even though its reasons for being involved are the same as those of the subgroup. The wider community conspicuously abstains from the violence it might feel imperiled enough to commit» (Girard, 1987: 101).

Esto también sucede con la criminalidad. En una sociedad profundamente corrupta donde la burguesía delega el orden de la violencia, esta también alimenta a la violencia misma por medio de mecanismos de control económicos, que son reflejo del poder de una clase social sobre otra. Al tener en cuenta los grandes abismos raciales y sociales del Brasil moderno, el crimen funciona, muchas veces, como un contrato impuesto por las élites a las clases más bajas para poder realizar ajustes de cuentas, en los cuales quienes se ven vistos como autores materiales del crimen son las personas que pertenecen a círculos sociales donde se ve expuesta la miseria.

Wexler¹⁵⁵. Su único incentivo es el de los honorarios que va a recibir. El punto de partida real y motivo prioritario para Mandrake ha de ser una acción dirigida hacia él, un suceso que promueve el caos¹⁵⁶, que aquí será la agresión que él y su compañera sentimental recibirán por causa del involucramiento que tiene el detective en los crímenes iniciales, que lo lleva, como es de esperarse, a la retribución por medio de la venganza¹⁵⁷.

Como en todo relato policial, los culpables y sus móviles son ciertamente desconocidos y difíciles de descubrir, pero en las historias de Fonseca son, además, escandalosos, porque violan el principio clásico del género: a cambio de una investigación que restituye el orden moral roto, tenemos representantes de la ley que son tan corruptos y depravados como los malhechores. Así, Fonseca introduce un dato revelador sobre la total ausencia de normas establecidas y válidas en sociedades como la brasileña (y, por extensión, latinoamericana), que va más allá del sentido de mero «entretenimiento» que distingue al relato policial: observar la pericia con la que la trama del que investiga desbarata la del criminal y nuestras propias sospechas. (Oviedo, 2002: 1)

Asimismo, en contraposición con el policial clásico, para el neopolicial la regla de lanzarse ciegamente a la búsqueda de pistas y señales se traslada al campo intrínseco del protagonista. Mandrake, que no es precisamente un detective sino un abogado (puesto que la figura de detective no existe por fuera de las fuerzas policíacas en el contexto iberoamericano), tiene un margen de acción distinto al del detective *noir*. Para el abogado el desciframiento se da a partir de su ímpetu personal, de cómo él se empieza a ver afectado subjetivamente por un caos que ya no le es ajeno¹⁵⁸.

Ante este estímulo, que lo transforma en un agente parapolicial, se desenvuelve la trama. La *epítasis* toma lugar dando un nuevo factor sobre el contexto de los homicidios

¹⁵⁵ Socio en su firma de abogados, igualmente una referencia pop, pues usa el apellido de Haskell Wexler, director de fotografía en filmes como: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1968) y *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1976), entre otros.

¹⁵⁶ Se resalta el paralelo con la tragedia clásica, el incidente que, al suceder durante el primer episodio de la obra (al suponer que está dividida en tres partes), se tildaría de *protasis*, donde se quiere desenvolver el enredo, como se ha dicho, a partir de la búsqueda del victimario.

¹⁵⁷ «O que foi que fizeram com a minha namorada?

Bem, ela foi seviciada. Uma coisa à-toa, foi cosido direitinho. Alguns pontinhos.

Também devo parecer insensível aos meus clientes, pensei, procurando vencer a aversão que sentia pelo médico.

Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus.» Falou naturalmente, como só os médicos sabem falar de desgraças.

[...]

Pedi a Wexler que localizasse Hermes. Uma faca. O cabo de uma faca. Eu fechava os olhos e via uma faca brilhando» (Fonseca, 1983: 110-111).

¹⁵⁸ El motivo de Mandrake en la novela es, en efecto, la venganza, y lo demuestra en ciertas citas que aluden directamente al título de la novela, como, por ejemplo:

Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta, Arquíloco, que dizia: “Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem.”

Às vezes você parece maluco. Não sei do que você está falando.

Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam» (Fonseca, 1983: 163).

primarios, al ser este un suceso que no es extraño al protagonista, pero sí al caso detectivesco original. Durante la novela se asume que el nudo lleva como bandera la procura del homicida principal, mientras que realmente Mandrake se deja llevar por una situación personal que puede (o no) tener algo que ver con las prostitutas apuñaladas. Lo que consigue como abogado es abrir una caja de Pandora que revela la corrupción, violencia y relaciones sociales dentro del mundo mafioso de Río de Janeiro¹⁵⁹.

En el transcurso de la primera parte de la novela, la cual está dividida en tan solo dos partes, los hechos criminales van transcurriendo en la medida que se buscan más sospechosos. Mientras el abogado va detrás de sus pistas, el victimario va un paso adelante con el fin de hacer cada vez más grande el interrogante de su identidad, para así aumentar el suspense por medio de la espera.

Por medio del seguimiento de pistas se nota, igualmente, una herramienta constante para Fonseca: la crítica social no explícita. Al dar a entender que las pistas son una serie de homicidios, se hace evidente que entra en un bajo mundo, el de la prostitución en Río de Janeiro, donde el autor, a partir de la normalización de la información obtenida de los asesinatos a una serie de prostitutas¹⁶⁰, entra en una crítica solamente hecha por medio de la exposición subjetiva de los problemas sociales.

Ni el protagonista ni el autor tienen un prejuicio moral para lo que se encuentra en el submundo, tan solo hay una muestra de este a través de un lenguaje tan bajo como las escenas que se están narrando¹⁶¹. Asimismo, se hace hincapié en que el desgaste en los

¹⁵⁹ La experiencia del personaje, además de ser subjetiva, debe colocarse en el espectro de la normalidad así se adentre en submundos urbanos, del personaje que tiende a ser típico sin calificarse de héroe, pues la épica está excluida de cualquier género del realismo:

«Un ejemplo evidente de tal experiencia de lectura nos lo dan los mismos clásicos del marxismo. Engels afirma que el realismo del cual es defensor (que consiste en reproducir fielmente «caracteres típicos en circunstancias típicas») puede manifestarse incluso a despecho de la idea del autor. Antes que proponer recetas infalibles para la producción de personajes típicos (como ha hecho después la escolástica marxista), Marx y Engels intentaban reencontrar en los personajes literarios la individualización de experiencias sociales fundamentales» (Eco, 1968: 229).

Por lo tanto:

«El personaje del mito encarna una ley, una exigencia universal, y debe ser en cierta medida previsible: no puede reservarnos sorpresas. Un personaje de novela debe ser, en cambio, un hombre como cualquiera de nosotros, y aquello que pueda sucederle debe ser tan imprevisible como lo que puede sucedernos a nosotros. El personaje asumirá así lo que podemos llamar de “universalidad estética” [...]» (Eco, 1968, 269).

¹⁶⁰ «Duas prostitutas mortas. Uma ex-prostituta dona de boutique também morta. Uma mulher desaparecida. Não é coisa para interessar o mundo por muito tempo» (Fonseca, 1983: 80).

¹⁶¹ Por ejemplo, un personaje que resulta tuerto tras una pelea pretende comprar un ojo en Río de Janeiro, situación posible por la miseria que se vive en la ciudad:

«Por que você quer vender um olho?

Tenho as minhas razões, disse a moça.

Ela tem suas razões, disse a mãe, agressiva.

Não posso comprar o olho dessa menina, pensou Fuentes, a garota tinha os mesmos cabelos negros lisos dele, seria índia? mas os brasileiros haviam matado todos os índios. Pálida, ligeiramente verde. Olho a gente

recursos líricos ha de ser absolutamente mínimo, un factor que hace del texto de Fonseca un texto hiperreal, pues:

Assim, nesse “mundo de superfície” misturam-se marginais, prostitutas, oportunistas, rufiões, deixando o ambiente tão deplorável (e tão real ou hiper-real) que se torna absolutamente impossível desenvolver qualquer tipo de drama psicológico. A linguagem utilizada, por sua vez, também não se caracteriza pelo floreio ou obscurecimento desse acúmulo de “entulhos”, ao contrário, é direta, usual, pragmática e, por vezes, estereotipada. (Almeida, 2011: 2)

Para destacar los aspectos más relevantes del hiperrealismo en la narrativa de Rubem Fonseca, se tomarán en cuenta diferentes recursos que Luiz Costa Lima (1981) resalta sobre el autor, los cuales serán necesarios a la hora de diseccionar *A Grande Arte* (1983) (aunque igualmente relevantes para la literatura fonssequiana en general).

Inicialmente se tendrá en cuenta el arte del simulacro por encima del arte de la copia. Posteriormente se revisará el lenguaje trivial y la poética de ampliación para poder entrar en la sustracción del contexto.

4.1.2 EL SIMULACRO Y LA COPIA

Para pensar en el arte del simulacro primero hay que tener en cuenta el arte de la copia desde una óptica platónica. Aunque la imitación no logre representar la idea o esencia, la copia está fundada en la semejanza de los modelos dados; es decir, solo se puede alcanzar la esencia a través de la razón. La copia busca un parecido, pues se está en el mundo de las apariencias, al no cuestionarse la existencia de una idea. Ahora se puede considerar la degradación de la copia, el abuso del cliché y el desprecio por la semejanza, en cierta manera pervirtiendo la esencia:

Se os textos ficcionais não são de todo isentos da realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se

tirava de um inimigo, arrancava e colocava numa caixinha com gelo e levava para o médico fazer o transplante. Numa caixinha de isopor como se fosse um sorvete. O preço de um carro por um olho? Então? perguntou a mãe, cortando as elucubrações de Fuentes.

Vou pensar.

Não se preocupe, minha filha, disse a mulher dando as costas para Fuentes, vai aparecer outro. No mundo, pensou Fuentes, tudo se comprava e vendia, a mulher sabia disso» (Fonseca, 1983: 193).

esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o carácter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (die Zurüstung eines Imaginären). (Iser, 1979: 957)

Hay que remitirse a los clichés, como se dijo anteriormente, y al uso de personajes que son repetitivos en la cultura pop. El uso del detective ya es un cliché, como también el de los asesinos en serie, etc. Es el abuso del cliché lo que permite que se dé el simulacro, pues este tipo de personajes y lugares ya están impresos en el inconsciente colectivo, ya que también son usados copiosamente por los autores del género.

Los *leitmotivs* narrativos y los escenarios hacen que, cuando se revela el cliché al máximo, se le dé una visualización al lector a través de discursos que ya ha visto en otras formas de arte, como por ejemplo el cine, a sabiendas de que, para el tipo de escenas detectivescas –como las que abundan en *A Grande Arte*–, el espectador puede remitirse al cine *noir* clásico. Entre los recursos visuales que se pueden recoger de Fonseca está el de una síntesis que Alfredo Bosi tildó como «brutalista». Sus frases son concisas y crudas, al mismo tiempo que recogen las estructuras literarias del guion cinematográfico y del teatro, por lo cual se puede reiterar que su lirismo (entiéndase como cualquier tipo de barroquismo) tiende al mínimo, de ahí el uso del lenguaje común o trivial no como un capricho del escritor, sino como un recurso necesario en correspondencia con el filme.

4.1.3 LENGUAJE TRIVIAL Y POÉTICA DE AMPLIACIÓN

El realismo literario y la novela tuvo su auge de popularidad durante el siglo XIX (a través de entregas en fascículos¹⁶²), debido a cambios sociales que se estuviesen percibiendo: para tal época la industrialización ya era un hecho, junto con el hacinamiento en las ciudades, los avances ferroviarios, etc.

¹⁶² No es sorpresa, sin embargo, que la crítica al género negro sea por su carácter folletinesco, por lo cual se le atribuye la etiqueta de literatura menor, pues mantiene el canon de la distribución de la novela realista del siglo XIX:

«Por una parte, existía un sistema editorial llamado folletín o folletón, acompañando a las publicaciones periódicas. Ambos términos se encuentran en gran medida igualados, aunque se prefiere el segundo ante el rechazo del primero: folletón es un calco del francés “feuilleton”. [...] Por otro lado existía lo que se conoce como novela por entregas o novela popular, un tipo de novela con estilo formal y particular, que sirvió de soporte a gran clase de obras y géneros. [...] mientras que el folletín del periódico contaba con su propio público lector, consumidor del periódico en el que se incluyese, la novela por entregas, en fascículos o cuadernillos, constituye un negocio en sí misma, algo más arriesgado, puesto que su publicación dependerá únicamente del éxito o fracaso que obtenga» (López Chacón, 2013: 4).

Para el siglo XX las novelas enteras se convirtieron en un estándar comercial, si se tiene en cuenta el crecimiento de la industria editorial. Como resalta el realismo, se procuraba el detalle y la recreación de los espacios y personajes de una forma profundamente específica, con el fin de hacer que el lector se adentrara en el universo narrativo por medio de la especificación que diera el autor. Esto cambia con la llegada de la fotografía y después del cine. Así como se cuestionó la fotografía como forma de arte pictórica y el dilema de si esta llegase a reemplazar a la pintura, asimismo apareció posteriormente el mismo conflicto con respecto al cine y a la literatura.

Con la llegada del cine las imágenes ya le eran impuestas al espectador y algunos vaticinaban la muerte de la novela. La información y el entretenimiento no requerían del trabajo lector, sino que eran digeribles y directos. Sin ser una competencia explícita, el cine buscaba adaptar la literatura a su campo y, posteriormente, con su masificación, fue la literatura la que tuvo que adaptarse al lenguaje cinematográfico, en un proceso de casi un siglo, como explica el propio Fonseca:

Vivendo numa sociedade em que a capacidade de processamento de informações deixou de ser apenas habilidade intelectual para transformar-se em condição de sobrevivência econômica, o indivíduo privado das ferramentas da leitura e da escrita está sujeito à marginalização – pessoal, profissional e social. (Fonseca, 2007: 9)

Los escritores que buscaban ganarse la vida a través de la escritura narrativa también buscaron al cine y la escritura del guion. Aunque se siguieron escribiendo novelas, se tenía que competir con un mundo dominado por la imagen. Entonces hubo que acudir a los mismos recursos filmográficos, la síntesis y la escritura del guion. Al abusar del cliché y de los espacios comunes, los autores comenzaron a usar fórmulas que, aunque no fueran ortodoxas, eran estándares en el imaginario colectivo, en la cultura popular, la cual se transmite a través de la imagen y la literatura al hacer uso de sus referencias y viceversa, aquí se hace posible incluir al género negro¹⁶³.

¹⁶³ «Gostei daquela história de você associar um Wexler com o outro.

Cinema é o meu vício. E Fotografia.

Quem fez o *Cidadão Kane*?

Essa é fácil demais.

Então diz.

Gregg Toland.

The heart is a lonely hunter?

Bebel acendeu um cigarro no acendedor do carro. Colocou outro cassete.

Dá uma dica.

Body and soul.

Dá a letra do último nome.

H.

Agá, agá.

En síntesis, para el siglo XIX la minucia del detalle, aunque no rayara en lo barroco, contenía una sobrecarga en los ambientes y los personajes. Con la llegada del cine, la literatura compite en la creación de imágenes, procura hacer activo al lector¹⁶⁴ para que recree las imágenes con la información que posee a partir de su imaginario y al saber que en la postmodernidad los espacios se estandarizan, el conocimiento de estos se hace común, dejando de estar sujeto a la imaginación del individuo.

Con el siglo XX el realismo en la literatura comienza a modificarse y, como ya se ha resaltado, a adaptarse a nuevos tiempos y lecturas. La llegada del género policiaco, así como el realismo sucio o los *beatniks*, hicieron del lenguaje oral una fuente de apropiación artística para llevar a la literatura a un espacio terrenal, en general urbano, donde los signos y señales son comunes para todo el mundo, por lo menos en la superficie.

La novela de Serie Negra, llamada después simplemente novela negra [...], se caracterizó en sus inicios, pues, por una violencia inusitada, una acción trepidante, un realismo crítico y un lenguaje cortante y coloquial. Más adelante, con el fluir del tiempo y el asentamiento del género, no todos estos caracteres concurren conjuntamente, pero —al margen de concepciones más estrictas— al menos varios de ellos deben fusionarse para que, en una acepción vulgar, pueda hablarse de novela negra. (Vázquez de Parga, 1981: 331)

El escritor busca que el lector recree la historia a través de una escritura concisa y sintética, por lo menos en el caso del hiperrealismo y el realismo sucio; es decir, no busca el desperdicio lírico, busca que el lector lea con sus propias palabras y tono.

Fonseca, al sintetizar el texto, salta a una prosodia general: ya nada depende del discurso (o el tono) del propio autor, pues el lector se lo acomoda en sus palabras y pronunciación, al haber sido escrito con frases que incluyen un lenguaje sencillo (claro está, sin eliminar la versatilidad poética del autor). Hay que entender que lo que se eliminan son las redundancias, las pomposidades y los caprichos literarios, tan innecesarios al hablar de un realismo urbano que aborda una humanidad por medio del carácter brutal de la novela negra.

Sabe tudo, não é?
Diz outro filme dele.
Rose Tattoo.

James Wong Howe. Caramba, não sei como demorei tanto para lembrar»
(Fonseca, 1990: 88).

¹⁶⁴ «El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito» (Barthes, 1984: 71).

4.1.4 REDUCCIÓN DEL CONTEXTO

La transgresión de Fonseca se puede tomar como un valor sincrético de los factores anteriores, cosa que lleva a un producto narrativo que salta del realismo concreto al hiperrealismo a medida que la literatura se adapta a su entorno: los otros medios de la cultura popular.

Es el exceso del cliché lo que, con el abuso de los personajes y lugares comunes para rayar con lo absurdo, permite una creación hiperrealista. La poética de ampliación, de la mano del lenguaje trivial, se hace exponencial al eliminar la purificación del lenguaje. El mantenimiento del lenguaje oral, que denota diferencias sociales y culturales, permite que se refuercen los estereotipos, que se reafirmen los personajes y su papel en la historia al usar un lenguaje particular para las situaciones representadas. Al ser los personajes copias de otras copias anteriores, tomadas de fórmulas narrativas populares, incrementan y revelan el absurdo de lo representado.

Os textos de Rubem Fonseca carregam uma característica da estética contemporânea: a oscilação entre os espaços claramente definidos, entre o que é próprio e o que é alheio, entre autor e leitor, propondo uma dissolução dessas fronteiras. A arte, no entanto, ao invés de apresentar algo novo, sugere a transgressão. O elemento transgressor terá como função misturar os tempos, espaços, reciclando as identidades. As constantes remissões a consagrados textos literários já são um bom exemplo dessa liberdade que a literatura atual conquistou. (Simeão, 2006: 48)

Las transgresiones a través de la demasía y el pastiche derivan de la sobremodernidad definida por Marc Augé, de la amplificación de la modernidad, del exceso de señales, mensajes y bienes de consumo que dan un estándar de vida en las ciudades contemporáneas. Las situaciones y el contexto (y sus raíces) de la violencia, lastimosamente, no son muy diferentes en ciudades que contienen inequidades similares a las de Río de Janeiro. Si bien Río es el escenario constante de las obras de Fonseca, su realidad es paralela con el resto de las ciudades en Latinoamérica (e incluso en ciudades en otras puntas del globo), donde abundan problemas comunes que hacen del autor y sus historias *universales*, pues sus situaciones y subhistorias comprenden un parecido histórico y cultural.

¿Qué sería de esta novela sin el propio cliché y exageración de su protagonista, Mandrake? Este parece caricaturizar la figura del detective clásico al deformar el personaje estándar y canónico del género, un detective/abogado que resulta ser ambiguo en la detección de sus casos, pero que opera como un narrador general que procura, sobre todo, revelar lo que se presenta en el submundo carioca, en lo marginal, al igual que en lo

corporativo, donde el crimen permea todos los aspectos de la sociedad al tener en cuenta que:

O marginalizado torna-se, muitas vezes, um assalariado do crime, servindo ao empresário que não quer *sujar as mãos*. Por outro lado, o mecanismo de exclusão existente, na cidade, gera um tipo de população que circula por todos os espaços, exatamente porque não tem, de fato, nenhum espaço. [...] A dissolução dos valores humanísticos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do *detetive*, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor. [...] A oposição detetive/criminoso se relativiza em *A Grande Arte* com a dúvida lançada ao final, sobre a possibilidade de Mandrake se autor de alguns crimes [...] ¹⁶⁵. (Follain, 1996: 89-90)

Para retratar al marginalizado, al de clase media y al empresario, no queda una herramienta más oportuna que usar sus formas de lenguaje. Así se puede entrar en el mundo del crimen, el odio y la venganza de una forma deshumanizante, esencia de la violencia misma. Esto se aprecia en cuentos como “Feliz Ano Novo”, “O Cobrado” (1979), “Cidade de Deus” (1997), entre otros, donde la voz narrativa del criminal no es impuesta, sino que es fiel a la jerga y los objetivos criminales, que están impulsados por el factor económico (al mismo tiempo que el dinero es el imperativo para el detective). La ambición económica se convierte en razón y contrarrazón de la criminalidad.

[...] basta pensar en la compleja relación que establecen el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley solo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el detective generalmente es un aficionado que se ofrece “desinteresadamente” a descifrar el crimen); en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica. (Piglia, 2014: 57)

La criminalidad puesta en jergas y modismos no solo hace entender el uso del lenguaje del marginado, sino su óptica ante la sociedad, hacia las clases altas y hacia sus enemigos, así como su relación ante sentimientos ruines que nacen a partir de las profundas brechas sociales. Fonseca no aplica esto tan solo a los marginales, sino a cualquier tipo de personaje que retrata. La fidelidad de la voz narrada es una de sus esenciales herramientas para resaltar tipos de personalidad y, aunque al autor se le encasilla en la *literatura marginal*

¹⁶⁵ Aquí se está haciendo un paralelo entre el criminal y el detective, ya que, si bien funcionan como peones dentro de una estructura violenta, ambos se encuentran alineados en sus intereses, que son meramente económicos. Así lo expresa Wexler, el socio de Mandrake en *A Grande Arte*. «Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente» (Fonseca, 1983: 41).

*brasileira*¹⁶⁶, por el uso de personajes marginados y periféricos, es de recordar que estos no son el foco general de sus historias, pues tienden a apuntar hacia diferentes aspectos de la crueldad humana.

¹⁶⁶ Corriente literaria en la que destacan Sérgio Vaz (1964-), Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) (1975-), Allan da Rosa (1976-), Sacoliha (Ademiro Alves de Sousa) (1983-), entre otros.

4.2 TRANSGRESIONES: MORTALIDAD Y EROTISMO

4.2.1 SOBRE LO CRUENTO

El concepto de crueldad es inseparable de la humanidad, que como especie es consciente de su capacidad de expresar violentamente no solo por una condición de supervivencia¹⁶⁷ (como lo puede ser la inequidad urbana), sino también de ser brutales siempre y cuando se tenga un motivo racionalmente justificable para el acto. Cualquier animal puede llegar al acto violento, pero es solo el ser humano quien, a sabiendas de su poder destructivo, lo lleva a dimensiones atroces, como la tortura en cualquiera de sus formas, la guerra industrial, el cine *smuff*, etc. Estos, entre muchos otros, son ejemplos claros de cómo el ser humano invierte su imaginación en cosificar al prójimo a partir de una pulsión de muerte exteriorizada bajo el lema de su autoconservación. Se puede asumir la violencia como inherente al concepto de civilización, puesto que:

Aquella misma violencia que ayer debía dominar y sublimar la agresividad humana a lo largo de su progreso es la que rinde hoy pleitesía a los espectáculos de violencia real o ficticia –y la que constituye un sistema violento de dominación tecnológica y monetaria. (Pacheco, 2008: 33)

Bajo los parámetros liberales contemporáneos se reprueba la violencia en términos generales con preceptos éticos y morales que son imperantes para el orden del contrato social. Aun así, la existencia de conflictos (ya sean externos, como las guerras internacionales, o internos, como lo son las guerras civiles) se siguen justificando con lemas que apuntan a diversas formas (o deformaciones) de la justicia (que pueden ser la justicia tomada en las propias manos, se podría llamar de *parajusticia*, o de venganza absoluta), ya que «todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado» (Nietzsche, 1872: 114).

En términos generales existe permanentemente un subyugado y un subyugador; las inequidades globales dan muestra de esto y se evidencia en eventos como invasiones militares o, simplemente, al ver las brechas sociales en las ciudades. En cualquiera de los escenarios hay que notar que existe una desigualdad, que es, sobre todo, económica. Este

¹⁶⁷ «The mimetic conception of desire and violence makes it unnecessary to account for the murderous intensity of conflicts among human beings. Having a bigger brain, and being the most mimetic animal, as Aristotle was first to point out, man is also the animal with the fiercest mimetic rivalries. The natural tendency for weaker individuals to yield to the stronger does not suffice to counter the mimetic frenzy. The establishment of a society on the animal model becomes impossible» (Girard, 1987: 124).

es un motivo por el cual hay fuentes que apuntan al pacifismo¹⁶⁸ como la más ingenua de las posturas, no por ser utópica, sino porque el impedimento de esta está basado en el hecho de que solo se podrá conseguir con la finalización de la guerra de clases, y esto solo sucederá con la llegada de una equidad establecida por el estado de bienestar.

Surge ahora una cuestión que es de gran importancia en el campo del arte, algo que se resume en el aprecio estético por la violencia, por qué a la representación de esta se le atribuye un valor de trascendencia para el autoconocimiento social, pues se reafirma al arte como espejo de una realidad que se concibe y para la cual la violencia es algo que, si no es común, es normal. Ante el sentido de conservación pasivo (es decir, la autoconservación sin atacar al prójimo), se procura evitar el conflicto en forma de violencia en el diario vivir. Como ente civilizado, se buscan resoluciones que generalmente no entren en el campo de la ira y de la fuerza desmedida. Entonces, surge de nuevo la pregunta, el porqué del afán de la crueldad puesta en escena. Fonseca coloca esta noción en contexto con *A Grande Arte* en ciertos fragmentos, por ejemplo:

«A natureza também é violenta», eu disse capciosamente, «a violência está em toda a parte.» Ada respondeu que a violência, para ocorrer, precisava de um agente consciente e o ganso não sabia o que fazia. A violência, continuou Ada, era uma característica humana, algo, porém, institucionalizado pelos homens, que eram por ela atraídos criando mitos aos quais aderiam e que não passavam de racionalizações enobrecedoras de seus impulsos destrutivos. (Fonseca, 1983: 131)

En la literatura se puede usar la violencia como una muestra de denuncia social/económica/política, al igual que también puede exponer las patologías destructivas (sea masoquismo o sadismo) con las cuales carga el ser humano para exponer la insatisfacción que genera la desigualdad social, algo que no se elimina con el esquema de la seguridad, ya que su búsqueda de control sigue la lógica de lo estricto.

La puesta en escena de la violencia como venganza expone, sobre todo, cómo esta última resulta más razonable que las propias instituciones, pues estas, en las sociedades latinoamericanas, garantizan poco o nada la resolución de los conflictos. Esto es evidente en cuentos de Fonseca como *O Cobrador* (1979). Aquí los incentivos de su protagonista son basados en una sed de venganza que apunta a atacar por motivos de clase:

Various lexical terms utilized in the course of the Cobrador's dispersion of "urban justice" also demonstrate his acceptance of the role of exacting vengeance once determined by the figures of the judge and jury. As observed by Deonísio da Silva, the rationalizations and concrete actions of this narrator prove that violence is not only the preferred means to

¹⁶⁸ Vid. Žižek. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Página 126.

solve social problems, but it is also capable of being employed in a “reasonable” manner. (Schulenburg, 2006: 28)

Es, también, la ausencia de Estado la que prolonga esta denuncia, algo que se aprovecha para adentrarse no solo en los submundos de Río, sino en una superficie social que no era visible. Esto se representa en sus colecciones narrativas, las escenas de violencia y crueldad que, aunque copiosas, no formaban parte de los medios populares que escondían e ignoraban la pobreza creciente de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX. Fonseca, que retrató la subjetividad del marginado (entiéndase marginado no solamente como quien pertenece a los círculos de pobreza, sino también al alienado socialmente), lo realizó como si tuviese una premonición futura, reparado en realidades que causaron un estallido social por su tamaño y que hoy en día se muestra como el lado B de la cultura brasileña, un país plagado de desigualdades y un crimen endémico que permea cualquier esfera social.

À medida que a obra de Rubem Fonseca progredia, passava-se a perceber melhor que aquela violência, que tanto impressionava os primeiros leitores, não só era um elemento importante, mas fazia parte de um conjunto muito mais rico e mutável. (Schnaiderman, 2018: 162)

No es solo propio del mismo autor el usar un escenario permanente y con tantos contrastes como lo es Río de Janeiro¹⁶⁹. La ciudad, como plató y espacio para la denuncia, es esencial desde el realismo del siglo XIX y es una herramienta adoptada por los autores del neopoliciaco, pues, como ya se ha dicho antes, el espacio urbano es generalmente imprescindible para el *noir* o el realismo brutal. Se puede pensar en autores como Fernando Vallejo y su relación con Medellín, Mario Mendoza con Bogotá, Ricardo Piglia con Buenos Aires, Dalton Trevisan con Curitiba, Pedro Juan Gutiérrez con La Habana, etc.

La ciudad condiciona, por medio de sus relaciones sociales, la salud mental de sus gentes, y por lo tanto la de los personajes a los que aluden los autores. La deshumanización

¹⁶⁹ Usar Río de Janeiro es también apropiado por autores como Luiz Alfredo Garcia-Roza, al cual la autora Sandra Reimão se refiere de esta manera:

«Espinosa é o nome do detetive protagonista dos romances policiais de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Garcia-Roza é o autor brasileiro que mia publicou volumes na coleção Série Policial da Companhia das Letras. São até o momento, cinco: *O silêncio da chuva*, *Achados e perdidos*, *Uma janela em Copacabana*, e *Perseguido*. Os cinco romances se passam no Rio de Janeiro – cidade que co-protagoniza, junto com Espinosa essas narrativas» (Reimão, 2005: 24).

Esta ciudad es también escenario predilecto para el crimen en colecciones de relatos *noir*, donde destaca la colección *Río Noir* (Casa da Palavra, 2014), editada por Tony Bellotto. El libro está dividido en apartados en los que se recorren los diferentes sectores y barrios de Río, al hacer saber que cada uno es materia del crimen y el suspense. En este participan tanto autores de renombre (Luiz Alfredo Garcia-Rosa, Luis Fernando Verissimo, Tony Bellotto) como nuevos talentos (Raphael Montes, Adriana Lisboa, MV BILL o Victoria Saramago).

y la venganza que se atribuyen son un derivado del contexto y del espacio en el cual se mueven, y exponen la «pulsión de muerte» como una característica que puede ser exponencial dependiendo de la autoconsciencia que tengan los personajes, que usan esto como pretexto y justificación de actos atroces enmarcados en la racionalidad del subyugado/subyugador o depredado/depredador basado en las estructuras sociales establecidas. Igualmente, al hacer reconocimiento de la existencia permanente de esta pulsión es cuando se es capaz de darle cabida en el mundo del arte y la representación:

Hemos de abstraer por supuesto el biologismo de Freud: «pulsión de muerte» no es un hecho biológico, sino una noción que indica que el aparato psíquico humano está subordinado al automatismo de repetición ciego más allá de la búsqueda del placer, de la autoconservación, de la conformidad del hombre con su medio. El hombre es —Hegel *dixit*— «Un animal enfermo de muerte», un animal extorsionado por un insaciable parásito (razón, logos, lenguaje). [...] No hay solución ni escape, lo que hay que hacer no es «superarla», «abolirla», sino llegar a un acuerdo con ello, aprender a reconocerla en su dimensión aterradora y después, con base en este reconocimiento fundamental, tratar de articular un *modus vivendi* con ello. (Žizek, 1989: 27)

La pulsión de muerte se extrapola en Fonseca, y por eso se le etiqueta de brutalista, por su forma expresa de revelar concisa y coherentemente la relación utilitaria que se le da a la crueldad contra el otro.

Cosificar a la víctima y la violencia infringida en su contra viene acompañada por los deseos del victimario, para hacerlos reales; en el caso de los asesinos en serie, estos deseos cargan con una serie de métodos que buscan una ritualidad consecutiva en cada acto. Los métodos en el caso de *A Grande Arte* vienen asociados directamente con el uso de los cuchillos y el arte del *percor* (perforar y cortar), pues esta novela se enfoca al uso de armas blancas. El que Fonseca hubiese hecho esta elección, en vez del uso de armas de fuego, ayuda a intrincar la trama y las complicaciones para atrapar al criminal, pero al mismo tiempo muestra una conexión personal en el momento del crimen, dando un efecto más pasional en la violencia. Esta fórmula es también empleada por otros artistas, como David Cronenberg, en su filme *Eastern Promises* (2007):

I deliberately wanted it to be no guns in *Eastern Promises*, partly because of the Russian gangsters. Not that they don't use guns, of course they do, but I was really thinking of the atavistic, the primitive, the ancient sort of Russian, pre-Russian, pre-Soviet Union culture of Russia, and trying to give some sense of that without being too obvious about it. That is very intimate, and very emotional, and very almost religious ritualistic, and that means guns do not lend themselves to that. Guns lend themselves to disconnection, it's very easy to be disconnected from someone when you shoot them. It's much harder to be disconnected if you're stabbing them with a knife or strangling them or punching them.

You know, then it's very physical, and you are very much involved in that other person's body, and mind, and so on. (Cronenberg – *Cronenberg on Cronenberg*, entrevista, 2013)¹⁷⁰

En general, las historias de Fonseca contienen el uso de armas de fuego, en gran parte porque podrían coincidir con los informes policiales que sirvieron como inspiración cuando formaba parte del cuerpo policial. No se está asumiendo que él contase las historias siniestras que llegaban a las comisarías, pero sí que estas dieron paso a la creación de su ficción. Como se sabe, por la cantidad de información (a partir de la afición y el conocimiento de la cultura popular en los filmes y libros) que se tiene sobre la investigación forense, las pistas que provee el uso de armas de fuego tienen un gran valor para dar con el criminal, pues estas revelan el tipo de arma que se usó más fácilmente.

En contraste está el uso de armas blancas. Los cuchillos son un arma, por así decirlo, limpia. Por medio de la laceración es más difícil de identificar al agresor, y los rastros resultan confusos a la hora del seguimiento. En los capítulos 7 y 8 de la primera parte de *Grande Arte* se da un repaso a los tipos de cuchillos que son utilizados más comúnmente en el *pervor*. Entonces Mandrake usará de uno de ellos para satisfacer su deseo venganza.

Estos son en general artefactos de uso militar y de limitado acceso para la población civil. La explicación de sus especificaciones revela cualidades y carencias de cada uno, porque existen tipos que sirven para caza y otros para pesca, con láminas lisas y con zanjas respectivamente, donde los primeros sirven exclusivamente para matar (y solo causan la muerte al extraerse del cuerpo) y los segundos para extirpar vísceras de pez.

También se hace hincapié en el tipo de mango de cada cuchillo, algunos lisos y otros corrugados, al igual que su ergonomía, etc. La diferencia en la aspereza de sus mangos implica que pueden dejar restos de piel de la mano, lo cual ayudaría a dar con el criminal a posteriori. Fonseca se remite al uso del cuchillo en la novela como un objeto violento de culto, destacando que:

Os livros que estavam à minha frente, e pelos quais me interessava agora, tratavam de um extraordinário instrumento, a primeira criação tecnológica de homem — a faca. Entre os livros que trouxera estavam vários clássicos. O *Trattato di scienza d'arma*, do grande teórico Camillo Agrippa, publicado pela primeira vez em 1604; o *Manual del baratero o Arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tjera de los jitanos*, de autor anônimo, publicado em Madri em 1849; *La coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours, fabrication ancienne et moderne*, de Camille Page [...]. Trouxera também os modernos: *Weapons & fighting arts in the Indonesian archipelagos* [...]. *Cold steel*, de John Styers; *Kill or get killed*, de Rex Applegate; [...] *All — in fighting*, de W. E. Fairbairn, a técnica que mais mortes havia causado no mundo inteiro. (Fonseca, 1983: 127)

¹⁷⁰ “Cronenberg on Cronenberg” - «<https://www.youtube.com/watch?v=0UZPGhZRA9U>» [Consultado el 08/10/2021]

El hecho de que el arma elegida haya sido blanca conlleva la complicación evidente en la resolución, un factor que, como ya se ha dicho, es esencial en muchos textos del neopolicial. Aunque en *A Grande Arte* la historia está centrada en el desagravio y en cierto punto se da con un sospechoso, nunca se tiene absoluta certeza de esto; incluso en su final se apunta a que, probablemente, Mandrake podría haber sido el autor material de los asesinatos iniciales¹⁷¹.

4.2.2 EL CINISMO DEL NUEVO DETECTIVE

En este género novelístico se diluye la racionalidad al hacer del lector un agente activo, lanzándole a la incertidumbre subjetiva de cualquiera que sea el protagonista de la novela y no es una mera coincidencia la aparición del género con respecto a las mudanzas del orden filosófico que se dieron en la última mitad del siglo XX, algo que redimensiona el carácter de los personajes.

El neopolicial iberoamericano no sería un género posible sin la adopción del estilo narrativo de la novela policial clásica, al igual que las herramientas de detección racionales de su predecesor, la novela de intriga. Asimismo, los contextos han hecho de este un proceso inquietante que está fundamentado en los cambios económicos y políticos sufridos durante el pasado siglo, al pasar del racionalismo absoluto (novela de intriga) al individualismo liberal (policial clásico), para llegar a la figura del desencanto como un reflejo y un extrañamiento algo quijotesco, producto del estudio del nihilismo por el movimiento postmoderno.

Hay que tener en cuenta en este caso, como lo define Foucault, la *episteme* moderna¹⁷², a sabiendas de que la forma en la cual se concibe el mundo actualmente oscila

¹⁷¹ Esta incertidumbre, en la cual ocurren unos crímenes iniciales para después desenmarañar la podredumbre social sin resolución de objetivos iniciales, es también clara en novelas como *Blanco nocturno* (2010) de Ricardo Piglia, donde, sin mencionar las diferencias estéticas y narrativas de la historia (como su locación y personajes), conlleva a un final similar, pues, aunque la intención del autor fue llevar el policiaco al campo (un escenario inusual e improbable en el policial), reveló una serie de lógicas y comportamientos sociales que se suponían solo explícitos en la ciudad (ya que constantemente se ha asumido que el motor de la acción depende de ella), dando como resultado la intensificación del interrogante, el caso inicial que no consigue resolverse.

¹⁷² «[...] el campo de la *episteme* moderna no se ordena según el ideal de una matematización perfecta y no desarrolla a partir de la pureza formal una larga serie de conocimientos descendientes más y más cargados de empiricidad. Es necesario representarse más bien el dominio de la *episteme* moderna como un espacio voluminoso y abierto de acuerdo con tres dimensiones. Sobre una de ellas se colocarán las ciencias matemáticas y físicas, para las cuales el orden es siempre un encadenamiento deductivo [...]; en otra dimensión estarán las ciencias (como las del lenguaje, de la vida, de la producción y de la distribución de las

entre la razón y el deseo. Se conocen las virtudes de la racionalidad, el empirismo y el método, al igual que los excesos que se cometen a partir de la racionalidad absoluta, como, por ejemplo, el positivismo.

La esencia de los personajes fonssequianos contiene un paralelo con respecto a los que presentan autores como Dostoievski, pues estos evidencian en medio de sus transgresiones y reflexiones una constante disconformidad con la forma de operar en los sistemas modernos (algo que se da por hecho en el cinismo que expresa su polifonía), al mostrar el tormento de la consciencia y a la vez recreando una denuncia política, sin ser esta propagandística, a través de las acciones y reacciones en sus tramas. Este paradigma se ve en novelas como *Apuntes del subsuelo* (1864), con apartados donde se cuestiona la misma racionalidad:

[...] ¿es posible calcular con exactitud lo que es ventajoso para el hombre? ¿No hay casos que no solo no han sido clasificados, sino que son inclasificables? Porque a lo que se me alcanza, señores, ustedes derivan toda la gama de las ventajas humanas de un promedio de cifras estadísticas y de fórmulas científicas y económicas. Ustedes reconocen como ventajas la riqueza, la comodidad, la libertad, la tranquilidad, etc., etc., de modo que el individuo que obra abierta y deliberadamente en contra de ese inventario sería en opinión de ustedes, y por supuesto en la mía también, un retrógrado o un loco de atar. (Dostoievski, 1864: 37)

Una lógica premodernista, llámese quijotesca, que también aprovecha Fonseca:

[...] desde que o mundo é mundo havia guerra, que a guerra era a mais humana das características da humanidade, que era o e diferenciava os homens dos bichos; que, além do mais, guerra é bom para os negócios, para as descobertas científicas, trazia progresso para todos, nações e homens. Menos para os que morreram, retrucou madame Pascal. (Fonseca, 1963: 34)

No es coincidencia que la novela negra se alimentara de las corrientes filosóficas del momento. Paralelo a la llegada de las tendencias posmodernistas se presenta una relectura de autores que se relegaron durante la primera mitad del siglo XX, autores que son considerados canónicos hoy en día, pero que difícilmente eran apreciados académicamente, Nietzsche es un ejemplo claro de ello, de cómo sus tesis tuvieron un salto, que hubo de ser secular para apreciarse académicamente.

riquezas) que proceden a poner en relación elementos discontinuos pero análogos [...]. En cuanto a la tercera dimensión, se trataría de la reflexión filosófica que se desarrolla como pensamiento de lo Mismo; con la dimensión de la lingüística, de la biología y de la economía dibuja un plan común: allí pueden aparecer y, de hecho, aparecieron las diversas filosofías de la vida, del hombre enajenado, de las formas simbólicas [...]» (Foucault, 1968: 336-337).

El postmodernismo contribuyó con el cuestionamiento de los modelos económicos preponderantes y, literariamente, en el campo del desencanto ideológico. Con la entrada de la novela en la literatura, el antihéroe figura como un sujeto analítico y al mismo tiempo es objeto de análisis por a la sociedad donde se le presenta, pues él se revela como el resultado de fuerzas superiores que le atingen, viéndose como un espectador de múltiples rupturas de las cuales no puede escapar, ya que él es, en sí mismo, parte de estas¹⁷³.

Los personajes de la tragedia clásica, así como los de la cultura del desencanto, contienen un carácter particular relacionado con la filosofía nietzscheana, se ven a la deriva y también marcados por fuerzas que no pueden controlar, llámese apolínea/dionisiaca, donde ellos no son dueños de su destino —defínase destino en este caso como lo que resulta imprevisible.

Esta lógica parte de los paralelos sobre la noción de destino en la cultura occidental clásica y la moderna. Primeramente, hay que partir de la franja filosófica que implicó el aristotelismo medieval; la fe absorbe de manera consciente la idea general de todas las cosas, Dios está encarnado en todo, por lo cual el ser humano se ve ligado directamente al hecho de que su devenir es manifiesto y está regido por un ente superior que, además, regula y define sus relaciones sociales que, a la vez, son dadas por el vasallaje.

En la modernidad se da un salto a ese intermedio aristotélico que fue la Edad Media, cuando la fe y sus actos eran dados como universales, es decir, porque hay un Dios que lo quiso hacer así:

Cuando nos sometemos a la máquina de un ritual religioso, ya creemos sin saberlo; nuestra creencia ya está materializada en el ritual externo; en otras palabras, ya creemos inconscientemente, porque es a partir de este carácter externo de la máquina simbólica como podemos explicar el estatus del inconsciente como radicalmente externo —el de una letra muerta—. La creencia es un asunto de obediencia a la letra muerta e incomprensible. (Žižek, 1989: 73)

En la cultura clásica y moderna este modelo se descarta, primero porque en la cultura clásica hacemos referencia a dioses egoístas con características (muy) humanas. La

¹⁷³ «And we should probably also make some place [...] for what Charles Jencks has come to call “late modernism” —the last survivals of a properly modernist view of art and the world after the great political and economic break of the depression, where, under Stalinism, or the Popular Front, Hitler or the New Deal, some new conception of social realism achieves the status of momentary cultural dominance by way of collective anxiety and world war. [...] Of the most canonical of these four moments or tendencies, that of the great demiurges and prophets —Frank Lloyd Wright and his cape and porkpie hat, Proust in his cork-lined room, the “force of nature” Picasso, and the “tragic, uniquely doomed Kafka (all as idiosyncratic and eccentric as the best Great Detectives in the classical detective stories)— something more needs to be said to discourage the view that, from the hindsight of postmodern fashion and commerciality, modernism was still a time of giants and legendary powers no longer available to us» (Jameson, 1991: 305).

existencia de un solo y universal Dios que controla el destino no existe, a diferencia de la Edad Media. Ahora, con la muerte de Dios, o solo con Dios como referencia de la existencia de un infierno, el hombre se encuentra de nuevo a la deriva con su destino y esta incertidumbre le hace cuestionar su existencia, pues la justicia encarnada en Dios no existe (al igual que en el mundo clásico) y se encuentra atrapado en el sinsentido.

Esta incertidumbre es la que le hace continuar con su vida a pesar de la certeza de la muerte misma (que ya no está dada por la figura de Dios). Además, le vuelve un ser cínico, juez de su propia existencia y del mundo a su alrededor. A partir de aquí nace la tragedia moderna¹⁷⁴, que Fonseca parodia a través de sus personajes de corte existencialista, como Thales Lima Prado en *A Grande Arte*:

Os esboços existentes nos Cadernos indicam que, se Thales Lima Prado tivesse um dia decidido escrever a sua saga familiar, teria produzido um livro interessante, ainda que um pouco pedante. Ele gostava muito de mitologia e de poesia de língua inglesa, principalmente Yeats e Eliot. Várias frases desses poetas podem ser lidas nas páginas dos Cadernos. «Man created death» é a que mais aparece. Essa frase me fez pensar muito. Creio que ela explica, um pouco, o Lima Prado. O homem criou a morte. Porque sabe que a morte existe, o homem criou a arte, um pensamento nietzschiano. O nome do pensador alemão também aparece na balburdia de anotações. «Birth, copulation and death» é a segunda frase que mais aparece, e esta, como a outra, também me fez refletir demoradamente. Nascimento, cópula e morte. Afinal, isso talvez fosse, também, a história da minha vida. De todas as vidas. (Fonseca, 1983: 245)

Ese desconocimiento del devenir que aflige a los personajes les provee de un carácter, en medio de todo, quijotesco, pues lo trágico contiene «querer y sufrir al mismo tiempo y por lo mismo (experiencia exactamente sublime)» (Rampérez, 2014: 44). Entonces se llega a la motivación los personajes: la búsqueda de lo sublime, de lo que añoran, de un supuesto goce que se les ha negado.

¹⁷⁴ «Lo trágico es cruel, pero no solamente o no siempre; trágico es a menudo el sufrimiento, pero pueden serlo también la alegría y la dicha, en la medida en que se apoderan del individuo y lo atraviesan mostrando su discontinuidad, la falta de control sobre sí mismo (precisamente eso que la tradición ha querido obviar o soslayar o sojuzgar mediante una buena voluntad omnipotente). Pues el matiz clave no está en el dolor ni en el pesimismo que todavía en *El nacimiento de la tragedia* está tan presente vía Schopenhauer (y que más tarde en Nietzsche se tornará empeño por un optimismo sin necesidad de argumentos). El matiz clave está en la desposesión, en el descontrol, en la ausencia de una voluntad que racionalmente pueda, explique, decida o controle lo que acaece, y en la falta de un saber que auxilia a esa buena voluntad» (Rampérez, 2014: 42).

Birth, copulation, and death, that's all.

T. S. Eliot. *Fragment of an agon*

Hay una serie de diferencias esenciales entre los detectives en las novelas de Fonseca. En el caso entre Mattos y Mandrake ya se aclaró la condición de cada uno como protohéroe y antihéroe, respectivamente, además del uso de la trama policial como excusa para narrar una historia mayor. Ahora se debe entrar en las cuestiones estructurales y paródicas que quiere alcanzar el autor con la saga Mandrake, pues, como ya se ha dicho, la tragedia juega un papel importante, pero en el caso de esta saga se remite a los guiños intertextuales colocados en las obras; es decir, los elementos de la tragedia buscan, más allá de crear una estructura teatral, referirse a la condición existencial de los personajes.

No es casualidad la frase que se ha puesto al inicio de esta sección, un extracto de *Sweeney Agonistes* (1932) de T. S. Eliot, ya que tiene un significado particular en el imaginario de Rubem Fonseca para la época. Se puede comenzar a entender esta referencia desde el cuento *Intestino Grosso* de la colección *Feliz Ano Novo* (1975) —que ya se ha mencionado en la sección 4.4.1—, donde se hace explícito el ensayo sobre la violencia pornográfica que escribió Geoffrey Gorer en 1965, texto que abre justamente con los siguientes versos: «*Birth, and copulation, and death. That's all the facts when you come to brass tacks; Birth, and copulation and death*» (Eliot, 1932: 122).

Esta es una cita que puede usarse en forma paródica o simplemente como una reflexión tanatológica. Un personaje que hace constantes referencias a Eliot en *A Grande Arte* es Thales Lima Prado¹⁷⁵, un empresario involucrado en los casos de homicidio que

¹⁷⁵ Personaje que es parodia de la tragedia a sabiendas de que en la novela es director de un aglomerado financiero llamado Aquiles (*vid.* Fonseca, 1983: 253).

Fonseca fue también consciente de que el uso de la obra *Sweeney Agonistes* es al mismo tiempo una parodia del existencialismo en tiempos modernos. Sweeney se supone como un personaje cómico más allá de un personaje trágico, pero que a través de la propia comedia busca mostrar la seriedad de su angustia existencial. Para *Fragment of an Agon*, la segunda escena de *Sweeney Agonistes*, el protagonista, se supone, ya ha fallecido y, de hecho, en poemas anteriores donde se usa a Sweeney, como *Sweeney Among the Nightingales* (1920), Eliot lo coloca en un espacio atemporal junto con Agamenón:

«The essential inadequacy of this interpretation is that it does not properly consider the tone. It pictures Sweeney as tragic, whereas fundamentally he is comic. Although he and his companions are empty and sordid, they are also funny, much in the aimless manner of Falstaff and his companions. Moreover, Sweeney is a member of the lower class, and hence his role is restricted in a Shakespearean sense. He may be funny, crude, and possibly pathetic, but never tragic; he has no high state to fall from. In a timeless sense, he and Agamemnon are in the same play, but their parts must not be confused. Together they furnish one another an enlightening contrast, but not a parallel» (Davidson, 1966: 401).

inician la novela. Lima Prado parece ser una fuente de conocimientos filosóficos y literarios a través del texto.

Como é que ele, Lima Prado, fora casar com alguém que não sabia o que era bilboquet? De que adiantava ser de boa família? Pegou um livro. «Birth, and copulation, and death. That's all», é tudo. É tudo? Era tudo. Sentiu sono depois de algumas páginas. A leitura dos seus poetas favoritos lhe dava uma sonolência tranquila, uma preguiça serena e ao mesmo tempo agudamente sensível, perceptível. (Fonseca, 1983: 297)

Pueden ser simplemente ironías que coloca el autor a través de la voz de sus personajes, pero a través de esta intertextualidad se comprende la temática a la que se apunta. Los guiños que da Fonseca no están precisamente relacionados con la mentalidad de quien habla, sino que apuntan al tema general del libro. Si el libro contiene, en evidencia, una pornografía de la violencia es porque se está haciendo claro el objeto que trata por su constante referencia al tema. La novela le aclara al lector en qué tipo de texto está al hacer un uso formal o paródico, haciendo burla de la supuesta erudición de sus personajes, como, por ejemplo, con Lima Prado.

Otra cuestión, también paródica, que se genera a partir de la lectura de esta novela y del desencanto de sus personajes es saber el porqué de su título: cuál es *A Grande Arte* más allá de ser un deseo de venganza mortal (*vid.* Fonseca, 1983: 163). La P con que firma con un cuchillo el asesino al inicio de la novela no parece tener ningún sentido, como no se ve ni se ejemplifica o metaforiza en el grueso del texto, termina pareciendo un mero capricho del autor.

Esta P puede ser el deseo por la letra escrita. El gran arte resulta siendo la palabra, el artificio de la letra por encima del otro, la P de palabra y el poder de marcar una letra, de la hechura del arte por sí mismo.

Em resumo, pode-se afirmar que em *A grande arte* a concepção estética de Rubem Fonseca resume-se na capacidade técnica do autor de construir uma histórica policial, vizinha ao romance policial de enigma. Esta história, por sua vez, se vale do baixo mundo e da marginalidade que convivem com o grande capital e os grandes crimes de colarinho branco. A grande arte, desse modo, consiste numa apropriação de gêneros, no saber contar histórias numa época de falência histórica, de desilusão e desencanto; e de fazer arte, consciente de sua precariedade no mundo contemporâneo. Esta postura dialética e cínica da arte que finge não ser arte para melhor ser, é a grande via de Rubem Fonseca. A dessacralização da obra de arte, quer pelo recurso à técnica do romance policial, quer pela efetiva consciência que o autor demonstra do lugar da arte na sociedade de consumo, estabelece uma curiosa relação entre arte e consumo. (Netto Salomão, 2012: 161)

La P como metáfora para una boca¹⁷⁶. Como se decía en la novela, «a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significa “boca”» (Fonseca, 1983: 10). Esto implica que la palabra sale de la boca y puede ser escrita, pero esta también consume y se alimenta de otros, al igual que el arte. Aquí Fonseca puede estar apelando indirectamente a las nociones del *Manifesto Antropófago* de 1928, escrito por Oswald de Andrade, que apunta al hecho de que la cultura brasileña se alimenta de las demás culturas de la raza humana. Esto implica el sincretismo cultural que representa Brasil: más allá de una estructura cultural ortodoxa y simple, es la amalgama de diferentes culturas que se fraguan en una sola, donde de una manera caníbal se digieren los modelos europeos y locales para dar paso a lo propiamente brasileño.

Fonseca, de una manera tardía, también es parte explícita de esta idea, ya que este formaliza el neopolicial brasileño más allá de ser un policial hecho en Brasil. Su obra es *stricto sensu* local, pero hecha con elementos narrativos, sobre todo anglosajones (diferentes a los de la literatura local anterior, que tomaba como ejemplo la literatura francesa como pilar artístico), para crear el realismo brutal por el cual es conocido y que le fue etiquetado por el historiador Alfredo Bosi.

Asimismo, el neopolicial es también una evidencia contemporánea con la filosofía posmoderna, al tener en cuenta el desencanto de los personajes, pues se oscila entre lo empírico y lo trascendental reafirmando la esencia de la novela a través de su propia crítica. Se pierden los valores empíricos y positivistas de la racionalidad pura como pasa en Conan Doyle, ya que se interfiere con el trascendentalismo y desconocimiento en los personajes, que no poseen ningún conocimiento racional absoluto. Entonces los personajes de Fonseca, al ser estos polifónicos y readaptados a su sociedad, contienen la calidad de los que Dostoievski o Sade representan, transgresores y en constante cuestionamiento.

Es necesario recordar el universo de personajes de Rubem Fonseca en sus cuentos y novelas, así como la experimentación del autor con el pasar de los años para hacer intertextos, parodia y extradiégesis en sus novelas al referenciarse con otros autores. La saga

¹⁷⁶ Es de recordar que la idea de la boca y los dientes, llenando la idea de la P con aún más metáforas mortales (como se ve en *A Grande Arte* cuando el personaje Zakkai, enano de dientes puntiagudos y algo vampíricos que sueña constantemente con una vagina dentada), es también recurrente en Poe en apartados de cuentos como *Berenice*: «Se entreabrieron, y en una sonrisa de expresión peculiar *los dientes* de la cambiada Berenice se revelaron lentamente a mis ojos. ¡Ojalá nunca los hubiera visto o, después de verlos, hubiese muerto!» (Poe, 1969: 189). O en el cuento *La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar*: «Instantáneamente reaparecieron los círculos héticos en las mejillas; la lengua tembló o, mejor dicho, rodó violentamente en la boca (aunque las mandíbulas y los labios siguieron rígidos como antes), y entonces resonó aquella voz horrenda que he tratado ya de describir [...]» (Poe, 1969: 94).

Igualmente, la letra P también puede contener otros significados a partir del juego hermenéutico al que se quiera someter el lector: P como la letra en la tabla periódica del fósforo y sus derivaciones como el planeta Venus, donde entra la idea de la figura femenina, etc.

Mandrake cuenta con este orden: *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1985), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* (2005).

En estas historias destacan personajes y protagonistas basados en colegas suyos de cuando trabajó en la policía¹⁷⁷, descartando las distintas afirmaciones que se han hecho acerca de que sus protagonistas son álter egos suyos; se cuenta que Fonseca usó como base de inspiración para el comisario Guedes, presente en *Bufo & Spallanzani*, y Paulo Mendes AKA Mandrake, a Iván Vasques y Mário César da Silva (Rebinski, 2020), compañeros en sus tiempos como criminalista forense. Fonseca se autoparodia en Gustavo Flávio para mostrar el surgimiento del artista, cuyo nombre original sería Ivã Canabrava, que en ciertas ocasiones cita en tercera persona a Fonseca. Para aumentar el efecto pastiche también Mandrake tiene a su propio Watson, su compañero de oficina Wexler, con quien cuenta para indagar en los casos criminales que se le presentan.

4.3.1 BUFO & SPALLANZANI: FLÁVIO Y FLAUBERT

Puede que en *Bufo & Spallanzani* (1985) no se dé la aparición directa del abogado-detective Mandrake, pero en este caso se tomará como parte de la saga, pues en la novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) se dará una continuación a la investigación de este caso que será llevada directamente por Mandrake, para mostrar que cada novela tiene un reducto para cada personaje que forme parte del universo de Rubem Fonseca.

En *Bufo & Spallanzani* Fonseca se remite nuevamente a la parodia y al cliché, reutiliza herramientas y personajes que resignifica en el contexto brasileño, así como también les da un revés en cuestión de circunstancias hacia sus formas de ver el mundo y sus oficios.

Ivã Canabrava, protagonista de esta novela, se ve en un proceso subjetivo de apertura artística en su transformación como escritor al crear una misma novela homónima. Al haber terminado este transcurso se convierte en Gustavo Flávio, una parodia a Gustave Flaubert¹⁷⁸, quien le ayuda a su amante Delfina Delamare a cometer suicidio, por causa de

¹⁷⁷ Cabe destacar que Fonseca «Agiu apenas nove meses nas ruas como policial, permanecendo na corporação desde 31 de dezembro de 1952 até 26 de junho de 1954» (Barros Medeiros, 2013: 14).

¹⁷⁸ En este caso se le retrata como un personaje algo esnob que cita constantemente a autores franceses, como Baudelaire, Maupassant y, por supuesto, Flaubert. También, irónicamente, citaba al mismo Rubem Fonseca (Fonseca, 1985: 11). Aun así, Gustavo Flávio no se contempla a sí mismo en la forma de celibato que poseía Flaubert, puesto que: «Olha, eu nunca entendi Flaubert ao dizer “réserve ton priasme pour le style, fous ton encrier, cal-me-toi sur la viande... une once de sperme perdu fatigue plus que trois litres de sang”. Não fodo meu tinteiro, porém, em compensação, não tenho vida social [...]» (Fonseca, 1985: 7). Esto

una leucemia que le afligía, haciendo que este parezca un atraco en un *Bairro Nobre* (en castellano: barrio noble o de clase alta) de Río de Janeiro.

Delfina Delamare es también un pastiche de Emma Rouault (cuyo nombre al contraer matrimonio fue Emma Bovary), al tener en cuenta que el personaje de Flaubert está basado en Veronique Delphine Delamare (1822-1848), cuyo infortunio la llevó a cometer suicidio tomando cantidades letales de arsénico. En el caso de *Madame Bovary* (1856) la protagonista es una ama de casa insatisfecha con su matrimonio, lo cual la lleva a tener pretensiones aristocráticas y amantes extramatrimoniales, que, por diversas vicisitudes, la dejaron en la ruina junto a su marido Charles Bovary. Delfina Delamare, una especie de cenicienta huérfana, casada con el millonario Eugênio Delamare, también encontraría una gran insatisfacción matrimonial, por lo cual se hizo amante del escritor Gustavo Flávio.

La historia comienza por el hecho que procura incriminar a Flávio en un suicidio asistido en el que Delfina Delamare recibió un disparo en el pecho¹⁷⁹; las pistas apuntan a Flávio al tener en cuenta que los objetos de valor se encontraban intactos, el cadáver no mostraba marcas de pólvora en sus manos¹⁸⁰, y había un libro con una dedicatoria suya y reciente en el automóvil. Ante esto, y la averiguación del autor criminal, está a cargo el comisario Guedes, quien durante la primera parte de la novela toma las riendas del caso. Él interrogará a Gustavo Flávio, primer sospechoso, y obvio asistente durante el suicidio¹⁸¹, y posteriormente a su marido Eugênio Delamare, quien está más interesado en que su muerte hubiese tenido una causa violenta más que la propia depresión por la enfermedad terminal que afligía a su esposa, resaltando así una carga narcisista y mezquina al querer sobornar al comisario para contar una resolución alternativa.

Aquí se vuelve al entendimiento que el poder monetario tiene ante la ley, no solo al manipularla, sino también al hacer uso de ese mismo poder para tener una fuerza criminal propia. Fonseca usa esta noción para explicar el desengaño de sus detectives ante estos comportamientos:

se da a razón que «O compromisso de Flaubert com a conquista da autonomia da arte exigiu uma atitude heroica, marcada pela disciplina, pelo sacrifício, [...] levando-o a pregar a sublimação dos desejos. Gustavo Flávio, ao contrário, é um hedonista, um sátiro» (Follain, 2003: 94).

¹⁷⁹ Una especie de, llámese, *suicidio noble*, al mismo estilo de Getúlio Vargas. Una muerte poco aparatosa y violenta en comparación con otros tipos de suicidio.

¹⁸⁰ Se sabe de antemano que en los estudios forenses, gracias a toda la cultura popular, los disparos con armas de fuego dejan marcas de pólvora en el autor material del crimen.

¹⁸¹ Razón por la cual Fonseca desde el inicio de la novela se refiere a la Navaja de Okcham (Fonseca, 1985: 13), donde la sospecha más simple suele ser la más acertada.

Eugênio Delamare havia dito que não se incomodava se o crime tivesse sido cometido por um assaltante ou por um psicopata, afinal a mulher dele estava já morta. A proposta que lhe fizera, de armar as coisas de maneira que a morte da mulher fosse atribuída oficialmente a um assalto, podia ser imoral e ilegal, mas não significava que Delamare estivesse envolvido na morte da mulher. Qualquer burguês, que não precisava de ser um milionário famoso, cuja mulher tivesse sido encontrada morta dentro de um automóvel, preferia a versão do assalto em primeiro lugar, e a do suicídio, em segundo. [...] Ele via homicídios quase que diariamente [...], e acreditava que o homem sempre fora e continuava sendo um animal violento, matador, por prazer, do seu semelhante e de outras criaturas vivas. (Fonseca, 1985: 31)

Los apartados detectivescos son la excusa de Fonseca para adentrarse en una subhistoria, en este caso el nacimiento del artista. Ivã Canabrava, que posteriormente se convertiría en Gustavo Flávio, tuvo que pasar por un proceso de catarsis que incluía aproximarse a la muerte para poder escribir la novela homónima. Inicialmente, como abogado en una aseguradora, se encontraría con un esquema de desfalco que le llevaría a la experimentación con la catalepsia a través del uso de un narcótico que hallaría solamente en sapos.

Al realizar la investigación racional y por pistas, que hace de Canabrava el real detective de la historia, llega a una teoría que requería del método científico: cómo el Bufo¹⁸² Marinus con sus toxinas podría causar catalepsia en humanos y cómo este fue usado por los hechiceros brasileños para hacer, de ciertas personas, algo así como zombis. Asimismo, Fonseca se refiere al naturalista Lazzaro Spallanzani (1729-1799) y su experimentación con los sapos, donde crea una fábula breve sobre las relaciones humanas en contraste con dos sapos, Bufo y Marina:

«Ele não tem dentes, sabe?», disse Spallanzani, sem parar de queimar o pé de Bufo, «e as secreções venenosas de suas glândulas somente são expelidas se fossem pressionadas. Bufo não tem controle sobre elas. De qualquer forma sua obsessão era maior que tudo, é o segredo de sua fantástica sobrevivência». O pé de Bufo estava todo carbonizado, mas ele mantinha Marina fortemente agarrada entre seus braços. O cientista continuou queimando a perna e a coxa do Bufo até incinerá-las completamente. (Fonseca, 1987: 117)

En este intercambio de metáforas, pistas y alusiones, durante este primer episodio investigativo, hay que tener en cuenta un personaje revelador con el cual cuenta Canabrava para hacer esto posible: Minolta, quien le incentiva para hacerse artista. Ella le ayuda a

¹⁸² Es de recordar la analogía a la cual se quiere referir el autor cuando se habla de Bufo, pues, al usar el hecho que un bufo bien puede ser un sapo o un bufón, también, añadiéndole el hecho de la catalepsia que este sapo particular le causa al ser humano, genera un grado de inhabilidad para comportarse de una manera normal. Aquí hace una referencia a Poe en su cuento *Hop-Frog* (1949), donde este se usó como apodo para referirse a un bufón cortesano: «I believe the name 'Hop-Frog' was not that given to the dwarf by his sponsors at baptism, but it was conferred upon him, by general consent of the several ministers, on account of his inability to walk as other men do» (Poe, 1849).

realizar el experimento con el Bufo Marinus, haciendo que el protagonista cayera en catalepsia, inmóvil, para después despertar y confirmar su teoría¹⁸³. Un factor sugestivo de la novela son sus saltos temporales, que contienen un carácter folletinesco, a sabiendas de que:

En la literatura policiaca jugar con los elementos dilatorios y con la gestión de la información será fundamental para que el lector no pierda interés y para mantenerle en suspense. Jugar con los elementos dilatorios supondrá mantener esa falta de isocronía, de tal forma que la información se podrá dar antes o después dependiendo del propósito del narrador, se si se quiere jugar limpio con el lector, de si se pretende que el lector resuelva antes, a la vez o después del detective» (Martín Cerezo, 2006: 86).

Va del presente al pasado constantemente¹⁸⁴ para resaltar este surgimiento como artista, la metamorfosis de Canabrava a Flávio, al igual que su decadencia y hastío por el oficio. Comienza con el suicidio asistido de Delfina Delamare ya con él como escritor. Posteriormente se cuenta con su nombre original, su experimento con los sapos y el origen de la novela homónima que escribiría durante el transcurso de diez años en compañía de Minolta fuera de Río de Janeiro¹⁸⁵. Finalmente volvería a la investigación del caso por parte del comisario Guedes, quien como Fonseca declara (y también denuncia): «Era um tira honesto, tenho que reconhecer isso, e havia muitos outros tiras honestos, o que não deixa de ser uma coisa extraordinária num país em que chega a ser incalculável o número de corruptos em todos os níveis da administração pública e privada» (Fonseca, 1985: 23).

¹⁸³ Vera Lúcia Follain de Figueiredo hace hincapié en la cristalización de un relato, al ser este una escena, pues se contempla como una fotografía. Con esto alude a que «[...] Julio Cortázar vai assinalar a semelhança entre a fotografia e o conto, chamando a atenção para o fato de que ambos viveriam de um aparente paradoxo: partem de uma limitação prévia, imposta pelo campo reduzido sobre o qual o olhar repousa, e utilizam esteticamente tal imitação» (Follain, 2003: 32). A esto se puede adjuntar un pasaje particular de *Las babas del diablo* (1959) de Cortázar, donde hace el contraste entre fotografía y vida:

«Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención» (Cortázar, 1959: 6).

¹⁸⁴ «El drama escenifica siempre en presente (aunque puede ser un presente anterior al de otra escena), mientras que la novela tiene posibilidades de narrar en presente y en pasado, y de escenificar en presente, e incluso puede anular el tiempo cuando describe o se refiere a actividades interiores. Desde H. James se ha buscado la novela dramatizada como forma ideal y se ha afirmado que el novelista debe mostrar, no narrar. Sin embargo, la novela acoge tanto la presentación escénica, que exige presente, como la panorámica, que puede narrar en presente o en pasado; en este sentido podemos decir que no tiene limitaciones respecto al tiempo» (Bobes, 1985: 149).

¹⁸⁵ Esta parte de novela se titula *Passado Negro*, título que se le dio a esta obra de Fonseca en su traducción inicial en castellano. En las traducciones posteriores se usaría su título original.

Son dos investigaciones, dos casos. El primer investigador es Flávio, quien sería el criminal en la segunda. Y en la segunda el investigador sería, como ya se dijo, el comisario Guedes. El protagonista, por lo tanto, pasa de investigador a investigado, y de inocente a criminal. En cualquiera de los dos casos, que suceden con una distancia de diez años, donde este autor ficcional pasa por una especie de Decamerón en un lugar llamado *Pico do Gavião*, un refugio satélite de Río de Janeiro, siempre se verá al acecho de personajes perseguidores. En la película con el mismo nombre de 2001, basada en el libro, se sintetizaron en uno solo: Eugenio Delamare, por cuestiones asociadas a la digestión de la trama.

Un punto comparativo destacable es la creación de la misma novela por parte de Gustavo Flávio. *Bufo & Spallanzani* recrea el peligro de la cercanía a la muerte en la que se encuentra envuelto el autor-personaje-narrador; este es consciente del riesgo que vive ya sea como investigador o como criminal. Es de interés aquí tener en cuenta la transposición del autor, pues este, quien lo escribe ficcionalmente, genera una propia identidad: el escritor se escribe a sí mismo trasladándose a quien escribe la novela, una característica que se evidencia en el realismo. Para esto se puede tomar como ejemplo previo en el realismo brasileño la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, en la cual el narrador se inserta como protagonista y su identidad es producida por la misma escritura.

O narrador do romance traveste-se de autor submerso na indústria cultural; mas, em face dela, guarda a distância que lhe preserva a ironia. Certos traços seus autorizam interpretação sugestiva: seu pseudônimo, Gustavo Flávio, de indiscutível sabor kitsch, pode ser interpretado como alusão (homenagem?) a Gustave Flaubert; sua apresentação como “mulato pernóstico” parece resgatar, com sarcasmo, a linhagem machadiana à qual ele parece querer agregar-se através de expedientes vários, entre os quais a citação constante de tantos de seus mais ilustres confrades, procedimento nada raro no autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (Lajolo y Zilberman, 2011: 103-104)

Como se puede entender desde el título de tal novela de Machado de Assis, se trata de un texto escrito más allá de la muerte, con un tinte tanatológico en el que prevalece la idea de que para morir solo hace falta vivir. Es esta una de las máximas de Rubem Fonseca, que se enfoca en la esencia pura de la muerte y de cómo se llega a esta a razón del crimen y la violencia, aquellas excusas del género policiaco, para hacer sobresalir el existencialismo y el desengaño.

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.
Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

— Não te assustes, disse ela, minha inimizada não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.
 — Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.
 — Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.
 (de Assis, 1881: 10)

Fonseca también adopta esta noción haciendo una comparativa alegórica con la tragedia griega y el sentido de persecución del protagonista:

Pensava: «Até a hora da morte ninguém pode garantir que sua vida á feliz... A dor sofoqueana... lembrei-me: não quero que a morte me ache e acabe comigo da maneira suja, dolorosa e humilhante que escolheu para mim... A morte é sempre uma coisa suja, me disse o médico, quando fui falar com ele, pode não ser dolorosa, pode até não ser humilhante, mas é sempre suja...» Ventudinis adversae impatientia... (Fonseca, 1985: 205)

Es este acercamiento con la propia muerte el que permite que se cree la función del escritor, puesto que las palabras son las que cuestionan todo origen¹⁸⁶. En una novela donde el propio autor tiene que mentirse a sí mismo, a los demás personajes y también al lector, para al mismo tiempo revelar una verdad, se hace imprescindible el papel de la palabra y así recordar dos máximas de Nietzsche mencionadas en la novela: la primera: «Quem não sabe mentir não sabe o que é a verdade» (Fonseca, 1985: 78)¹⁸⁷; la segunda, con un tono visceral, también recordando influencias tempranas del propio Fonseca:

«De tudo se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com o próprio sangue», disse Nietzsche, para quem sangue e espírito eram a mesma coisa. Meus primeiros livros foram escritos com sangue. Escondido dentro de uma casa durante dez anos tinha que acabar surgindo em meu espírito a mesma revolta que empolgou o marquês de Sade. (Fonseca, 1985: 174)

En el año 2001 se realiza la adaptación al cine de esta novela bajo el mismo nombre. En el mismo caso que con el filme posterior, *O Homem do Ano* (2003), el guion también estaría a cargo del propio Rubem Fonseca y la escritora Patrícia Melo, bajo la producción de Flávio Tambellini (quien para *Bufo e Spallanzani* fue director). En la versión cinematográfica de *Bufo e Spallanzani*, como suele ocurrir con la transformación de novela a

¹⁸⁶ «Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 1984 :65).

¹⁸⁷ «Aquí el protagonista se corrige a sí mismo al haber dicho inicialmente: «Se ha verdade é relativa, a mentira é relativa» (Fonseca, 1985: 78).

guion, se procuró dar una linealidad más concisa, para que en la pantalla el hilo conductor fuese más llevadero para el espectador. En este caso, como ya se mencionó, los criminales vengativos que buscan la muerte del protagonista, Zumbano y Eugênio Delamare, se convierten en uno solo, Eugênio Delamare, algo que facilitó la estructura dramática y dio el simple resultado de la dicotomía héroe-villano a la trama.

La sintetización de los personajes parece ser algo común en la adaptación de los filmes donde Fonseca participa como guionista, pues se sobreentiende que, por la inmensa cantidad de figuras que el autor coloca, a veces la técnica reduccionista del guion hace un favor al simplificar ciertos elementos que pueden, a veces, parecer innecesarios.

Por ejemplo, para el filme de adaptación de *A Grande Arte* (1983), que se estrenó con el nombre *Exposure* (1991) en el mercado norteamericano, el personaje de Mandrake tuvo que cambiar su papel de detective al de un periodista fotográfico que se aventura por Río de Janeiro y el interior de Brasil para resolver el caso del abuso a su compañera sentimental. En esta adaptación se mantienen los personajes principales y también se omiten los muchos romances del protagonista, sintetizándolos en uno solo: Ada, quien en el filme toma el nombre de Marie.

Este traspaso de la novela a la pantalla grande implica que se esté volviendo a un carácter básico del policial clásico, tal como se ha mencionado, al dar paso a la sencillez del detective versus el criminal. Mientras que en la novela de *A Grande Arte* se crea un sinsabor general por el no descubrimiento del caso, el desengaño del personaje y la perpetuación de la corruptela (al saber que Mandrake puede ser o no ser el autor del crimen), en *Exposure* (bajo la dirección de Walter Salles y protagonizado por Peter Coyote), ya sea por su ambición hollywoodense, se establece que hay un villano por encima de todos y este es Lima Prado, personaje que al final del filme tiene una pelea con cuchillos con el propio Mandrake, quien le vencerá, dejando un aura de héroe al hacer perder los grandes atributos de la novela: la duda y el desencanto.

Para *Bufo & Spallanzani*, en la novela, al igual que el filme, sus conclusiones alcanzan, de cierta manera, la ambición existencialista del autor y del protagonista. Siendo el protagonista el autor ficcional de la novela, este se encuentra bajo una devastación que le causa su propio oficio. Esta historia, que concluye con la no resolución del victimario del caso Delamare, con cuestionamientos relacionados al absurdo existencial (con nexos literarios al protagonista) al citar escritores clásicos¹⁸⁸ y, también, con la destitución del

¹⁸⁸ «Como sabe todo colegial nesta era científica, há uma relação química muito estreita entre carvão e diamantes.

Nosso presídio estava encravado no recinto da fortaleza, ao fundo, frente aos taludes.

comisario Guedes a cargo del caso, deja una ventana abierta para una obra posterior, donde la investigación pasaría a manos de Paulo Mendes, Mandrake, y esta novela será *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei Ao Meu Charuto* (1997); obra que, explícitamente, hace recordar al lector que «[...] como disse Valéry do poema, também um romance nunca é terminado, ele é abandonado pelo escritor» (Fonseca, 1997: 53).

4.3.2 *E DO MEIO DO MUNDO PROSTITUTO SÓ AMORES GUARDEI AO MEU CHARUTO:* MOLIÈRE Y EL HUMOR.

Esta novela contiene dos pilares que se repiten a través de su historia para dar paso a su contenido. El primero es la alegoría inicial, el epígrafe, dedicado a los versos de Molière en *Don Juan* (1665)¹⁸⁹, donde se exalta el uso al tabaco. Este texto está también relacionado directamente con el título *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei Ao Meu Charuto*,

Não havia possibilidade de dar um passeio naquele dia.

O portão do pátio de uma estalagem as da sede do distrito deu passagem a uma pequena carruagem de molas, uma dessas seges usadas pelos solteirões.

Sentada junto ao caminho, contemplando o carro que sobe em sua direção, Lena pensa:

Hoje a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem.

Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Aqui estamos de novo sós. Tudo é tão lento, tão pesado, tão triste.

Sou o médico de quem às vezes se fala neste romance com palavras pouco lisonjeiras.

Então, príncipe, Gênova e Lucca são agora propriedades da família Bonaparte.

Durante um tempo costumava deitar-me cedo.

Era a tarde do meu octogésimo quinto aniversário e eu estava na cama com o meu catamito quando Ali informou que o arcebispo havia chegado para me ver.*

Por coincidência até que essas frases fazem certo sentido, o que comprova a teoria (se ainda não existe estou inventando-a neste instante) de que palavras juntas, seja de que maneira for, sempre têm um certo nexo (ver Burroughs).

[*] Livros e autores pela ordem dos parágrafos:

Vitória, Conrad; Recordações da casa dos mortos, Dostoiévski; Jane Eyre, Brontë; Almas mortas, Gogol; Luz em agosto, Faulkner; O estrangeiro, Camus; O leopardo, Lampedusa; Morte a crédito, Céline; Consciência de Zeno, Svevo; Guerra e paz, Tolstói; O caminho de Swann, Proust; Earthly Powers, Burgess. São todos estrangeiros e mortos» (Fonseca, 1985: 174).

¹⁸⁹ «Não há nada igual ao tabaco — é a paixão das pessoas decentes e aqueles que vivem sem tabaco não merecem viver».

Don Juan, Molière

Ante esta línea narrativa de Rubem Fonseca es necesario agregar su novela *O doente Molière* (2000), donde se cuenta parte de su obra teatral y las tramas conspiratorias por parte de sus enemigos en la aristocracia que provocarían su muerte. Hay apartes que se refieren a la presentación de la pieza teatral *D. Juan* y su censura ante el libertinaje que se mostraba, algo que Fonseca aprovecha como paralelo para su personaje Gustavo Flávio y su deseo por los romances breves, donde resaltan sus visiones con respecto a la pasión:

«Afinal, há algo inexplicavelmente fascinante em se apaixonar, e grande parte desse prazer vem do fato de que a paixão é passageira» (Fonseca, 2000: 54).

«A minha paixão é a mulher. Quando ando pelas ruas sempre encontro mulheres que me atraem sexualmente. Sempre. E quando falo em atração não quero dizer um interesse igual ao que sinto quando vejo uma árvore de grande porte, um computador *top of the line*, um cavalo puro-sangue, uma caixa de churchill's da Punch» (Fonseca, 1997: 75).

verso que es parte del poema *O Poema do Frade* (1890) de Álvares de Azevedo, al ser este el segundo pilar, que también cita a Molière desde su inicio.

Fonseca, al igual que con *Bufo & Spallanzani*, está haciendo una parodia y una reescritura de una obra clásica usando a la literatura criminal como herramienta narrativa que desarrollará una historia urbana usando una base literaria previa. Es decir, así como en *Bufo & Spallanzani* el autor se remitió a Flaubert con *Madame Bovary* y la historia oficial del suicidio de la persona que inspiró la novela, Delphine Delamare, en *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* se basará en *O poema do Frade* (El poema del fraile, en castellano) para delimitar los rasgos hedonistas de los protagonistas, en este caso Mandrake y Gustavo Flávio.

La historia, que opera en un formato folletinesco, por medio de cartas, reflexiones y relatorios de grabaciones que le llegan a Mandrake, demuestra dos personajes activos en la novela que intercambian información para dar con la resolución del caso. La novela sucede entre los saltos temporales del pasado al presente, y la acción es presentada solo alrededor del autor ficcional, Gustavo Flávio. Aquí Mandrake tiene un papel pasivo, actúa solamente desde la interrogación; esto hace que el lector adquiera el rol de la detección.

Hay que tener en cuenta un factor inicial necesario, por primera y única vez: Mandrake es un actor objetivo de la trama, no hay un acercamiento a su vida ni a sus actividades fuera del caso. Él es un investigador intentando hilar las pruebas que tiene a la mano junto con el detective Raúl, un personaje terciario que se presenta impulsivo y, a la vez, resolutivo. Gustavo Flávio y Mandrake comparten un gusto similar, y este es el amor por el tabaco. En la novela es una especie de metáfora a las cortinas de humo que tienen que atravesar para desvelar el autor criminal, pues los relatos que se cuentan a través de la novela son, en general, mentiras creadas por los personajes, que extienden el valor de la ficción y cuestionan la esencia de una verdad objetiva a través de las pistas.

Los seres y objetos situados en el espacio literario, en el género policiaco, están puestos con algún fin concreto, nada es aleatorio, porque todo va dirigido a solucionar el enigma presentado, y, además, todos son signos que deben ser interpretados por el detective y, en el caso de los relatos clásicos, también por el lector, que en algunos casos se verá aturdido por la gran cantidad de nombres y falsos objetos y pistas que están puestos con el único fin de que fracase en su empeño por adelantar al detective en la resolución del enigma. (Martín Cerezo, 2006: 81)

Inicialmente se cuenta con una apertura para contar con claridad al personaje de Gustavo Flávio, se da un resumen de lo sucedido en *Bufo & Spallanzani*, en su transformación en novelista y aquí, ya después del caso Delamare, en ensayista. Tres

personajes presentan declaraciones a Mandrake: Flávio, Amanda y Luíza; las declaraciones no son cronológicamente lineales y se basan en la relación que Amanda y Luiza guardan con Gustavo Flávio. En el transcurso de la primera parte se revela el asesinato de Hildegarde Keller, esposa del embajador de Alemania. La sospecha, aunque inicialmente no apunta directamente a Flávio, recae sobre él tras las declaraciones de los demás personajes.

Uno de los ejes de la historia es constantemente en qué consiste el proceso de la escritura y en cómo se realiza el camino para convertirse en autor. En este caso se puede estar apuntando a una parodia del mismo Fonseca y de su forma de ver lo que implica la creación novelística. Ante esto hay que tener en cuenta que la amante de Flávio (Amanda, quien tiene el deseo de también ser novelista), por lo cual surte una serie de consejos que él considera útiles a la hora de escribir, siendo Fonseca extradiegético con su propia obra¹⁹⁰. Estos consejos permiten al lector armar el rompecabezas de la novela para desenmascarar al asesino. Pero este es un dato que se lo queda tan solo el lector, pues en el texto, como suele suceder con los demás de la saga Mandrake hasta ahora, queda irresoluto.

Eu disse que para alguns escritores a literatura deve ser doce e edificante, isto é, suficientemente açucarada e boa para agradar paladares delicados e refinar moral e espiritualmente o leitor, mas que o escritor não era um confeitiro de bolos nem um pedagogo, os bons escritores, como Sade, enchiam o coração e as mentes dos leitores de medo e horror, porque a vida era isso, medo e horror. (Fonseca, 1997: 25)

E o candidato a escritor, acrescentou Gustavo, além de ler como um desesperado deve aprender a ver, para poder fazer o seu leitor ver também, como Conrad anota no prefácio de *The Nigger of the Narcissus*. Ibsen disse que ser poeta é, essencialmente, ver. (Fonseca, 1997: 48)

O destino normal do leitor fanático é se transformar num escritor. Na verdade, todo leitor e qualquer leitor reescreve o livro que lê durante o processo de leitura. Vivo falando disso nos meus ensaios. Mas creio que a minha motivação para escrever tem algo a ver com a paixão que tenho pelas mulheres. (Fonseca, 1997: 74)

Por medio del análisis del texto un lector activo sería quien encajaría las piezas y las pistas para dar con el victimario, quien en este caso queda en entredicho alrededor de Gustavo Flávio y Amanda. Esta última parece recoger, y entender, los elementos de la novela policial y los consejos literarios de Flávio, para así jugar con ellos en un caso real y al mismo tiempo salir impune tras la confusión que ha creado. Aquí se da el subtexto de la novela, que apunta a la hechura de una metanovela maquiavélica donde los hilos de la trama

¹⁹⁰ Se encuentran referencias al cuento *Intestino Grosso* de *Feliz Ano Novo* (1975) donde dice: «Os filólogos e linguistas também são pessoas presas ao tabu. Gostaria que algum filólogo, um dia, escrevesse um livro intitulado: Foder» (Fonseca, 150: 1975); frase que se contrasta con: «Meu livro Foder foi um fracasso. Doutor Mandrake, quando pensei em escrever um livro com esse título eu tinha dezoito anos, ainda não havia publicado livro algum, e a palavra foder ainda possuía um certo esplendor abrasivo» (Fonseca, 1997: 55).

los sostiene, aparentemente, la misma Amanda en su afán de crear una novela a partir del azar que ella origina.

Foi Amanda quem descobriu a identidade da primeira vítima. Mas vamos começar com Gustavo Flávio. Eu sabia que ele era um escritor famoso e festejado. Se fosse um político ou coisa parecida, o caso Delamare — não vou falar do caso Delamare, isso já foi explorado demais — que ocorreu há alguns anos, não teria sido esquecido, mas era um escritor, e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo. (Fonseca, 1997: 6)

“Gustavo falou isso com uma voz estranha como se estivesse delirando de febre.

“Não sei aonde você quer chegar... não entre por favor numa das suas elucubrações”, eu disse.

“Então... então Amanda me perguntou, e a coragem de matar? Eu não entendi o que ela queria dizer, e Amanda acrescentou, eu tenho coragem de matar, isso me ajuda?”

Ficamos em silêncio um longo tempo. “Estou louco para sair daqui e poder fumar um charuto.” (Fonseca, 1997: 135)

A pesar de saber que Mandrake es una parte activa de la historia, el detective-abogado pasa a un segundo plano en comparación con las demás novelas donde él se hace protagonista. Al tener en cuenta que aquí tiene un papel estrictamente investigativo, Fonseca separa la vida personal de Mandrake de la historia y las vicisitudes que le acontecen a Gustavo Flávio, pues se enfoca esencialmente en la intimidad de este último y en cómo su vida sentimental le lleva a su propio caos.

Flávio se define a sí mismo como un sátiro y amante desvergonzado que cumple con el cliché del escritor mujeriego sin la intención de caer en la misoginia. Es aquí donde Fonseca hace el paralelo de este personaje con el protagonista del *Poema do Frade* de Álvares de Azevedo, ya que en el tercer canto del poema se toma el verso que dará título a la novela¹⁹¹.

El poema es una oda al uso del tabaco como un estimulante asociado a la lujuria y, al mismo tiempo, a la soledad de su protagonista (las actitudes de los personajes se reflejan en sus manías a la hora de fumar), que en este caso sería el fraile Jônatas, pues él cuenta sus infortunios y ocurrencias románticas alrededor de un halo de humo de tabaco que es parte

¹⁹¹ «CANTO TERCEIRO

NÚMERO VIII

Lancei-me ao desviver: gastei inteira/Na insânia das paixões a minha vida.

Qual da espuma o fervor na cachoeira/Quebrei os sonhos meus n'alma descrita.

E do meio do mundo prostituto/Só amores guardei ao meu charuto!

E que viva o fumar que preludia/As visões da cabeça perfumada!/ E que viva o charuto regalia!

Viva a trêmula nuvem azulada/Onde s'embala a virgem vaporosa!

Viva a fumaça lânguida e cheirosa!

Cante o bardo febril e macilento/Hinos de sangue ao poviléu corrupto/Embrigue-se na dor do pensamento/Cubra a fronte de pó e traje luto:/Que eu minha harpa votei ao esquecimento/Só peço inspirações ao meu charuto!»

(de Azevedo, 1890: 26).

permanente de su historia. Aquí, al igual que en *Bufo & Spallanzani*, el autor reescribe una obra en base a la estructura del neopolicial, trayendo un poema del siglo XIX a la cultura popular del siglo XX.

Sin una solución al caso, lo único que queda para el lector son indicios y piezas de un rompecabezas que le incitan a la actividad investigativa, pues el detective deja de ser exclusivamente Mandrake y este papel pasa al lector. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* se puede considerar como una secuela para *Bufo & Spallanzani*, ya que esta gira en torno a Gustavo Flávio como protagonista, pero con un cambio de investigador, igualmente, al ser acorde con la línea del neopolicial, predomina el hecho de la imposibilidad de dar con el autor criminal.

“A minha consciência também iria doer”, disse Raul. “Você desculpe aquele dia na delegacia. Acho que por invejar o fascínio que você exerce sobre as mulheres fiquei atormentando você, quando já suspeitava de Luíza, mas não podia dizer nada ainda, precisava encontrar as provas, você talvez atrapalhasse tudo.”

Raul se despediu.

“Como é que você está se sentindo?”, perguntei.

“Confuso.”

“Posso te confundir mais ainda?” Eu também estava confuso, mas não ia dizer isso para ele.

“Fala logo.”

(Fonseca, 1997: 132)

En *Bufo y Spallanzani* el comisario Guedes tiene la capacidad de apuntar a Flávio como autor de un suicidio asistido, aunque nunca consigue alcanzar las pruebas suficientes para incriminarle o hacer que pague una condena. Flávio es solo castigado con la venganza criminal y psicológica que quieren ejercer sus enemigos, los afectados por sus romances.

Un factor curioso es la aparición de Mandrake como un personaje, en medio de todo, secundario y pasivo, ya que se le tiene en cuenta en las anteriores novelas como un personaje igualmente concupiscente. Desde el relato *O Caso FA* de la colección *Lúcia McCartney* (1969) se le vio con un carácter absolutamente desinteresado en sus casos. Esto porque Fonseca lo lleva más allá del canon del *hard boiled*, donde, además de no tener prisa en resolver los casos, tampoco los resuelve en absoluto, puesto que lo que le interesa al personaje es su propia satisfacción narcisista ante hechos que dependen del azar. Cuando se tiene en cuenta su primer aparecimiento, en *O Caso FA*, se le muestra con una lujuria excesiva y, realmente, poca perspicacia investigativa, al saber que tiene una personalidad que se asemeja más al de un malandro carioca que al de un investigador privado clásico. La figura del malandro la usa Fonseca para tratar al personaje Mandrake de forma diferente al

detective justiciero, puesto que esta está ligada directamente al código social carioca y su idiosincrasia.

The second verse of "Sao Coisas Nossas"¹⁹² begins with a reference to the malandro, an idealized social type rapidly becoming an iconic figure in Rio in the early 1930s. The malandro was a flashy petty criminal disdainful of labor and domestic life, preferring to live by his wits in the brothels, gambling dens and streets of the city. He was usually represented as a black or mulato man in a white linen suit and panama hat, with a colorful scarf about his neck and a razor in his pocket. The stereotype undoubtedly grew from reasonably similar real-life models, but it quickly grew larger than life, becoming a symbol of outlaw glamour in the Rio underworld. (McCann, 2001: 6)

La figura de este detective-abogado representa un paralelo que, además de simbolizar a un cierto estereotipo carioca del criminal glamoroso, implica una señal de desencanto en la sociedad que se encuentra. Se entiende que Mandrake sabe navegar por la corruptela y los vicios de Río de Janeiro, porque luchar a contracorriente le llevaría a su propia muerte. Esto hace que sus historias muestren una redondez donde, a pesar de que el lector es llevado por una gran cantidad de nudos, siempre se llega a un vacío situacional, pues los casos quedan a medias, irresolutos, y Mandrake vuelve a su posición inicial, algo que utiliza el autor para dar continuidad a sus adversidades.

4.3.3 MANDRAKE: *A BÍBLIA E A BENGALA*: DE VUELTA AL ENIGMA

«Meu nome é Mandrake, sou advogado criminalista»: con esta frase abre Fonseca *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) y la última obra de la saga *Mandrake. A Bíblia e a Bengala* (2005), textos que con casi una década de diferencia han sabido mantener una linealidad temporal y un envejecimiento del personaje.

Esta obra realmente son dos novelas. La primera es *Mandrake e a Bíblia da Mogúncia*, y la segunda, *A Bengala Swaine*. En ambos textos acontece una particularidad que se descarta en los demás relatos en los cuales Mandrake es protagonista. Antes, para novelas como *A Grande Arte*, se resaltaba a la ciudad de Río de Janeiro como un escenario propicio para demostrar enredos vacilantes, teniendo en cuenta que el mismo protagonista no ejercía un papel justiciero.

Se puede afirmar que por primera vez Fonseca se vuelca en la novela de enigma, pues ya no usa al policial como una excusa narrativa sino como una propia finalidad, a

¹⁹² Canción del sambista Noel Rosa compuesta en 1932.

diferencia del *noir*, donde Raymond Chandler aclara que «la novela policiaca no es y nunca será una “novela sobre un detective”. El detective entra solo como un catalizador y sabe exactamente cómo era antes de entrar» (Chandler, 2004: 147).

Parece ceñirse estrictamente a las reglas y a la estructura de una historia de detección racional genérica, aunque también puede definirse como una especie de manual de instrucciones del género policial clásico, el enigma, ya que hace uso constante de sus clichés.

Mandrake es aquí un héroe investigador, la sociedad en la que se encuentra es de ambiente burgués, las pistas tienen una fórmula racional de seguimiento. Asimismo, «lo que reflejan los inicios del género policiaco es el crimen como algo excepcional cuyos sucesos acostumbran a ocurrir siempre en recintos cerrados [...]» (Martín Escribà, 2009: 42); diferente de lo que sucede con el género negro, donde:

[...] el detective también sufre transformaciones y se convierte en un hombre de reacciones y actitudes muy próximas al delincuente. Estas se dejan notar también en el espacio urbano, que se vuelve más bullicioso, más problemático y donde el detective poco puede hacer en un mundo invadido por el caos y la criminalidad. (Martín Escribà, 2009: 43)

Mandrake e a Bíblia da Mogúncia, a pesar de mostrar los elementos de las novelas de detectives (como la *femme fatale*, el asesinato inicial, etc.), revela una escritura mucho más sobria que la del Fonseca de décadas anteriores. Si bien se puede considerar que, en *A Grande Arte*, una novela que gira en torno al uso de los cuchillos, se usa un lenguaje lacerante, algo que añade al texto un valor intrínseco, en *A Bíblia da Mogúncia* no se presenta una verborrea afín a la violencia de la novela, por el mismo caso de que la violencia aquí es ajena al protagonista; las escenas cruentas no son narradas con especificidad y, aunque Mandrake es siempre un narrador intradieético, en las historias anteriores se le veía con la certeza omnisciente de lo que sucedía a su alrededor, al mismo tiempo que contaba las situaciones desde su propio juicio. Aquí se evita contar los detalles violentos que suceden, por lo cual el detective se entera de los sucesos siempre a posteriori para dar continuidad con su caso.

Una curiosidad que sobresale en esta novela es que por primera vez el protagonista toma un papel personal, dejando un poco de lado los datos superficiales que le hacían característico en sus primeros relatos, como lo eran sus constantes romances breves. Así el autor procura ahondar en su necesidad por el oficio de abogado-criminalista, al estar fuera de contexto con el Mandrake de reputación despreocupada:

Fiquei pensando, puta que pariu, vou ter que esperar trinta anos para tirar o pé do lodo, e decidi, foda-se, vou abandonar essa profissão de merda.

Mas o meu pai não me deixou desistir. Ele ouviu a minha choradeira com atenção, calmamente, e no fim perguntou, posso falar um minuto? Na verdade, ele não falou nem um minuto. Você não foi ser criminalista pelo dinheiro, ele disse, mas porque você gosta de fazer isso. Qualquer outro trabalho vai te deixar infeliz. (Fonseca, 2005: 35)

Meu pai era... bacana. Sofri muito com a sua morte, quase tanto quanto sofri com a morte a minha mãe. Sofri muito, mas não chorei. Lembro-me do meu pai dizendo que no tempo do avô dele a família do morto contratava carpideiras para chorarem no funeral. (Fonseca, 2005: 36)

*

Ante esto también cabe el intertexto que hay con las historias de las colecciones de cuentos primitivos de Fonseca. Por ejemplo, se refiere al *Testament* de François Villon¹⁹³, en específico al poema *Ballade des dames du temps jadis* (Balada de las damas de antaño); de esta colección de poemas de Villon también se hará referencia en el libro *Feliz Ano Novo* (1975), cuyo epígrafe es un fragmento de *Ou temps qu'Alixandre régn* (En los tiempos que reinó Alejandro).

Con respecto a la *Ballade des dames du temps jadis*, se debe recordar que es el poema más famoso de François Villon; además, se compuso de manera independiente a *Le Testament*, aunque esté intercalado en el texto, puesto que «*Le Testament* was not conceived as a poetic whole, but rather represents several distinct and even self-contradictory stages of creation» (Terdiman, 1967: 622)¹⁹⁴. Esta balada tiene varias versiones cantadas, la más famosa de las cuales, del siglo XX, es interpretada por el cantante anarquista francés Georges Brassens en su álbum *Le Vent* de 1953.

La relación con la novela de Fonseca hay que aproximarla desde la óptica de la adoración femenina del protagonista, al saber que la balada apunta a elogiar a las mujeres famosas histórica y mitológicamente, aunque todas con un destino fatídico. Así, «The gathering impetus adds to the feeling that the lesson is now complete, and that it is futile to reflect sadly and at length on the fate of the heroes and heroines of the past: *J'en passe, et des meilleurs* Villon seems to be saying» (Fox, 1960: 415), pasajes que representan el espíritu cínico y sardónico en la obra de Villon.

Fonseca, en su intertextualidad, también hace referencia a otros relatos anteriores, como lo es el relato *Duzentos e vinte e cinco gramas* de la colección *Os Prisoneiros* (1963). El autor, al versar procedimientos forenses, apunta a las autopsias que, al parecer, él mismo presencié durante su juventud:

¹⁹³ *Vid.* Villon, 1995: 24.

¹⁹⁴ Un formato similar a *Feliz Ano Novo* (1975).

O rosto dele, então, passou a ser o de um açougueiro seleccionando carnes em um açougue. Lembrei-me do meu professor de medicina legal na faculdade, de seu prazer enorme em fazer necropsias para ver a face lívida dos alunos. [...] Lembra do nosso professor que também gostava de serrar crânios e segurar cérebros na mão? Além de arrancar os cérebros dos mortos gostava de pesar, numa balança de precisão, seus órgãos — um coração, duzentos e vinte e cinco gramas. (Fonseca, 2005: 49-50)

Fragmento, aunque con un tono mucho más leve, paralelo al cuento de *Os Prisioneiros*, donde Fonseca tiene una voz cruda al igual que un argumento más enigmático, un diferencial entre su escritura temprana y tardía:

“Você aguenta?”, perguntou o legista. Um sorriso leve perpassou pelos seus lábios. “Afinal, você era amigo dela...”

[...]

Com um serrote, o enfermeiro começou a serrar o crânio.

“Nós antes tínhamos uma serra elétrica”, disse o legista. “Mas não havia jeito do enfermeiro trabalhar direito com ela: um dia encrencou, a roda dentilhada se desprende e saiu rodando por aí, saiu pela porta, desceu as escadas, eh eh!” O enfermeiro olhou para o legista que continuou: “Por isso usamos ainda o serrote. É rudimentar, reconheço, porém é prático.”

A calota craniana foi completamente serrada. De dentro foi retirada uma massa alabastrina, uma opaca medusa [...]

“Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pera; escuro.

“Duzentos e vinte e cinco gramas”, disse ele, pesando na balança. “Não foi atingido.”

(Fonseca, 1963: 27)

Los apartes al sadismo profesional de los forenses también buscan atraer la atención del lector por su violencia intrínseca al momento de deshumanizar a la víctima, recordando que esta contiene, al estar fallecida, puramente un carácter semiótico, ya que «A personagem mais importante na investigação de um crime é a vítima. Ela tem sempre uma história para contar» (Fonseca, 2005: 46).

Aunque, igualmente, esta novela contiene una víctima que no es humana, la cual sería la Biblia de Gutenberg, al aclarar que a las obras de arte no las roban, las secuestran (Fonseca, 2005: 64), a sabiendas de que este es el objeto de valor que desencadena los sucesos; al saber que se está en un enigma, el número de crímenes es reducido, sobre todo si se trata de una novela de Rubem Fonseca, donde abunda la violencia, pues en *A Bíblia de Mogúncia* solo hay dos actos homicidas que remiten a personajes implicados levemente con el robo.

Como un dato diferencial de esta novela a las anteriores de la saga: Mandrake sí logra resolver el caso, y lo consigue bajo los preceptos y los clichés del policial clásico; incluso su final es también un pastiche, pues es similar a la escena final de *Cape Fear* (1991) del director Martin Scorsese (*remake* del filme homónimo de 1962 del director John Lee

Thompson basado en la novela *The Executioners* (1957) de John D. MacDonald), donde el criminal cae ante su propia vanidad.

En *A Bengala Swaine* se continúa consecutivamente con la historia anterior con un giro narrativo explícito: el comisario Raúl, quien es un personaje secundario (un Guedes más impulsivo y a la vez romántico), y un investigador propiamente dicho en las demás novelas de la saga, se transforma en el real detective y bienhechor al estilo del policial clásico. En el caso de *A Bengala Swaine* (El Bastón Swaine) se centra en el hecho de que el protagonista (Mandrake ya envejecido) posee un bastón de este tipo, uno que contiene un arma blanca en su interior, y este es usado como objeto de un crimen con el cual se le intenta incriminar.

Rubem Fonseca en varias ocasiones afirma que en el procedimiento policial de los casos los testimonios, que a veces pueden ser manipulaciones externas, son «a prostituta das provas», siendo esto el nombre de la parte IV de *Bufo & Spallanzani* y también una cita en *O Romance Morreu* (2007):

Então me lembrei das aulas de direito penal, na faculdade de direito, das nossas discussões de que não havia delinquentes, mas indivíduos antissociais, nem crimes, mas fatos indicativos da antissociabilidade do autor. E lembrei-me também do brocardo (estou citando de memória): “O testemunho é a prostituta das provas”, testemunho incluindo as declarações da vítima e a confissão de autoria. (Fonseca, 2007: s.p.)

La historia general gira en torno a un popurrí de historias cortas, por lo cual se podría decir que, aunque sí hay una historia particular que contar, lo más interesante está en las subhistorias que destacan el carácter hedonista y dionisiaco de Mandrake, personaje que, con el paso del tiempo, se ha transformado en una especie de figura de la alta sociedad (un *socialite*, en la cultura carioca), centrado, especialmente, en casos de extorsión. Esto último remite al lector a cuentos anteriores (como *Dia dos Namorados*, *O Caso FA*, *Mandrake*), donde su papel es encubrir y facilitarles la vida a figuras de la alta sociedad o a clientes que tienen el suficiente dinero con el cual cubrir sus honorarios.

El hecho de que el comisario Raúl, como figura que en estos dos textos desenmascare al criminal, deja en evidencia que la participación de Mandrake a través de su saga funciona como un elemento que procura, más allá del imperativo resolutivo de cualquier caso criminal con un fin pecuniario individual, darle al espectador una representación de los hilos de poder en la corruptela carioca; es decir, poner en evidencia los diferentes tipos de relaciones sociales que hacen parte de la jerarquía del crimen, donde, a diferencia de un análisis punitivo simple, se hace claro que las desigualdades sociales en

su ciudad permiten que haya situaciones criminales a partir del objeto de lucro que ofrecen las clases pudientes para alcanzar sus objetivos, ya sea por interés vengativo u oportunista; por lo cual se descarta la idea de que haya una clase social plagada por *bandidos*, *per se*, sino que muchos individuos, por su situación desfavorecida, se ven en la necesidad de acudir al crimen como un método de subsistencia, a sabiendas de que:

O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos, constituindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim, a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. (Follain, 2003: 31)

La denuncia es el objetivo que prevalece en el subtexto de *A Grande Arte*, aunque parece que este es un factor que se va dilatando en el transcurso de la saga para dar relevancia a las formas hedonistas de Mandrake. Es posible que con el paso del tiempo Fonseca se haya enfocado en la futilidad del personaje más allá del cinismo y desengaño con el cual se presentaba en la década de los setenta y ochenta del siglo XX; esto es, tal vez, un apaciguamiento en su forma novelística a través del tiempo, ya que, a diferencia de la generalidad de sus cuentos, donde hay una evidente crueldad, sinsabor, denuncia y brutalidad, se nota un enfoque ligado al deseo de dar una forma un tanto menos incómoda y provocadora hacia el lector.

4.4 RIO, 1985: LA CIUDAD DESPIADADA

4.4.1 LA TRANSICIÓN

Es posible que sea la frustración generalizada lo que caracterice a los personajes de Fonseca durante este periodo, la década de 1980. Antes se percibía un cierto apuro y un miedo que permeaba a los personajes en sus relatos cortos. La venganza y la desesperación eran ejes centrales en la lógica cruel que se experimentaba en su lectura. La dictadura y las crisis económicas supusieron un impacto en la población que, a razón de la creciente brecha de inequidad, implicaría rupturas más profundas entre las clases sociales, hecho que derivó en el germen de una criminalidad ultraviolenta, producto del fracaso de los modelos políticos excluyentes de la época.

Se le tilda de ultraviolenta por sus formas despiadadas, a sabiendas de que la criminalidad no forma solo parte de los grupos sociales marginados, sino también de las instituciones. El odio y la desigualdad son temas que destacan en *A Grande Arte*, donde gran parte de los personajes son marginados: los asesinos a sueldo duermen en espacios desprovistos de cualquier lujo; los más pobres se ven obligados a realizar prácticas impropias a su dignidad humana¹⁹⁵; la prostitución es significado de muerte a mano de homicidas; la opulencia de la clase alta es extrema; etc.

¹⁹⁵ La marginalidad, la necesidad y la violencia están en apartados de *A Grande Arte* que amalgaman estos elementos con un sentido cruel. Está la situación, por ejemplo, de un asesino a sueldo que pierde la córnea en una pelea y pretende comprarla en el mercado negro (igualmente señalando otros factores de carácter social en las relaciones interpersonales de la novela):

«A moça que está vendendo a córnea. Não sei se é justo ela ficar cega de um olho para um sujeito com dinheiro ficar com dois.»

“Não é ela que quer vender?”

“Forçada. Pela miséria.”

“Por que não vai dar a bocetinha, como todo mundo?”

“Nem todo mundo.”

“E para que ela quer tanto dinheiro? Ela não é nenhuma coitadinha, não. Sem essa.”

“Você está zangada?”

“Ninguém percebe que você é cego de um olho.”

“Eu percebo. Isso é que importa. E não é para ficar bonitinho. Quero que os outros se fodam.”

“Eu também?”

“Não é uma sensação boa ver só de um lado.”

“Eu também?”

“Você também o quê?”

“Eu também que me foda?”

“Você é diferente.” Fuentes até então desprezara todas as mulheres brasileiras com quem se envolvera. Agora respeitava uma, que era prostituta» (Fonseca, 1983: 314-315).

El desencanto del protagonista se materializa en su enfoque profesional. A Mandrake se le describe como experto en casos de extorsión, lo que hace explícita su actividad y conocimiento del código social del bajo mundo carioca en el cual él está inmerso. El hecho de que sepa navegar en el submundo está relacionado con su propia supervivencia, que al conocer los peligros urbanos tenga la posibilidad de salir aireado a pesar de una violencia recurrente que no es solo parte de los medios sensacionalistas, sino que ya hace parte del tejido social como un hecho frecuente en todas las clases sociales. La violencia, en el traspaso a la década de 1980, es ya una cuestión que se puede calificar como endémica. Además de estar naturalizada por las fuerzas armadas durante la dictadura con todos sus abusos de poder, está presente en los barrios desfavorecidos, donde aumenta paralelamente con los índices de pobreza; esto al tener en cuenta que las garantías estatales eran entre pocas y nulas al momento de crear un cierto bienestar social.

La hostilidad en la sociedad brasileña era visible desde los puestos jerárquicos más altos. La dialéctica del odio estuvo presente incluso en el momento de la promesa de apertura a la democracia hecha por el último general que gobernó a Brasil en el final de la dictadura, João Figueiredo (1979-1985), quien declaró que la apertura «é para abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo. Arrebendo. Não tenha dúvidas»¹⁹⁶.

El proceso de transición a la democracia fue «un proyecto [...] ambiguo que incluía una solución política conservadora y una alternativa de cambio conciliadora, pero nada despreciable» (Szhwarcz y Starling, 2016: 789), aunque dejó una herencia de impunidad derivada del hecho de que los actos previos de las fuerzas armadas se justificaron, puesto que:

[...] a ditadura envenenara a estrutura interna das Forças Armadas. Inúmeros oficiais tinham sido retirados das estruturas hierárquicas de comando das unidades, da rotina de treinamento e do ambiente profissional para serem investidos de funções policiais e punitivas. Pior: para quem dava expediente nos quartéis, isso parecia um bom negócio. Afinal, torturadores eram condecorados com a Medalha do Pacificador –que registra atos de bravura ou prestação relevantes ao Exército– no seu grau mais honroso, e recebiam promoções convencionais, além de gratificações salariais. (Schwarcz y Starling, 2015: 475)

Fue en 1985, con el Gobierno de José Sarney (1985-1990), que Brasil entró en su nueva etapa democrática. Aun así, fue con una atmosfera de desengaño la que se percibía por causa del nuevo presidente, pues Sarney no representaba un cambio de fondo político,

¹⁹⁶ 15/10/1978 – Declaraciones del general João Baptista Oliveira de Figueiredo.
«<https://acervo.oglobo.globo.com/frases/e-para-abrir-mesmo-quem-quiser-que-nao-abra-eu-prendo-arrebento-nao-tenha-duvidas-9047371>»
[Consultado el 10/03/2022]

solo de forma estructural; si bien acabó la dictadura, Sarney fue aliado de la cúpula militar y su alineamiento político no distaba del conservadurismo, aunque sí abogaba por la apertura económica y permitió la entrada de la última constitución brasileña, de 1988, que, a pesar de todos sus fallos, contiene un carácter progresista.

4.4.2 LA «ACUMULACIÓN SOCIAL DE LA VIOLENCIA»

El sociólogo brasileño Michel Misse, para la comprensión de la violencia en Río de Janeiro, se basa en la idea de que para entender la criminalidad en tal ciudad es necesario ir más allá de la común relación drogas-crimen, ya que está comúnmente encasillada en ser la razón principal y el origen de la violencia en los barrios marginales. Para él, la acumulación social de la violencia:

[...] se retroalimenta a partir de dos dimensiones importantes, ambas constituidas por formas ilegales de intercambio, es decir, por mercados ilegales: 1) la acumulación de redes de venta al menudeo de mercancías ilícitas (quiniela clandestina, bienes robados y drogas) con base en la sujeción criminal acumulada a lo largo de décadas en las áreas pobres de la ciudad; 2) el aumento de la oferta de “*mercancías políticas*”, que llevó a la acumulación de determinadas “*uniones*” realizadas históricamente entre diferentes mercados informales ilegales (como lo fue inicialmente el “*jogo do bicho*” (una quiniela clandestina) y, posteriormente, otros mercados ilícitos como el de la cocaína) y luego a la superposición de diferentes tipos de mercancías ilegales con mercancías políticas. (Misse, 2010: 22)

La violencia en Río de Janeiro resultó ser un hecho masivo en los medios de comunicación solo en la década de 1980, pero el aumento de la propia violencia viene presentándose ya décadas atrás, incluso desde la década de 1950, donde la policía se daba la libertad de poder asesinar a sospechosos bajo lo que Misse califica como «sujeción criminal», una selección preventiva a los criminales en potencia (*vid.* Misse, 2010: 21).

Durante los años finales de la dictadura, y el proceso de transición hacia la democracia, en Río de Janeiro se endureció la política hacia el crimen en las favelas, algo que llevó a la *guerra contra o crime*. En este punto de la historia reciente de la ciudad es cuando se empiezan a popularizar discursos como *bandido bom é bandido morto*. Este tipo de dialéctica permitió la banalización de la violencia, pues consintió que la fuerza del Estado pudiera vulnerar los derechos humanos de quienes ellos creyesen, o supiesen, criminales.

En la representación social de la violencia urbana y en la construcción simbólica de los sujetos sospechosos, los medios de comunicación tienen un papel central. Las versiones editorializadas de las diversas realidades circulan una y otra vez por la prensa escrita y

audiovisual, sedimentando interpretaciones y explicaciones causales sobre los distintos hechos. Un relevamiento sobre las temáticas asociadas a las favelas en los diarios O Globo, Extra y Media-hora, muestra que 7 de cada 10 menciones se relacionan con violencia, criminalidad, drogas y las respuestas estatales a las mismas; 2 se vinculan al déficit de bienes públicos; y 1 a cultura, entretenimiento, proyectos sociales y comerciales. Esta cuantificación no especifica el lugar otorgado en la tapa del periódico, donde las expresiones de violencia urbana tienen un lugar privilegiado, ni el peso de los programas de televisión dedicados exclusivamente a esta temática, como Brasil Urgente, donde el sensacionalismo descubre nuevas dimensiones. (Duarte, 2017: 181)

En la narrativa de Rubem Fonseca los críticos apuntan constantemente a factores que son copiosos en sus cuentos y novelas: sus semejanzas con atestados policiales y su forma folletinesca, que recuerda a la lectura de una noticia sensacionalista. Estos recursos usados por el autor no son gratuitos; buscan, por supuesto, el *shock* por parte del lector, a sabiendas de que este ya tiene conocimiento de las transgresiones y la crueldad humana a partir de noticias reales, de sucesos que llenan las páginas de los medios amarillistas.

Es decir: el imaginario colectivo para la década de 1980 ya estaba marcado por la violencia mediática, por lo cual los ciudadanos entendían ya las dimensiones de la brutalidad en su propia ciudad y país; la sorpresa diaria que la prensa amarillista traía a los quioscos de revistas revelaba que la ficción difícilmente podría superar tales transgresiones. La verosimilitud se comenzó a encontrar ahora en el campo de la ficción. Las historias de Fonseca, si se es consciente del sensacionalismo brasileño, nunca entran en el espacio de lo cruelmente absurdo, aunque posiblemente en lo enigmático y paradójico, como sucede en la tragedia y en la estructura del *noir*.

Para la verosimilitud de los eventos de este amarillismo que Fonseca trae a la literatura son necesarios (además del espacio de la ciudad despiadada) los personajes que derivan de ella, personajes también despiadados y brutales, producto de su propia situación social, de una criminalidad y violencia que se ha ido retroalimentando durante generaciones. Este tipo de personajes son puestos de una forma identificable estereotipada por el autor, como figuras estandarizadas en el paisaje humano de la criminalidad.

A cidade possuía um número imenso de pessoas, que ele nem tentava avaliar, com potencial para integrar a equipe de operadores do Escritório Central. Por motivos óbvios Mateus não incluía nesse elenco, conquanto se interessasse muito por eles, nem os trombadinhas, nem os ventanistas infantis, nem os meninos traficantes, nem os assaltantes de ônibus, nem os lanceiros de feira, a grande legião de delinquentes infantojuvenis que, nesse estágio inicial, podiam mostrar apenas arrojo. Mas acompanhava o desenvolvimento de alguns, esperando que amadurecessem e escapassem dos riscos diários do seu aprendizado nas ruas. Também não incluía os que, superada essa fase, tornavam-se assaltantes ordinários e estúpidos. A pessoa que ele procurava tinha que ter o instinto certo para matar, porque o impulso errado todos os homens tinham. Era preciso ter também a

capacidade de desprezar e odiar. Desprezar ricos e pobres, fortes e fracos, feios e bonitos. (Fonseca, 1983: 333)

Es cierto que los criminales son vengativos en las historias fonsequianas (como se puede apreciar en el relato *O Cobrador* de 1980), pero también lo son los detective. La venganza como justicia es también el imperativo que quiere ejercer Mandrake. El odio es una de las pasiones que moviliza el accionar de sus personajes y que hace de su ficción realista, razón por la cual es comparable a los eventos que se reparan en los encabezados amarillistas. Es con esta visión de la violencia urbana endémica como Fonseca consigue recrear la frustración y el desengaño, al ser estos reductos de injusticias sociales estructuralmente profundas.

4.4.3 IMPORTA SOBREVIVIR

En las colecciones de cuentos de Fonseca se sentía la frustración, pero se mostraba una denuncia, basada en una necesidad social, pues se encontraba bajo un poder dictatorial. En la década de 1980 los personajes están también marcados por la frustración e imposibilidad de cambio, pero, si bien se siente ese desengaño y frustración inicial, no se les ve a contracorriente, como a Mandrake en *A Grande Arte*, que, a pesar de mostrar la corruptela carioca, él ahora la obvia, pues la irresolución de los casos no es lo primordial para el protagonista, lo primordial es seguir vivo.

En las páginas finales de *A Grande Arte* se resalta que el caso inicial no logró ser resuelto¹⁹⁷. El asesino, al ser inconcluso, crea un vacío que recuerda a la lógica de la policía militar en tiempos dictatoriales: «No hay cuerpo, no hay crimen» (Duarte; 2017: 182). A esto habría que sumarle que la rapidez en que se archivan los casos criminales. Depende,

¹⁹⁷ «Levantei o cálice. Olhei o precioso líquido rutilante.

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”

“Concordo.”

“E quem matou as massagistas?”

“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”

Acendi um Panatela, escuro, curto.

“Abre outra garrafa”, eu disse, “e explica melhor como fui eu.”

“Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera de aparecerem mortas.”

“Você é um idiota.”

“Lúcido. Wexler diz que o amor extremado que você tem pelas mulheres está muito próximo do ódio.”

“Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei.”

“Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser”»

(Fonseca, 1983: 419).

también, de la importancia social que se le adjudique a la víctima, por lo cual se implica que la legalidad da un espectro de acción amplio para el criminal. Este margen de arbitrariedad presente la sociedad carioca, sumado al desencanto de los personajes, permite señalar coincidencias (e influencias) con Dostoievski, pues hasta cierto punto se hace presente el paradigma de la angustia de Raskolnikov: la posibilidad de salir impune.

El deseo de no llegar a la punición un crimen cometido está presente también en *Bufo & Spallanzani*, al igual que *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. En ambas novelas se representan a personajes, autores intelectuales o materiales de algún crimen, que consiguen salir aireados de la justicia; asimismo, estos personajes no tienen que ser propiamente los protagonistas de las obras, ya que esta evasión a la ley es un hecho recurrente en los sucesos.

En *Bufo & Spallanzani* Gustavo Flávio revela conscientemente, al ser interrogado por el detective Guedes, que él está engañando a la policía en sus declaraciones sobre el suicidio asistido¹⁹⁸ a Delfina Delamare; un hecho que es dilema moral para el protagonista y la norma judicial, que es, a la vez, causante de empatía por parte del lector. Del crimen, a falta de pruebas contundentes, Flávio resulta inocente y justificado. En la misma novela también existe un villano, sujeto que ejerce su venganza sobre Flávio, que tampoco es castigado por la ley, pues evita ser imputado por cargos criminales que revela el protagonista (el villano es castigado al final de la novela, pero su castigo tiene poco o nada que ver con los motivos iniciales, está dado por la intención de atacar al protagonista); estos acontecimientos se manifiestan bajo una cierta ausencia de ley materializada en la satisfacción criminal, ya que se esquiva el castigo y la pena.

E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto, como sucesora de *Bufo & Spallanzani*, al hacer uso de una lógica basada en que el lector es también el detective, destaca por la incapacidad investigativa de Mandrake para apuntar a un criminal. El caso, aunque a primera vista presenta la redondez suficiente como para resolverse solo, muestra a un autor criminal que solo se revela si se ve objetivamente la totalidad de la novela, personaje que sale impune y libre de sospecha, a quien se le describen sus acciones premeditadas a partir de las reacciones violentas de los demás personajes; es decir, su autoría se hila entre líneas, ya que la novela es realmente una serie de declaraciones y atestados de los personajes.

¹⁹⁸ En un cierto punto de la novela busca encubrirse este hecho bajo un robo a mano armada a sabiendas de la criminalidad en Río de Janeiro, un chivo expiatorio común.

CONCLUSIONES

*

Se hace preciso, en este punto, hacer revisión de las hipótesis y supuestos iniciales sobre la obra de Rubem Fonseca, puesto que algunos puntos se reafirman y, del mismo modo, se hicieron motivo de cuestionamiento. Cupo siempre la posibilidad de las afirmaciones expeditas, que caen en el prejuicio y no reparan en las intenciones creativas del autor. Por lo cual, ante estas, se mantuvo un ojo crítico, al tener en cuenta los elementos que subyacen en el género neopolicial y que se mencionaron en el marco teórico de esta investigación, titulado *Noir latinoamericano*.

Desde este punto se procuró dar un orden espaciotemporal a la narrativa fonsequiana, al tomar la puesta del contexto histórico de los personajes por encima del momento en el cual se escribió cada texto. Lo anterior derivó en contemplar la metamorfosis de Río de Janeiro a través del siglo XX, un análisis histórico que parte de la literatura y la metanarrativa del autor.

*

La investigación —que abarcó tres bloques principales— inició con *Agosto* (1990), novela que se suponía, dadas las condiciones y el espacio, como un *hard boiled* al estilo clásico que, en una primera lectura, sería un *noir* de corte historicista.

Fuera de lo esperado en las hipótesis iniciales, se descartó a la historiografía como base narrativa, al tener en cuenta un factor sencillo, pero esencial: no se cuestiona la historia. Se cuenta la muerte del caudillo Getúlio Vargas en paralelo a la muerte del detective. Respectivamente se va haciendo un repaso histórico para llegar al suicidio del caudillo, pero este no debate los hechos factuales y noticiosos, que llegan al lector en forma de fascículos. Al no crear un dilema histórico, Fonseca coloca como figura protagónica a un detective deseado, un protohéroe. Por lo tanto: se descarta, también, a un protagonista al estilo del *hard boiled* —dado que para este último se estaría recurriendo a un antagonista o anti-héroe. Lo anterior da paso a un juicio alternativo para esta obra, que se produce a partir del imaginario de Fonseca y de la percepción del escenario sobre el cual está trabajando —al saber que para 1954, año que define a la novela, el autor fue servidor público para la policía de Río de Janeiro.

Con una percepción realista se abarcan dos tragedias: la de Vargas y la del detective. Se reafirma una hipótesis inicial: el papel de la tragedia clásica en la novela, su forma

metafórica y su necesidad para el género negro. Se confirma que Fonseca sí usa como pretexto a la novela policial —el *leitmotiv* narrativo que puede llevar a que la historia, en su totalidad, no sea meramente policiaca. Aun así, este leitmotiv no procura una subhistoria, como se suponía inicialmente, sino que, al tratarse de dos tragedias que se retroalimentan entre ellas, busca una progresión dramática que englobe a la esfera social —la muerte de Vargas— y a la individual —la muerte del detective.

La metaescritura de Fonseca es notable ante su entendimiento sobre el personaje, tiempo y lugar. Llevar al lector al Río de 1954 da como resultado un escenario propicio para un *noir*, aunque, para este caso, desligado de muchos elementos propios del canon. Esto hace que la novela no pertenezca estrictamente al formato policial clásico, parte de la autoficción creada por el autor, en este caso onírica en la calidad de sus personajes y la ciudad. Por lo tanto, se cuestionan ciertos elementos como:

- La figura femenina en la novela —desaparece la *femme fatale*, el rol de la mujer deja de ser fútil y su presencia es clave en los giros de tuerca.
- El imperativo moral del detective —al saber que este es virtuoso, es justo.
- Los cambios que experimentó Río de Janeiro —aún capital de la República, y presentada con carácter idílico, de añoranza.
- El uso de la ópera¹⁹⁹ como insinuación situacional, pero no solo como una especie de banda sonora, sino como un corifeo que resalta el peso del contexto.

Se establece también, durante la investigación, que la relación amor-muerte —*liebestod*— y la tragedia son pivotes narrativos. No solo aluden a las preferencias del protagonista —el comisario/detective Mattos—, son parte de una atmósfera que quiere abarcar el desencanto del sujeto contemporáneo ante el símbolo de deidad que implicaba

¹⁹⁹ Durante la novela, el autor constantemente alude a los clásicos, pero también al recurso de la ópera, única forma de arte que buscaba abarcar la totalidad y la perfección en sus tiempos. Fonseca no deja esto entrelíneas, Fonseca es claro en el papel de la parodia en su obra. Por ejemplo, en una de sus crónicas de la colección *O Romance Morreu* (2007), titulada *Cine e literatura*, Fonseca hace una analogía, no solo entre el cine y la ópera, sino sobre la ambición de la ópera misma:

«Com os roteiros cinematográficos ocorre a mesma coisa, a diferença é que, além do autor do roteiro, outras pessoas participam dessa revisão, quase sempre o diretor do filme, notadamente aqui no nosso país, e também o produtor. [...] O que queremos todos nós, envolvidos nesse processo? Os mais pretensiosos (e todo aquele que quer criar alguma coisa deve ser “pretensioso”, buscar o seu nível de excelência) querem realizar uma obra de arte. Wagner, quando compôs suas óperas, buscava alcançar aquilo que ele denominava *Gesamtkunstwerk* — a obra de arte completa, que englobasse a música, a poesia e o drama, a pintura, a arquitetura, a dança. Estávamos no século XIX, e se alguma arte poderia megalomaniacamente dizer isso era a ópera» (Fonseca, 2011: s.p.).

la figura de Vargas. Las alusiones, tanto como los clichés y su abuso, no fueron creados por coincidencia, forman parte del texto con una intención semiótica.

Lo anterior está correlacionado al hecho de que la necesidad literaria del autor se profundizó en cuestiones de ámbito existencial, social y político. El personaje a la deriva se vincula al drama clásico y su espacio es Río de Janeiro, una ciudad que sueña con un pasado que no existió. Esta tesis se sostiene permanentemente en el realismo brasileño. De ahí se parte no a la comparación, sino a la influencia clara que tuvieron autores como Machado de Assis y Lima Barreto en la narrativa brasileña del siglo XX y, como es lógico, en la fonsequiana.

*

En la línea del sujeto narrativo, como columna de este trabajo, se derivó en el personaje, en su desesperanza, también producto de la sociedad en la que se encuentra. La denuncia —parte esencial del realismo brasileño— no es un estilo que Fonseca use de forma periodística, está incorporado en el acto consciente de los personajes.

En los supuestos señalados en el marco teórico se argumentó que en las ciudades postmodernas —en este caso específico, las urbes latinoamericanas— se contenía un símil de homogeneidad con respecto a la violencia, las migraciones internas y la desigualdad²⁰⁰. Al saber que el cuerpo de la investigación recorre un camino linealmente histórico con respecto a su escenario, se contempló la cuentística del autor durante las siguientes dos décadas, 1960 y 1970. La ciudad hostil se reafirma como presente en la literatura del autor en un periodo en el que la censura, dispuesta por la dictadura, hacía que el artista tomase caminos para relatar la realidad local sin apuntar al Estado. Esto conlleva a que la escritura homodiegética de Fonseca contenga un carácter subjetivo, donde se busca personificar la esencia de cada protagonista en respuesta a su situación.

²⁰⁰ La creciente inequidad en Sudamérica y, por ende, en Brasil durante la segunda parte del siglo XX, normalizó la criminalidad en todos los estratos sociales. La realidad social, en el caso del neopolicíaco iberoamericano, hizo que el género dejase de apuntar a todo un submundo criminal, puesto que las zonas y prácticas criminales son ya conocidas por la sociedad. Esto a través de la transmisión directa de sucesos de carácter siniestro, ya sea por medios de comunicación oficiales, privados de gran envergadura o, simplemente, amarillistas.

Asimismo, el realismo, tomado desde las fuentes del siglo XIX (Dickens *et al.*), tanto como el *noir* de inicios del siglo XX (Chandler *et al.*), es definitivo en la forma que Fonseca plasma la ciudad y el crimen, así como su efecto en el lector. Por ejemplo, Conan Doyle, con su Sherlock Holmes, hace un mapeo del Londres de su época. Asimismo, cuando el lector hace un análisis de los lugares donde suceden los crímenes de Doyle, tanto como las pistas a recolectar, reparará que estos no suceden en las áreas denominadas peligrosas en la ciudad. Por el contrario, pasan en las zonas cercanas a donde se encontraban sus lectores.

Por lo tanto: un aspecto relevante, que se separa de las hipótesis, es tener en cuenta el paradigma de cada personaje dependiendo del formato narrativo propuesto, dado que entre novela y cuento hay diferencias prosaicas notables. Ante los personajes, se esclareció, el autor de novelas ha de reafirmar que no se debe tener una actitud donde se les juzgue moral o éticamente.

Se llegó a la conclusión de que, durante la creación novelística, el personaje estaría creado a priori a su historia, a diferencia del cuento, que está basado en un incidente, situación o trama sintética –cuando no es necesario desarrollar al personaje integralmente. En cualquiera de los casos, se llegó a que la polifonía fonsequiana es fundamental, encarnar a sus personajes es una sofisticación que no solo depende del tono de voz o su argot – asunto que se suponía inicialmente –, sino de una sintaxis que, por medio de una reducción del contexto, consigue llevar al lector a una escena y personaje determinado, siendo consciente de la condición en que este es puesto. Entre los objetivos en los momentos de creación del personaje debe tenerse en cuenta, primeramente, el incorporarse en él, procurar entender su complejidad, su bagaje. Como es lógico, antes de ahondar en el recorrido personal de un protagonista o personaje secundario, habría que darle ciertos atributos que lo identifiquen, que le dé una distinción.

Durante el análisis de la literatura de Fonseca se dio con ciertos atributos que definen su prosa, elementos no considerados inicialmente. Se concluyó que la reducción del contexto y la eliminación de barroquismos se dio como un análisis concreto, al saber que son parte de esta polifonía, donde los silencios y el carácter sintético del autor dan un ritmo particular a cada historia. Lo anterior va hilado con las influencias artísticas de Fonseca, dado que al momento de redactar sus textos era consciente de su metaescritura –su saber de poesía, al igual que de narrativa, implica que es autoconsciente del ritmo que tendrían que contener sus textos, al igual que los diferentes niveles de cada historia.

Se llegó a un rasgo especialmente distintivo que no está desligado de la hipótesis pero tampoco fue un supuesto inicial: el hiperrealismo literario de Fonseca –que resalta durante el resto de la investigación por el uso prolijo de sus elementos, algunos ya mencionados (la reducción del contexto y el lenguaje trivial, es decir el no uso de barroquismos), tanto como el simulacro (*vid.* Baudrillard), la copia y la reducción del contexto. Todos factores que conllevan a los no-lugares (*vid.* Augé), a una postmodernidad que, como *episteme* (*vid.* Foucault) de la época, permea el campo literario.

El trabajo del análisis del personaje conlleva al enfoque homodiegético del autor, factor predominante en el tercer capítulo de este trabajo –*Realismo brutal*. El cuerpo de este capítulo está dado por la evolución narrativa a través de estas dos décadas de relatos. Por lo tanto, su voz autoral se ramificó en tres puntos:

1. Su estilo autoficcional (*vid.* Blanco). Al saber que el uso constante de la primera persona remite a cuestionar las fuentes de su ficción, se estaría pensando en el proceso de metaescritura autoral.
2. El desencanto de sus personajes, es decir: su reparo en el absurdo existencial.
3. La influencia del *noir*, la construcción de un escenario preciso para el crimen, aunque sin la necesidad de dar una satisfacción resolutive de sus casos –este es un punto clave del neopolicial sudamericano, donde el contexto imposibilita cualquier imperativo motivado por la justicia o la legalidad.

Los cuentos se analizaron por temática, a diferencia de otros críticos, que tomaron en cuenta a cada colección por separado. Es decir, comúnmente se suponían unitarios los temas de cada libro, aunque realmente la obra de Fonseca destaca por su continuidad, puesto que revisita aspectos vitales ligados al deseo y la voluntad humana. Las pasiones como el erotismo (*vid.* Bataille), tanto como la pulsión de muerte (*vid.* Hutcheon & Hutcheon) y la crueldad (*vid.* De Sade), fueron tema de relectura y motivación investigativa de las influencias literarias de Fonseca. Las colecciones de cuentos que se tomaron fueron, en esencia, las siguientes: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979).

Para esta sección dedicada al cuento fonsequiano, ha sido preciso evaluar su adaptación al cine. Esta se fue dando al mismo tiempo en el cual se estudiaron los relatos, el porqué de esta forma, en vez de realizar una sección separada con la filmografía de y sobre Fonseca para este trabajo, está basado en la coherencia teórica y temática. Al momento de analizar las historias también se contempló su puesta en pantalla –la motivación de esta intersección está dada por la percepción sobre quién adapta a Fonseca. Esto último está direccionado al espectador, que puede tener una visión particular sobre su obra, ya que la adaptación tiene el deber de corresponder a la esencia artística prestada del trabajo literario.

En el traspaso al cine se contemplaron los relatos amalgamados en *O Cobrador, in god we trust* (2006). En orden de importancia para la línea narrativa del filme: “O cobrador”

en *O cobrador* (1979); “Passeio noturno” (partes I y II) en “Feliz ano novo” (1975); “Placebo” en *O buraco na parede* (1994); “Cidade de Deus” en *Histórias de amor* (1997).

Al llegar a este punto se repara en la cuestión existencial de los personajes en sus relatos, al pensar que el conducto que los relaciona está dado por un paradigma nihilista. El desencanto es predominante, además de históricamente coherente con las corrientes filosóficas postmodernas, que tomaron al nihilismo y al absurdo como esenciales en la correlación entre el individuo y la sociedad contemporánea.

No es coincidencia que se hubiese llegado a este filme como objeto de estudio, puesto que pretende hacer una intersección entre metáfora literaria y simbolismo fílmico, a sabiendas de que en el grupo de cuentos que alberga busca mantener un mensaje existencial conciso, conforme a la incierta entrada del siglo XXI.

En contraposición al filme anterior, este trabajo desemboca en *O homem do ano* (2002), como una reafirmación de Fonseca ante su aclamado cuento *O cobrador*, de su colección homónima de 1979. *O homem do ano* es una adaptación de la novela *O matador* (1995) de Patrícia Melo. Su paso al cine contó con la participación de Fonseca como guionista, al recordar que *O matador* es una imagen contrapuesta, un negativo, inspirado en *O cobrador*. La extradiégesis e intertexto, que comparten ambas obras, fueron revisitados por el mismo creador de *O cobrador*, Fonseca.

La polifonía está más presente cuando Fonseca plantea el uso de la voz femenina. Tal como se ha afirmado previamente, el trabajo del autor tiene que estar basado en la libertad de sus personajes; ellos contienen su propia voluntad y el autor tiene que incorporarse en ellos de una forma que simpatiza con el trabajo actoral. Por este motivo el nivel de presencia fonética de cada personaje adquiere un matiz particular. No solo con sus muletillas recurrentes o una particular forma dialectal, sino en su modo de responder a las situaciones que se le presentan. Tener consciencia de la incorporación en el personaje se hace necesario para no hacer de estos seres unidimensionales.

Se tomaron una serie de cuentos que abarcan los anteriores parámetros²⁰¹, para llegar a un texto clave de la literatura fonssequiana: “Lúcia McCartney”, del libro homónimo de 1967. La historia es apreciable desde diversas perspectivas: inicialmente, como es de esperarse, está la literaria y, posteriormente, la cinematográfica. Tal recorrido resultó en el

²⁰¹ Cuentos como: *Gazela* y *O inimigo* (en *Os prisioneiros* de 1963), *A força humana* y *O gravador* (de *A coleira do cão* de 1965), incluso *Desempenho* (en *Lúcia McCartney* de 1967).

análisis de la película de 1971, dirigida por David Neves²⁰², titulada *Lúcia McCartney: uma garota de programa*. Aunque esta historia, con el paso de las décadas, hubiese entrado en el campo televisivo, estas producciones se descartaron por su composición superflua en comparación con contenido literario y del filme original, que se considera perteneciente, aunque tardío, al movimiento del *Cinema Novo Brasileiro*.

*

El repaso histórico de Río de Janeiro hizo clara la urbe hostil en la cual Fonseca plasma sus relatos. Este hecho da a entender su visión ante la ciudad, la cual es absolutamente distorsionada a su tarjeta postal, una con circunstancias violentas que no pertenecen solamente al su submundo —descartando al supuesto de que el género negro necesita de este para su existencia. La violencia, el crimen, el descontento y el desencanto son una realidad que Fonseca ficcionaliza y hace patente en la mentalidad de sus protagonistas. Esto deriva en el reconocimiento de la impotencia individual, es decir: la imposibilidad de alcanzar la virtud en contraposición al vicio social es parte permanente en la forma de actuar y pensar de sus personajes.

Se precisó que la transición temática a la hora de tratar los relatos, y la relación con sus adaptaciones, no es contemporánea a la producción de cualquiera de las obras. Si bien se aprecia en tal sección, con respecto al análisis fílmico se realizó una regresión del 2006 a 1971. El objeto de evaluación de su obra ha dependido de la imagen y su trabajo de guion particular. Cada una de las adaptaciones ha tenido un sentido propio, dirigido a públicos distintos, así como de diferentes generaciones, motivo por el cual cada una de las películas basadas en las historias de Fonseca, o en las que él mismo participó como guionista, apuntan a distintos conceptos, todos en diferentes formatos.

Como resultado del análisis cuantístico, *O Cobrador, in God We trust* (2006), por ejemplo, es a grandes rasgos un filme conceptual, un homenaje a los relatos de Fonseca, al saber que él retrata fielmente el final del siglo XX; *O homem do ano* (2003) entra en la categoría de *thriller* a primera vista, desde la fotografía hasta su dinámica de suspense le amarran al género; mientras que *Lúcia McCartney* (1973) encaja en el *Cinema Novo* por su marcada estética, enraizada en el Neorrealismo italiano y el *Nouvelle Vague*, donde una cámara basta para captar la realidad.

²⁰² David Neves cuenta como una de las figuras afines al *Cinema Novo Brasileiro*, aunque su producción (*Memória de Helena* de 1969; *Lúcia McCartney, uma garota de programa* de 1970; *Luiz del Fuego* de 1981) es tardía en el movimiento.

En la cuarta sección –*Mandrake: detective ausente*– se contempla a un Fonseca novelístico, abarcando, en general, la saga de Paulo Mendes y sus ramificaciones. No es que esto elimine importancia a las colecciones de cuentos que escribiría durante la década de 1990²⁰³, pero vale aclarar que, para esta sección, es clave la producción literaria del autor en la dictadura tardía tanto como en el traspaso a la democracia. Mandrake, como el personaje más reconocido de Fonseca, se ha convertido, para este texto, en un asunto casi polémico. La virtud del detective es cuestionable, y justificable, desde un punto de vista transgresor, especialmente en la literatura.

En un principio se sostenía una idea de la *saga* del abogado-detective Mandrake con una perspectiva corta, se le catalogaba de una manera sencilla como el símil de un detective localizado en un lugar tan hostil que le hacía imposible su función, por eso se suponía a su personaje como un antihéroe sin escapatoria –este fue un sesgo inicial.

En las diferentes adaptaciones de Mandrake, cinematográficas o televisivas, se le presenta no solo como un detective despreocupado, sino convenientemente eficiente. Un protagonista, de cierta forma, entrañable para el espectador. Por este motivo que, en la sección anterior, trataba del filme *Lúcia McCartney: uma garota de programa* (1971), se destaca que esta fue la única adaptación fiel a su personaje, un antihéroe que raya con el antagonismo, que hace propiedad suya la justicia y la ejerce en forma de venganza.

Fonseca fue consciente del uso de Mandrake como un pretexto, también como un *leitmotiv* narrativo. Tuvo claro este hecho desde sus primeras apariciones en relatos²⁰⁴ que, en vez de procurar un cierto desarrollo de una historia al estilo *noir*, se usaba como un medio para contar la realidad carioca. Es de recordar que, durante la década de 1980, Fonseca no produjo cuentos, pero sí tres novelas²⁰⁵. El porqué de esta transición literaria es incierto, pero trajo a colación dos obras de necesaria mención en la literatura negra brasileña: *A Grande Arte* (1983) y *Bufo & Spallanzani* (1986), ambas parte del universo *noir* que Fonseca crearía para Mandrake.

Inicialmente se tomó *A Grande Arte* como una obra fonsequiana imprescindible, igualmente necesaria en el corpus de este trabajo. Se pensó en ella, en principio, con un

²⁰³ Colecciones como: *Romance Negro e outras histórias* (1992); *O Buraco na parede* (1992); *Histórias de Amor* (1997); *A confraria dos Espadas* (1998).

²⁰⁴ *O caso F.A.* (1967); *Dia dos Namorados* (1975); *Mandrake* (1979).

²⁰⁵ *A Grande Arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988).

enfoque puramente detectivesco, un *hard boiled*, aunque irresoluto. En constitución, se le analizó de la misma manera que a una novela de detectives canónica. Esto implicó profundizar en el porqué del cliché, por qué este se sigue usando y sigue funcionando como fórmula narrativa. Posteriormente, tras una relectura, se cayó en que los clichés, aprovechados constantemente por Fonseca, sin llegar a lugares comunes, fueron una excusa para llegar a caracterizar prolijamente cada uno de sus antagonistas.

La diferencia entre *lugar común* y *cliché*, en el ámbito literario, tuvo especial lugar en la disección de esta novela, que comienza como un *hard boiled* y termina en incertidumbre. Se entendió al cliché como un aspecto necesario para diferenciar al simulacro y la copia –*vid.* Baudrillard, Costa Lima e Iser como puntos de partida teórica–, entre la necesidad de su uso para generar espacios conocidos –conscientemente y a priori– por el lector a partir de la cultura popular, aprovechando al mismo cliché sin hacer un desgaste de este.

Se llega a una conclusión que es, irónicamente, una frase hecha, un cliché: el arte es imitación. Para Rubem Fonseca es claro, pero la cuestión de imitar no se basa en la simple reproducción de la obra de otro artista, esta está en la capacidad de usar ciertos elementos narrativos que hagan plausible la similitud con otras historias, aunque con una apropiación visual y de lenguaje para reconstruirlas en su universo literario.

A Grande Arte, como su segunda novela, se hizo de primordial examen por dos elementos, su hiperrealismo o arte del simulacro, al igual que en sus transgresiones, heredadas, principalmente, por su estilo cuentístico. Esta confusión entre justicia y venganza, dilema constante en los cuentos más violentos de Fonseca, está impreso en la segunda parte de esta novela, puesto que se adentra en el mundo criminal. Su objetivo no es apuntarles al caso principal, es dar forma a sus obsesiones existenciales con un vasto símil de los personajes en la tragedia clásica.

Entonces llegó al *para qué* de su escritura, si su forma es simplemente circular. La pretensión de Fonseca parece ser, a través del leitmotiv, volver a su introspección cuentística: la necesidad existencial –por qué, para quién y para qué el personaje está llevando a cabo ciertas acciones. El objeto transgresor de sus cuentos estará implicado en la construcción del cuerpo de *A Grande Arte*, por lo tanto, los elementos de los relatos producidos en las dos décadas anteriores se verán ejemplificados en la existencia de sus antagonistas novelísticos.

Una diferencia decisiva en la organización de este trabajo fue entender la dinámica de los relatos de Fonseca en comparación con sus novelas. Esta que no se vio contemplada en otros textos críticos sobre el autor, al ser este un distintivo que depende enteramente en cómo Fonseca construye el crimen en cada género.

Hubo que hacerse, por ende, apuntar a asuntos que también se encuentran en sus cuentos, tanto como el desencanto y el absurdo existencial, ligados al nihilismo temprano y tardío, como a la pulsión de muerte, cuestión que incorporará las influencias literarias y filosóficas que Fonseca adoptó con respecto a la violencia, la crueldad y el erotismo²⁰⁶. Son temas que, ciertamente, se han abordado en textos críticos previos, aunque de una manera fútil, donde se suponía la violencia como un fin y no como un medio narrativo, puesto que se reafirma en esta investigación que la violencia es el pretexto del autor para transmitir una subhistoria.

Los tres textos que se estudiaron posteriormente a *A Grande Arte* (1983) fueron: *Bufo & Spallanzani* (1986), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) y *Mandrake, a biblia e a bengala* (2005). Un hecho inquietante, al tomar cada novela por separado, fue reparar estrictos contrastes. Se comenzó con la estructura de cada obra, ya que cada una es particular en su composición.

Para *Bufo & Spallanzani* (1986) —con un protagonista alternativo, un escritor llamado Gustavo Flávio— se consideró que, aunque está ajustada por elipsis entre capítulos, contiene una linealidad transparente, donde se entiende que, al ser una historia contada desde el presente, narra el transcurso previo, dado que el desenlace precisaba de toda una construcción dramática.

En *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), la forma capitular está dada aleatoriamente, contada, además, con el recurso del fascículo. Los capítulos son cartas, grabaciones e interrogatorios. Un caso donde Mandrake investiga al

²⁰⁶ La asociación erotismo-violencia, Eros-Thanos, la crueldad y la voluntad humana a partir de su propio vacío existencial son asuntos que se trataron en las secciones 3.1 y 3.2, tanto como en la sección 4.1 y 4.2; el abordaje, respectivamente, se hizo en base a la idea fundamental de la tragedia, tanto como las reglas básicas aportadas por Platón, al igual que su traspaso a la ópera, donde se repasaron a académicos como Hutcheon & Hutcheon. Igualmente se tuvo en cuenta a la pulsión de muerte freudiana como una base teórica, una que cabe en el análisis del erotismo propuesto por Georges Bataille. Asimismo, hubo que analizar la influencia de Sade, en lo que respecta a la crueldad como un aspecto propiamente humano. Bajo los paradigmas anteriores, hubo que hacer la asociación con autores que apuntan a la imaginación, el surrealismo y lo grotesco, así llegando a autores como E. A. Poe y William Burroughs, entre otros, para captar la amalgama de recursos filosóficos y literarios en la narrativa de Fonseca.

protagonista de *Bufo & Spallanzani*. Esta serie de testimonios tienen una dimensión semiótica para el lector, son un rompecabezas que, a partir de su objetividad, armará.

En *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), después de casi una década, Fonseca retrata a un protagonista en un periodo tardío. Pero, más allá del carácter realista de darle temporalidad a Mandrake, es necesario hablar del género en que encaja esta novela, al saber que, si se lee concisamente, es un enigma al estilo del canon clásico.

Son tres novelas que encajan en el *noir*, cada una con un carácter singular. Se diferencian en sus estructuras temporales, también por el enfoque que adquieren sus protagonistas, que son, al mismo tiempo, antagonistas –aunque, asimismo, las une un solo propósito, la copia y el simulacro, un supuesto que no se tuvo como hipótesis inicial.

*

Entre las novelas y cuentos las estructuras no son las mismas, pero la esencia fundamental de Fonseca se mantiene, y su esencia es el cambio, la metamorfosis de sus fórmulas literarias, de su capacidad metacognitiva de los géneros literarios, a sabiendas de que él solo usó al *noir* como una fachada narrativa.

Es consciente de un hecho en el arte: el simulacro se reafirma a partir de su autocrítica. Así como cada una de las novelas de la saga se distingue por sus formas, debe entenderse que estas están fundamentadas en obras previas, pero haciendo uso de la fórmula policiaca que es, al mismo tiempo, una herramienta estilística de la cultura popular –que al usarse con destreza puede evitar caer en los llamados lugares comunes. Lo anterior implica no inventar nuevas fórmulas literarias, sino generar un sincretismo entre las ya existentes, apropiarse de la *antropofagia brasileira*, tenerla siempre presente en el corpus de su obra.

A lo largo de este trabajo ha habido conocimiento de las diferentes ramificaciones, o hilos sueltos, que deja cada texto para entender el universo del autor. Uno que se tuvo en cuenta en cada capítulo fue el del escenario, la ciudad de Río de Janeiro como un espacio perpetuo para el autor. Difícilmente se entra en otras geografías, y Fonseca es consecuente con ello, al igual que con el paso del tiempo en su ciudad.

Se entiende la posición histórica del autor con respecto a su producción literaria. Igualmente esto también se nota en sus personajes, que reproducen la relación espacio-tiempo, dado el metaconocimiento de Fonseca sobre la estructura literaria que estaba creando. Río de Janeiro se convirtió en un auténtico plató para sus historias; por lo tanto,

su creciente hostilidad se ve reflejada en la voz de sus personajes; no porque narran, entre todo, historias marginales, sino porque la violencia, que emana de sus calles, la naturaliza. La reacción del individuo ante la urbe es fundamental para entender su desencanto, aunque también para entender su acostumbramiento. Un estado vivencial del personaje que, naturalmente, vira la brújula moral y ética al cinismo y, parafraseando a Sade, acepta al vicio por encima de la virtud.

*

Faz-se necessário, neste ponto, rever as hipóteses e pressupostos iniciais sobre a obra de Rubem Fonseca, uma vez que alguns pontos são reafirmados e, da mesma forma, questionados. Há sempre a possibilidade de declarações expeditas, que caem no preconceito e não apontam às intenções criativas do autor. Assim, diante destes, manteve-se um olhar crítico, tendo em conta os elementos que fundamentam o género neopolicial e que foram mencionados no referencial teórico desta pesquisa, intitulado *Noir latino-americano*.

A partir daí, procurou-se dar uma ordem espaçotemporal à narrativa *fonsequiana*, tomando a configuração do contexto histórico dos personagens em relação ao momento em que cada texto foi escrito. Isto levou à metamorfose do Rio de Janeiro ao longo do século XX, uma análise histórica que parte da literatura e da metanarrativa do autor.

*

A investigação – que abrangeu três blocos principais – iniciou-se com *Agosto* (1990), romance que se supunha, dadas as condições e o espaço, como um *duro cozido* no estilo clássico que, numa primeira leitura, seria um *noir* historiográfico.

Fora do que se esperava nas hipóteses iniciais, a historiografia foi descartada como base narrativa, levando-se em conta um fator simples, mas essencial: a história não é questionada. A morte do caudilho Getúlio Vargas é contada em paralelo com a morte do detetive. Especificamente, faz-se uma revisão histórica para chegar ao suicídio do caudilho, mas isto não debate os fatos factuais e noticiosos, que chegam ao leitor na forma de fascículos. Ao não criar um dilema histórico, Fonseca coloca como protagonista um desejado detetive, um proto-herói. Portanto: um protagonista no estilo de *hard boiled* também está descartado –já que para este último seria usado um antagonista ou anti-herói. Isto dá lugar a um juízo alternativo para esta obra, que é produzido a partir do imaginário de Fonseca e da percepção do cenário em que trabalha –sabendo que em 1954, ano que define o romance, o autor foi servidor público na polícia do Rio de Janeiro.

Com uma percepção realista, duas tragédias são abordadas: a de Vargas e a do detetive. Uma hipótese inicial é reafirmada: o papel da tragédia clássica no romance, sua forma metafórica e sua necessidade para o género *noir*. Confirma-se que Fonseca usa o romance policial como pretexto –o leitmotiv narrativo que pode levar a história, na sua

totalidade, a não ser meramente policial. Mesmo assim, esse leitmotiv não busca uma sub-história, como se supunha inicialmente, mas, sendo duas tragédias que se alimentam mutuamente, busca uma progressão dramática que engloba a esfera social – a morte de Vargas – e a individual – a morte do detetive.

A metaescrita de Fonseca é notável pela sua compreensão do personagem, tempo e lugar. Levar o leitor ao Rio de 1954 resulta num cenário propício para um *noir*, embora, para este caso, descolado de muitos elementos do cânone, isto significa que o romance não pertença estritamente ao formato policial clássico, parte da autoficção criada pelo autor, neste caso onírica, na qualidade dos seus personagens e da cidade. Por isso, alguns elementos são questionados, tais como:

- A figura feminina no romance – a *femme fatale* desaparece, o papel da mulher deixa de ser fútil e sua presença é fundamental nas reviravoltas.
- O imperativo moral do detetive – saber que ele é virtuoso, ou seja: justo.
- As mudanças vividas no Rio de Janeiro – ainda capital da República, e apresentadas com um caráter idílico, de saudade.
- O uso da ópera como insinuação situacional, mas não apenas como uma espécie de trilha sonora, mas como um refrão que destaca o peso do contexto²⁰⁷.

Também é constatado, durante a investigação, que a relação amor-morte *-liebestod-* e a tragédia são pivôs narrativos. Não aludem apenas às preferências do protagonista – o comissário/detetive Mattos –, elas fazem parte de uma atmosfera que quer abarcar o desencanto do sujeito contemporâneo diante do símbolo de divindade implícito na figura de Vargas. As alusões, assim como os clichês e seus abusos, não foram criadas por coincidência, elas fazem parte do texto com uma intenção semiótica.

²⁰⁷ Ao longo do romance, o autor alude constantemente aos clássicos, mas também ao recurso da ópera, a única forma de arte que procurou abranger a totalidade e a perfeição em seus tempos. Fonseca não deixa isso nas entrelinhas, Fonseca é claro sobre o papel da paródia em sua obra. Por exemplo, em uma de suas crônicas da coleção *O Romance Morreu* (2007), intitulado *Cinema e literatura*, Fonseca faz uma analogia, não só entre cinema e ópera, mas envelope A ambição da ópera em si:

«Com os roteiros cinematográficos ocorre a mesma coisa, a diferença é que, além do autor do roteiro, outras pessoas participam dessa revisão, quase sempre o diretor do filme, notadamente aqui no nosso país, e também o produtor. [...] Ou que todos nós queremos nós, embrulhados nesse processo? Os mais pretensiosos (e todo aquele que quer criar alguma coisa deve ser "pretensioso", buscar o seu nível de excelência) querem realizar uma obra de arte. Wagner, quando compôs suas óperas, buscava alcançar aquilo que ele denominava *Gesamtkunstwerk* — uma obra de arte completa, incluindo música, poesia e teatro, pintura, arquitetura, dança. Estávamos no século XIX, e se alguma arte poderia megalomaniaco dizer isso era a ópera» (Fonseca, 2011: s.p.).

Isso está correlacionado ao fato de que a necessidade literária do autor se aprofundou em questões existenciais, sociais e políticas. O personagem à deriva está ligado ao drama clássico e seu espaço é o Rio de Janeiro, uma cidade que sonha com um passado que não existiu. Que se sustenta permanentemente no realismo brasileiro, daí parte não da comparação, mas da clara influência que autores como Machado de Assis e Lima Barreto tiveram na narrativa brasileira do século XX e, claro, na fonsequiana.

*

Na linha do sujeito narrativo, conforme coluna deste trabalho, derivou-se no personagem, na sua desesperança, também um produto da sociedade em que se encontra. A denúncia – parte essencial do realismo brasileiro – não é um estilo que Fonseca usa de forma jornalística, ela é incorporada no ato consciente dos personagens.

Nos pressupostos apontados no referencial teórico, argumentou-se que na cidade pós-moderna –no caso específico, as cidades latino-americanas– há homogeneidades com respeito à violência, às migrações internas e à desigualdade²⁰⁸. Sabendo que o corpo da pesquisa percorre um caminho histórico linear em relação ao seu cenário, contemplou-se a narrativa do autor durante as duas décadas seguintes, 1960 e 1970. A cidade hostil é reafirmada como presente na literatura do autor num período em que a censura, arranjada pela ditadura, fazia com que o artista tomasse caminhos para relacionar a realidade local sem apontar para o Estado. Isto leva a que a escrita homodiegética de Fonseca contenha um caráter subjetivo, em que busca personificar a essência de cada protagonista em resposta à sua situação.

Portanto: um aspecto relevante, separado das hipóteses, é levar em conta o paradigma de cada personagem em função do formato narrativo proposto, uma vez que entre romance e conto há diferenças prosaicas notáveis. Diante dos personagens, como foi

²⁰⁸ A crescente desigualdade na América do Sul e, portanto, no Brasil, durante a segunda parte do século XX, normalizou a criminalidade em todos os estratos sociais. A realidade social, no caso do Neopolicíaco Ibero-americano, fez com que o gênero deixasse de apontar para todo um submundo do crime, uma vez que as áreas e práticas criminais já são conhecidas pela sociedade; Isso através da transmissão direta de eventos de natureza sinistra, seja pela mídia oficial, grande privada ou, simplesmente, sensacionalista.

Também realismo, tomando das fontes do século XIX (Dickens e outros.), bem como o *Noir* do início do século XX (Chandler e outros.), é definitivo na forma como Fonseca capta a cidade e o crime, bem como seu efeito sobre o leitor. Por exemplo, Conan Doyle, com seu Sherlock Holmes, mapeia a Londres de seu tempo. Além disso, quando o leitor fizer uma análise dos locais onde os crimes de Doyle acontecem, bem como as pistas a serem coletadas, ele notará que elas não acontecem nas chamadas áreas perigosas da cidade. Pelo contrário, passar nas áreas próximas de onde seus leitores estavam.

esclarecido, o autor de romances tem que reafirmar que não se deve ter uma atitude em que estes sejam julgados moral ou eticamente.

Concluiu-se que, durante a criação romanesca, o personagem seria criado a priori para sua história, diferentemente do relato, que é baseado num incidente, situação ou enredo sintético –onde não é necessário desenvolver o personagem integralmente. De qualquer forma, chegou-se a que a polifonia fonsequiana é fundamental, encarnar aos seus personagens é uma sofisticação que não depende apenas do tom de voz ou do argot – assunto que foi inicialmente assumido –, mas de uma sintaxe que, através de uma redução do contexto, consegue levar o leitor a uma cena e personagem específicos, tendo consciência da condição em que está colocado. Entre os objetivos nos momentos de criação do personagem devem ser tidos em conta, primeiro, incorporar-se a ele, tentar entender sua complexidade, sua bagagem. Logicamente, antes de se aprofundar na jornada pessoal de um protagonista ou personagem secundário, seria necessário dar-lhe certos atributos que o identificam, que lhe dão uma distinção.

Durante a análise da literatura de Fonseca, foram encontrados alguns atributos que definem sua prosa, elementos não considerados inicialmente. Concluiu-se que a redução do contexto e a eliminação do barroco foi dada como uma análise concreta, sabendo que fazem parte dessa polifonia, onde os silêncios e o caráter sintético do autor dão um ritmo particular a cada história. Isso está ligado às influências artísticas de Fonseca, uma vez que no momento de escrever seus textos ele estava ciente de sua metaescrita –seu conhecimento da poesia, assim como da narrativa, implica que ele tenha consciência do ritmo que seus textos devem conter, bem como dos diferentes níveis de cada história.

Chegou-se a um traço particularmente distintivo que não é alheio à hipótese, mas também não foi um pressuposto inicial: o hiper-realismo literário de Fonseca – que se destaca durante o resto da investigação pelo uso puro de seus elementos, alguns já mencionados (a redução do contexto e da linguagem trivial, ou seja, o não uso do barroco), bem como o simulacro (*vid.* Baudrillard), copiando e reduzindo o contexto. Todos os fatores que levam a não-lugares (*vid.* Augé), a uma pós-modernidade que, como *episteme* (*vid.* Foucault) da época, permeia o campo literário.

*

O trabalho de análise do personagem levou à abordagem homodiegética do autor, fator predominante no terceiro capítulo desta obra –*Realismo Brutal*. O corpo deste capítulo é

dados pela evolução narrativa ao longo dessas duas décadas de histórias. Assim, sua voz autoral se ramifica em três pontos:

1. Seu estilo autoficcional (*vid.* Branco). Sabendo que o uso constante da primeira pessoa remete ao questionamento das fontes de sua ficção, estar-se-ia pensando no processo de metaescrita autoral.
2. O desencanto dos seus personagens, ou seja: sua relutância pelo absurdo existencial.
3. A influência do *noir*, a construção de um cenário preciso para o crime, embora sem a necessidade de dar uma satisfação resolutive de seus casos –esse é um ponto-chave do neopolicial sul-americano, onde o contexto impede qualquer imperativo motivado pela justiça ou legalidade.

Os relatos foram analisados por tema, diferentemente de outros críticos, que levaram em conta cada coletânea separadamente. Ou seja, os temas de cada livro eram comumente assumidos como unitários, embora a obra de Fonseca realmente se destaque pela sua continuidade, uma vez que revisita aspectos vitais ligados ao desejo e à vontade humana. Paixões como o erotismo (*vid.* Bataille), bem como a pulsão de morte (*vid.* Hutcheon & Hutcheon) e crueldade (*vid.* De Sade), foram objeto de releitura e motivação investigativa das influências literárias de Fonseca. As coletâneas de contos revisadas foram, em essência, as seguintes: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979).

Para esta seção dedicada ao conto fonssequiano, foi necessário avaliar sua adaptação para o cinema. Isto aconteceu ao mesmo tempo em que as histórias foram estudadas, porque dessa forma, ao invés de fazer uma seção separada com a filmografia de e sobre Fonseca para este trabalho, esta análise baseia-se na coerência teórica e temática. Ao analisar as histórias, elas também são contempladas na tela – a motivação para esse cruzamento dá-se pela percepção de quem adapta a Fonseca. Este último é dirigido ao espectador, que pode ter uma visão particular de sua obra, uma vez que a adaptação tem o dever de corresponder à essência artística emprestada da obra literária.

Na transferência para o cinema, foram contempladas as histórias amalgamadas em *O Cobrador*, *in god we trust* (2006). Em ordem de importância para a linha narrativa do filme: “O cobrador” em *O cobrador* (1979); “Passeio noturno” (partes I e II) em *Feliz ano novo* (1975); “Placebo” em *O buraco na parede* (1994); “Cidade de Deus” em *Histórias de amor* (1997).

Neste ponto, ele percebe a questão existencial dos personagens nos seus contos, pensando que o canal que os relaciona é dado por um paradigma niilista. O desencanto é

predominante, assim como historicamente consistente com as correntes filosóficas pós-modernas, que tomaram o niilismo e o absurdismo como essenciais na correlação entre o indivíduo e a sociedade contemporânea.

Não é por acaso que este filme foi alcançado como objeto de estudo, uma vez que pretende fazer uma intersecção entre a metáfora literária e o simbolismo fílmico, sabendo-se que no conjunto de histórias que abriga procura manter uma mensagem existencial concisa, de acordo com a entrada incerta do século XXI.

Ao contrário do filme anterior, esta obra conduz a *O homem do ano* (2002), como uma reafirmação de Fonseca da sua aclamada história “O cobrador”, de sua coleção homônima de 1979. *O homem do ano* é uma adaptação do romance *O matador* (1995) de Patrícia Melo e sua passagem para o cinema contou com a participação de Fonseca como roteirista, lembrando que *O matador* é uma imagem oposta, um negativo, inspirado em “O cobrador”. A extradiégese e o intertexto, que ambas as obras compartilham, foram revisitados pelo mesmo criador do *Cobrador*, Fonseca.

Esta polifonia é ainda maior quando Fonseca propõe o uso da voz feminina. Como dito anteriormente, a obra do autor tem de ser baseada na liberdade dos seus personagens, eles contêm sua vontade própria e o autor tem que se incorporar neles de uma forma que simpatize com a obra de atuação, por isso o nível de presença fonética de cada personagem adquire uma nuance particular. Não apenas com suas palavras recorrentes ou uma forma dialetal particular, mas na sua maneira de responder às situações que lhe são apresentadas. A consciência da incorporação no caráter torna-se necessária para não os tornar eles seres unidimensionais.

Uma série de contos que cobriam os parâmetros anteriores foram considerados²⁰⁹ para chegar a um texto-chave da literatura fonssequiana: *Lúcia McCartney*, do livro homônimo de 1967. A história é apreciável em várias perspectivas, inicialmente, como esperado, há a literária e, posteriormente, a cinematográfica. Tal viagem resultou na análise do filme de 1971, dirigido por David Neves²¹⁰, intitulado *Lúcia McCartney: uma garota de programa*. Embora essa história, com o passar das décadas, tenha entrado no campo televisivo, essas produções foram descartadas por sua composição supérflua em relação ao

²⁰⁹ Histórias como: *Gazela* e *Ou o inimigo* (em *Você prisioneiros* de 1963), *Para fôrça hUMANA* e *Ou gRavador* (de *Para o Oleira fazer* de 1965), incluindo *Desempenho* (em *Lúcia McCartney* de 1967).

²¹⁰ David Neves conta com uma das figuras relacionadas com o *Cinema Novo Brasileiro*, embora sua produção (*Memória por Helena* 1969; *Lúcia McCartney Uma Garota do programa* 1970; *Firelight* de 1981) está atrasado no movimento.

conteúdo literário e ao filme original, considerado pertencente, embora tardio, ao movimento do Cinema *Novo Brasileiro*.

*

A revisão histórica do Rio de Janeiro deixou clara a cidade hostil em que Fonseca capta suas histórias. Esse fato implica a sua visão da cidade, absolutamente distorcida no seu cartão-postal, com circunstâncias violentas que não pertencem apenas ao seu submundo – descartando a suposição de que o gênero *noir* precisa dela para sua existência. A violência, o crime, o descontentamento e o desencanto são uma realidade que Fonseca ficcionaliza e deixa clara na mentalidade dos seus protagonistas. Pelo que se chega à impotência, ou seja: a impossibilidade de alcançar a virtude em oposição ao vício social é parte permanente do modo de agir e pensar de seus personagens.

Especificou-se que a transição temática ao tratar das histórias, e a relação com suas adaptações, não é contemporânea à produção de nenhuma das obras. Embora possa ser visto nesta seção, com relação à análise fílmica, foi realizada uma regressão de 2006 a 1971. O objeto de avaliação da sua obra dependeu da imagem e do seu trabalho particular de roteiro. Cada uma das adaptações teve um significado próprio, voltado para públicos e gerações diferentes. Com base nisso, nota-se que cada um dos filmes baseados nas histórias de Fonseca, ou nos quais ele mesmo participou como roteirista, apontam para conceitos diferentes, todos em formatos diversos.

Como resultado da análise narrativa, *O cobrador, in god we trust* (2006), por exemplo, é um filme conceptual, uma homenagem às histórias de Fonseca, sabendo que ele retrata fielmente o final do século XX; *O homem da ano* (2003) enquadra-se na categoria de *thriller* à primeira vista, da fotografia à sua dinâmica de suspense vincula-o ao gênero; enquanto *Lúcia McCartney* (1973) se encaixa no *Cinema Novo* pela sua estética marcante, enraizada no Neorrealismo Italiano e na Nouvelle Vague, onde basta uma câmera para captar a realidade.

*

Na quarta seção –*Mandrake: detetive ausente*– é contemplado um Fonseca romanesco, abordando, em geral, a saga de Paulo Mendes e seus desdobramentos. Não que isso elimine

a importância das coletâneas de contos que ele escreveria durante os anos 1990²¹¹, mas vale esclarecer que, para esta seção, a produção literária do autor no final da ditadura é tão fundamental quanto a transição para a democracia. Mandrake, como personagem mais reconhecido de Fonseca, tornou-se, para este texto, um tema quase polêmico. A virtude do detetive é questionável, e justificável, do ponto de vista transgressor, especialmente na literatura.

A princípio uma ideia da *saga* do advogado-detetive Mandrake foi realizada com uma breve perspectiva, ele foi catalogado de forma simples como o símile de um detetive localizado num lugar tão hostil que tornava sua função impossível, por isso seu personagem era considerado como um anti-herói sem uma escapatória –isto foi um viés inicial.

Nas diferentes adaptações de Mandrake, cinema ou televisão, ele é apresentado, não apenas como um detetive despreocupado, mas convenientemente eficiente. Um protagonista, de certa forma, cativante para o espectador. Razão pela qual, na seção anterior, que tratou do filme *Lúcia McCartney: uma garota de programa* (1971), destaca-se que essa foi a única adaptação fiel à sua personagem, um anti-herói que se aproxima ao antagonismo, que faz da justiça sua propriedade e a exerce em forma de vingança.

Fonseca estava ciente do uso de Mandrake como pretexto, também como leitmotiv narrativo. Ele foi claro sobre esse fato desde as suas primeiras aparições em histórias que, em vez de buscar um certo desenvolvimento de uma história no estilo noir²¹², foi usada como um meio de contar a realidade carioca. Vale lembrar que, durante a década de 1980, Fonseca não produziu contos, mas três romances. O motivo dessa transição literária é incerto, mas trouxe à tona duas obras de menção necessária na literatura negra brasileira²¹³: *A Grande Arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1986), ambas partes do universo *noir* que Fonseca criaria para Mandrake.

Inicialmente, *A Grande Arte* foi tomada como obra fonsequiana essencial, igualmente necessária no corpus desta obra. Foi pensado, em princípio, com uma abordagem puramente detetivesca, um *hard boiled*, embora irresoluto. Na constituição, foi analisada da mesma forma que um romance policial canônico. Isso envolveu mergulhar na razão do clichê, por que ele ainda é usado e continua a funcionar como uma fórmula narrativa. Mais tarde, após uma releitura, percebeu-se que os clichês, constantemente

²¹¹ Coleções como: *Romance Negro e outras histórias* (1992); *O Buraco na parede* (1992); *Histórias de Amor* (1997); *A confraria dos Espadas* (1998).

²¹² *O caso F.A.* (1967); *Dia dos Namorados* (1975); *Mandrake* (1979).

²¹³ *A Grande Arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988).

explorados por Fonseca, sem chegar a lugares-comuns, eram uma desculpa para caracterizar prolixamente os antagonistas.

A diferença entre *lugar-comum* e *clichê*, no campo literário, ocupou lugar especial na dissecação desse romance, que começa como um *hard boiled* e termina na incerteza. O clichê foi entendido como um aspecto necessário para diferenciar o simulacro e a cópia – *vid.* Baudrillard, Costa Lima e Iser como pontos de partida teóricos– entre a necessidade de seu uso para gerar espaços conhecidos –consciente e a priori– pelo leitor da cultura popular, valendo-se do mesmo clichê sem desgastá-lo.

Chega-se a uma conclusão que é, ironicamente, um bordão, um clichê: arte é imitação. Para Rubem Fonseca é claro, mas a questão da imitação não se baseia na simples reprodução da obra de outro artista. Isso está na capacidade de utilizar certos elementos narrativos que tornam plausível a semelhança com outras histórias, ainda que com uma apropriação visual e de linguagem para reconstruí-las no seu universo literário.

A Grande Arte, como seu segundo romance, foi feita de exame primário por dois elementos, seu hiper-realismo ou arte do simulacro, como nas suas transgressões, herdadas, principalmente, por seu estilo narrativo presente nos seus contos. Essa confusão entre justiça e vingança, dilema constante nas histórias mais violentas de Fonseca, está impressa na segunda parte deste romance, que mergulha no mundo do crime. Seu objetivo não é apontá-los para o caso principal, é moldar suas obsessões existenciais com um vasto símile dos personagens da tragédia clássica.

Então o autor chegou ao *propósito* de sua escrita, se sua forma é simplesmente circular. O objetivo de Fonseca parece ser, através do leitmotiv, retornar à sua introspecção narrativa: a necessidade existencial –porquê, para quem e para quê o personagem realiza determinadas ações. O objeto transgressor de suas histórias estará envolvido na construção do corpo de *A Grande Arte*, portanto, os elementos das histórias produzidas, nas duas décadas anteriores, serão exemplificados na existência de seus antagonistas romanescos.

*

Uma diferença decisiva na organização deste trabalho foi compreender a dinâmica das histórias de Fonseca em comparação com seus romances. Isso não foi contemplado nos outros textos críticos sobre o autor, pois essa é uma distinção que depende inteiramente de como Fonseca constrói o crime em cada gênero.

Foi preciso, portanto, apontar as questões que também se encontram nas suas histórias. Tanto como o desencanto e o absurdo existencial, ligados ao niilismo precoce e tardio, quanto a pulsão de morte, questão que incorpora as influências literárias e filosóficas que Fonseca adotou em relação à violência, à crueldade e ao erotismo²¹⁴. Temas que, certamente, já foram abordados em textos críticos anteriores, ainda que de forma fútil, onde a violência era suposta como fim e não como meio narrativo, uma vez que se reafirma nesta pesquisa que a violência é o pretexto do autor para transmitir uma sub-história.

Os três textos que foram estudados consecutivamente para *A Grande Arte* (1983) foram: *Bufo & Spallanzani* (1986), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) e *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005). Um fato inquietante, ao tomar cada romance separadamente, foi reparar contrastes estritos. Começou pela estrutura de cada obra, já que cada uma é particular em sua composição.

Para *Bufo e Spallanzani* (1986) –com um protagonista alternativo, o escritor Gustavo Flávio– considerou-se que, embora seja ajustado por elipses entre capítulos, contém uma linearidade transparente, onde se entende que, sendo uma história contada a partir do presente, narra o percurso anterior, já que o desfecho exigiu toda uma construção dramática.

Em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), a forma capitular é dada aleatoriamente, contada, aliás, com o recurso do fascículo. Os capítulos são cartas, gravações e interrogatórios. Um caso em que Mandrake investiga o protagonista de *Bufo & Spallanzani*. Essa série de depoimentos tem uma dimensão semiótica para o leitor, são um quebra-cabeças que, a partir de sua objetividade, eles vão decodificar.

Em *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), depois de quase uma década, Fonseca retrata um protagonista num um período tardio. Mas para além do caráter realista de dar temporalidade a Mandrake, é preciso falar sobre o gênero em que esse romance se encaixa, sabendo que, se lido de forma concisa, é um enigma no estilo do cânone clássico.

São três romances que se encaixam no *noir*, cada um com um personagem singular. Eles diferem nas suas estruturas temporais, também pela abordagem adquirida por seus

²¹⁴ A associação erotismo-violência, Eros-Tanatos, crueldade e vontade humana a partir de seu próprio vazio existencial são questões que foram tratadas nas seções 3.1 e 3.2, bem como nas seções 4.1 e 4.2; a abordagem, respectivamente, baseava-se na ideia fundamental de tragédia, bem como nas regras básicas fornecidas por Platão, bem como sua transferência para a ópera, onde acadêmicos como Hutcheon & Hutcheon. Da mesma forma, levou-se em conta como base teórica a pulsão de morte freudiana, que se insere na análise do erotismo proposta por Georges Bataille. Da mesma forma, foi necessário analisar a influência de Sade, no que diz respeito à crueldade como um aspecto propriamente humano. Sob os paradigmas anteriores, era necessário fazer associação com autores que apontam para a imaginação, o surrealismo e o grotesco, chegando assim a autores como E. A. Poe e William Burroughs, entre outros, a captar o amálgama de recursos filosóficos e literários na narrativa de Fonseca.

protagonistas que são, ao mesmo tempo, antagonistas –embora, ao mesmo tempo, estejam unidos por um único propósito: a cópia e o simulacro, pressuposto que não foi tomado como hipótese inicial.

*

Entre romances e contos as estruturas não são as mesmas, mas a essência fundamental de Fonseca permanece, e a sua essência é a mudança, a metamorfose de suas fórmulas literárias, a sua capacidade metacognitiva de gêneros literários, sabendo que o autor só usava o *noir* como fachada narrativa.

Ele tem consciência de um fato na arte: o simulacro é reafirmado a partir da sua autocrítica. Assim como cada um dos romances da saga se distingue por suas formas, é preciso entender que estes se baseiam em obras anteriores, mas fazendo uso da fórmula policial que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta estilística da cultura popular – que quando usada com habilidade pode evitar cair nos chamados lugares-comuns. Isto implica não inventar novas fórmulas literárias, mas gerar um sincretismo entre as existentes, apropriando-se da *antropofagia brasileira*, tornando-a sempre presente no corpus de sua obra.

Ao longo desta obra houve conhecimento das diferentes ramificações, ou fios soltos, que cada texto deixa para compreender o universo do autor. Uma que foi levada em conta em cada capítulo foi a do palco, a cidade do Rio de Janeiro como espaço perpétuo para o autor. É difícil entrar em outras geografias, e Fonseca é coerente com isso, como com a passagem do tempo na sua cidade.

Compreende-se a posição histórica do autor em relação à sua produção literária, também perceptível nos seus personagens, que reproduzem a relação espaço-temporal, dado o metaconhecimento de Fonseca sobre a estrutura literária que estava criando. O Rio de Janeiro tornou-se um verdadeiro cenário para suas histórias, portanto, sua hostilidade crescente se reflete na voz dos seus personagens, não porque eles narram, entre todos, histórias marginais, mas porque a violência, que emana de suas ruas, o naturaliza. A reação do indivíduo à cidade é fundamental para entender o seu desencanto, mas também para entender a sua habituação. Um estado experiencial do personagem que, naturalmente, transforma a bússola moral e ética em cinismo e, parafraseando Sade, aceita o vício sobre a virtude.

- Fonseca, R. (1963). *Os Prisioneiros*. Companhia das Letras.
- _____ (1965). *A Coleira do Cão*. Companhia das letras.
- _____ (1967). *Lúcia McCartney*. Olivé.
- _____ (1973). *O Caso Morel*. Bertrand Editora.
- _____ (1975). *Feliz Ano Novo* (4.^a ed.). Nova Fronteira.
- _____ (1979). *O cobrador*. Companhia das Letras.
- _____ (1983). *A Grande Arte*. Bertrand Editora.
- _____ (1985). *Bufo & Spallanzani* (2.^a ed.). Sextante Editora.
- _____ (1990). *Agosto*. Leya.
- _____ (1992). *Romance Negro e outras histórias*. (e-book). Companhia das Letras.
- _____ (1992). *O buraco na parede: Contos* (1aed.). Campo das letras.
- _____ (1994). *O selvagem da ópera*. Companhia das Letras.
- _____ (1997). *Histórias de amor*. Companhia das Letras.
- _____ (1997). *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. (e-book). Companhia das Letras.
- _____ (2000). *O Doente Molière*. Sextante Editora.
- _____ (2001). *Secreções, excreções e desatinos*. Companhia das letras.
- _____ (2003). *Diário de um Fescenio*. Campo das Letras.
- _____ (2005). *Mandrake: A Bíblia e a bengala*. Nova Fronteira.
- _____ (2006). *Ela e outras mulheres: Contos*. Companhia das letras.
- _____ (2007). *O romance morreu: Crônicas*. (e-book). Nova Fronteira.
- _____ (2011). *O seminarista* (2.^a ed.). Sextante Editora.
- _____ (2016). *Histórias curtas* (1^a ed.). Sextante Editora.
- _____ (2018a). *Cuentos completos 1*. Tusquets.
- _____ (2018b). *Cuentos completos 2*. Tusquets.
- _____ (2018c). *Cuentos completos 3*. Tusquets.

- Almeida de Freitas, A. M. (2011). “O universo literário de Rubem Fonseca: O questionamento das fronteiras do real e o hiper-realismo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 47.
- Alves, L. (2014). “Rubem Fonseca y el golpe del 64”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16, pp. 15-40.
- Ballantyne, C. J. (1986). “Between Bandits and Writers: The Rhetoric of Violence in Rubem Fonseca”. *Luso-Brazilian Review*, 23(2), pp. 1-20.
- Barros Medeiros, L. (2013). *A representação do real em Rubem Fonseca: Agosto entre o histórico e o policial* [Mestrado em Letras Vernáculas]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Boni Bittencourt, M. (2016). “Literatura e violência em um conto de Rubem Fonseca”. *Sinais* Nº 19, Jan-Jun 2016, pp. 49-70.
- Borsato, F. R. (2007). “Aprendizes da Carne: A Antropofagia em «Olhar» de Rubem Fonseca e Hannibal, de Ridley Scott”. *Literatura em Debate*, 1(1), 1-18.
- Brú, J. (Ed.). (2003). *Acercamientos a Rubem Fonseca*. Universidad de Guadalajara.
- Câmara Pereira, F. (2011). *Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca* [Posgrado]. Universidade federal do rio grande do norte.
- Campos da Silva, J. F. (2005). *Rubem Fonseca, cidades e violência. Mandrake e o Romance Policial*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Cavalcante Alves, M. (2020). “Confluências intertextuais no conto “nau Catrineta”, de Rubem Fonseca”. *Recorte – revista eletrônica -Departamento de Letras / unincor*, 17(2), 1-19.
- Cerqueira, R. (2019). “A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários - UEL*, 15.
- Comellas, P. (2014). “Rubem Fonseca and Noir Literature”. *Abriu: Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*. Nº 3. Pp. 51-69.
- Cordeiro Gomes, R. (1994). *Todas as cidades, a cidade*. Rocco.
- Craig-Odders, R. W. et al. (2006). *Hispanic and Luso-Brazilian detective fiction: Essays on the «Género Negro» Tradition*. McFarland & Company.
- Cuellar, M. (2003). “Rubem Fonseca: Maestro de la estampa urbana”. *Palabra*, 7.

- Dantas, F. (2015). “Rubem Fonseca e o poder de revelação simbólica: uma apreciação do campo literário brasileiro”. *Palimpsesto - UERJ*, 20(14), 172-185.
- Dos Reis, M. E. (2018). *Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca*. Unesp.
- Dos Reis, M. E., & de Moraes Leonel, M. C. (2018). “Violência e refinamento discursivo em A Grande Arte, de Rubem Fonseca”. *Alea - UFRJ*, 20(1), 34-46.
- Escobar Gómez, A. (2016). “Un detective en busca de la historia: *Agosto* de Rubem Fonseca”. *Latinoamérica: Revista de estudios literarios* 63, 205-231.
- Ferreira, I. R. (2009). *O neonaturalismo de Rubem Fonseca* [mestrado em letras: literatura e crítica literária]. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.
- Figueiredo Tempone, E. (s. F.). *Mandrake: Rubem Fonseca das páginas às telas*. PUC - Rio de Janeiro.
- Fiorucci, W. (2014). “El gran arte del género policiaco: una lectura intersemiótica”. *Miscelânea, Assis. USP*, 16, 35-52.
- Follain de Figueiredo, V. (1988) “O Assassino é o Leitor”. *Matraga – Revista do Instituto de Letras da UERJ*. V.2 N° 4-5. Pp. 20-26.
- _____ 1996). “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca”. *Literatura e Sociedade*, 1, 88.
- _____ (2003). *Os Crimes do Texto*. Editora UFMG.
- _____ (2009). “Rubem Fonseca y la literatura urbana”. *Taller de Letras, PUC Chile*, 44, 103-113.
- Forero Quintero, G. (2014). “Agosto, de Rubem Fonseca, y el Varguismo en Brasil”. *Universidad de Antioquia*, 99-120.
- Franken Kursen, C. (2009). “Rubem Fonseca y su detective-abogado”. *Pontificia Taller de Letras -Universidad Católica de Chile*, 44, 115-127.
- Freitas Júnior, D. T. De. (2008). “Três Passeios pelo Rio: A Ficção Obscena de Rubem Fonseca”. *Literatura em Debate*, 2(2). MLA International Bibliography.
- Frizon, M. (2005). “Rubem Fonseca: Violência e comicidade em Feliz Ano Novo”. *Nau Literária*, 1.
- Furtado, M. (1980). “Uma abordagem crítica de «feliz ano novo» de Rubem Fonseca”. En *Revista de Literatura Brasileira Travessia*. P. 13-17.
- Hernández Alcalá, J. (2017). “Las posibilidades de la violencia. Un análisis de la violencia a partir del espacio de los actos violentos en el cuento *Passeio Noturno Parte*

- I (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película *Cobrador: In God we trust* (Paul Leduc)”. Symcity. Pp. 1-12.
- Hott, L. O. (2016). “O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”, de Rubem Fonseca”. *SCRIPTA - UFMG*, 20(39), 136-146.
 - Igel, R. (1978). “O Grotesco na obra de Rubem Fonseca”. *Chasqui* V. 7. N° 2. Pp. 36-45.
 - Leão, J. O. (2016). “Autoficção na literatura brasileira contemporânea «José», de José Rubem Fonseca”. *Escritos*, 24(52), 37-60.
 - Lísias, R. (2017). “A Grande Arte de Desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês”. *Artcultura*. V. 19. N° 35. Pp. 43-54.
 - López Alfonso, F. (2008). *Sombras de la libertad: Una aproximación a la literatura brasileña*. Universidad de Alicante. Universidad de Alicante.
 - Marcondes de Godoy, A. (2009). *Negatividade, fatalidade e aporia. Uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca*. Universidade de São Paulo.
 - Marín, F. (2009). “Rubem Fonseca. Anotaciones para un perfil fuera de norma”. *Guaragua*, 13(31/32), 41-46.
 - Massi, F. (2011). *O Romance Policial do Século XXI*. UNESP.
 - Monti, T. (2011). *Escritores e assassinos: Urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca* [Posgrado]. Universidade de São Paulo.
 - Moreira, A et al. (2008). “O Matador, de Patrícia Melo, e sua adaptação cinematográfica, *O Homem Do Ano: A Formação Identitária De Um Assassino*”. *Disc. Scientia*. V 9. N° 1. Pp. 79-91.
 - Mussi, A. (2002). “A ideologia como função estética no conto Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca”. *Linguagem em (Dis)curso*, 2(2).
 - Nogueira Galvão, W. (2001, junio 9). Realismo Feroz. *Folha de São Paulo*.
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0906200112.htm>
 [Consultado el 24/05/2021]
 - Oviedo, J. M. (2002). “Rubem Fonseca: La fascinación del abismo”. *Letras Libres México*, 12.
 «<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/rubem-fonseca-la-fascinacion-del-abismo>» [Consultado el 20/04/2021]
 - Pacheco Gutiérrez, M. (2008). *Representación estética de la hiperviolencia en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo y «Paseo nocturno» de Rubem Fonseca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa.

- Paiva Coronel, L. (1998). *Instinto e asfalto: os contos impuros de feliz ano novo, de Rubem Fonseca* [Posgrado]. UFRG.
- Pellegrini, T., & Hallewell, L. (2006). "Brazilian Fiction and the Postmodern Horizon: Rejection or Incorporation?" en *Latin American Perspectives*, 33(4), 106-121.
- Pereira, M. Antonieta. (2000). *No fio do texto: A obra de Rubem Fonseca*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Perez Cano, T. (2004). "Rubem Fonseca, El Gran Arte y el neopolicial". *Fondo Editorial Casa de las Américas*.
- _____ (2005). El Gran Arte o el sinuoso camino de la verdad. *Casa de las Americas, Abril-Junio 2005*, 86-89.
- Pinheiro-Correa, P. (2018). "La sintaxis de los enunciados téticos y categóricos en dos traducciones de Corazones solitarios de Rubem Fonseca al español" en *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 57, 229-243.
- Pires Fernandes, J. (2018). "«O cobrador»: heterogeneidade no discurso narrativo". *Revlet – Revista Virtual de Letras*, 10(1), 338-348.
- Prysthon, A. (1999). "Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro". *Signótica*, 11, 9-27.
- Rebinski, L. (2020). "Os brutalistas: Especial Dalton Trevisan e Rubem Fonseca". *Candido - Biblioteca Pública do Paraná*.
<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Dalton-Trevisan-e-Rubem-Fonseca> [Consultado el 10/10/2021]
- Reimão, S. (2005). *Literatura policial brasileira*. Zahar.
- _____ (2014). "Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades". *USP - Miscelânea*, Assis, 16. Pp. 15-33.
- Ribeiro Fortuna, D. (2012). "O realismo sujo e as artes plásticas Em Rubem Fonseca". *Revista UNLABEU Belfort Roxo*. V. 8. N.º 18. Pp. 291-307.
- _____ (2015). "A coisa que sente em *Axilas e outras histórias indecorosas*". *Ecos – UERJ* V. 13. N.º 2. Pp. 67-86.
- Ribeiro, P. (2010). "A Arte de Andar (e Matar) nas Ruas do Rio de Janeiro". *Cadernos de Segurança Pública*. V 2. N.º 1. Pp. 29-38.
- Rojas García, M. B. (2012). "La forja de un artista en Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca" en *La Colmena - UAEMex*, 76, 21-28.

- Romero, M. de los Á. (2014). *Narrativa de la violencia: El hiperrealismo de Rubem Fonseca y Fernando Vallejo* (1ª ed.). Antítesis.
- Sabino, J. (2017). “Rubem Fonseca: Modalidades de encarceramento”. *Estudos Avançados*, 32. <https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180015>
- Salinas, A. (2007). “Novela Negra y Memoria en Latinoamérica”. *Poligramas*, 27. Pp. 1-13.
- Santos, N. (2006). *A arquitetura do estranho na obra de Rubem Fonseca: Contos* [Posgrado]. PUC.
- _____ (2013). *A voraz-cidade: Procedimentos de construção do midiático na obra de Rubem Fonseca, com ênfase no grotesco* [Doutorado em comunicação e semiótica]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Schnaiderman, B. (2018). “Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”. *Literatura e Sociedade*, 23(26), 162-166.
- Schøllhammer, K. E. (2009). *Ficção Brasileira Contemporânea*. Editora Civilização Brasileira.
- Schulenburg, C. T. (2006). “«O cobrador» and the Crisis of Violence: The Brazilian City at a Crossroads”. *Latin American Literary Review*, 34(68), 25-39.
- Silva, R. (2013). “Do Horror Artístico: Conto De Uma Festa De Ano Novo”. *Revista De Antropologia – UEOP*. V 56. Nº 1. Pp. 391-424.
- Simeão Pires, C. (2006). *Violência, erotismo e transgressão: A Grande Arte, um romance policial de Rubem Fonseca* [tesis maestría]. UFRJ.
- Stacul, J. F. (2016). *Masculinidades em crise: escrita, violência e (des)subjetivação em Feliz Ano Novo (1975) e Taxi Driver (1976)*. Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais.
- Suárez Redondo, C. A. (2010). *Rubem Fonseca: entre la palabra y el movimiento* [Pregrado]. Pontifícia Universidad javeriana.
- Trivisani, A., Catosso, A., Sousa, É., & Sousa, K. (2010). “Uma quadrilha de Rubem Fonseca condenado à liberdade em Sartre”. *Fronteira Digital - UNEMAT*, 1(1).
- Vidal, A. J. (200d. C.). *Roteiro para um narrador—Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Ateliê Editorial.

- Ardila J, C. (2012). “Metaficción y crimen en tres novelas colombianas”. *Co-herencia*, 9 (17), 115-130.
- Ávila, P. (2014). “Violencia y devoción en la reciente narrativa latinoamericana”. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 58, 271-303.
- Cano Velásquez, L. (2009). *Novela negra, modernismo y revolución en sombra de la sombra, de Paco Ignacio Taibo II*. (Vol. 1-1 online resource (18 pages)). Red Co-herencia.
- Castanheira, C. (2010). “Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo”. *Brasília - Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Nº 36. Pp: 241-250.
- Cerqueiro, D. (2010). “Sobre la novela policiaca”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* - UCM, 2(1).
- Chandler, R. (1988). *The simple art of murder*. Vintage crime.
- _____ (2004). *El simple arte de escribir*. Emecé.
- Close, G. (2006). “The detective is dead. Long live the *Novela Negra*!” en Craig-Odders, R. W. (eds.). *Hispanic and Luso-Brazilian detective fiction: Essays on the «Género Negro» Tradition*. McFarland & Company. Pp. 146-161.
- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Anthropos Editorial del Hombre.
- _____ (2014). *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán, historia y ficción*. Anthropos.
- Conlon, D. (2018). “«Discourse with the incorporeal air»: Spectres of Walsh in Plata Quemada”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(6), 657-671.
- Ellroy, J., & Powell, S. (2012). *Conversations with James Ellroy* (Vol. 1-1 online resource). University Press of Mississippi.
- Foster, D. (2005). “«Plata Quemada»: Social Violence and Gay Idyll”. *Chasqui*, 34, 145.
- Galán, I. (2017). *Perdición o sumisión: la evolución de la imagen de la mujer en el cine negro*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Zaragoza.
- Hamerton-Kelly, R. (Ed.). (1987). *Violent Origins. Walter Burkert, Rene Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford Press.

- Harris, L. (1994). "Shades of Noir: A Reader". *Film Quarterly (ARCHIVE)*, 48(1), 57-58.
- Kracauer, S. (1971). *La novela policial. Un tratado filosófico* (2010.^a ed.). Paidós.
- Krajenbrink, M., & Quinn, K. M. (2009). *Investigating identities: Questions of identity in Contemporary international crime fiction* (Vol. 1-1 online resource (348 pages)). Rodopi.
- Kuster, E., & Pechman, R. (2007). "Da ordem. Da cidade. Da literatura: Personagens à beira do «ruim do mundo»". *Sociedade E Estado*, 22.
- Losada Soler, E. (2014). "Patrícia Melo. 'Novela de favela' y novela criminal". *Abriu*. Pp. 9-27.
- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco: (De Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Universidad de Murcia.
- Martín Escribà, À., & Sánchez Zapatero, J. (Eds.). (2009). *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*. Montesinos Editor.
- Martín Escribà, À. (2009). "Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad" en *Geografías en negro: escenarios del género criminal*. Montesinos Editor. Pp. 41-54.
- Martínez Miranda, A. (2020). *Análisis de la femme fatale desde una perspectiva de género* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de La Laguna.
- Nebias, M. (2017). "Figurações da personagem detetivesca". *Letras de Hoje*, 52, 183.
- Nichols, W. J. (2010). *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture, and Capital in the «Noir Novels» of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. (Vol. 1-1 online resource (207 pages)). Rowman & Littlefield Pub. Group.
- Page, J. (2004). "Crime, Capitalism, and Storytelling in Ricardo Piglia's Plata Quemada". *Hispanic Research Journal*, 5, 27-42.
- Parker, J. (1970). "Brazilian Literature". *The Year's Work in Modern Language Studies*. V 32. Pp. 376-385.
- Paul, M. (2006). "The search of identity: The detective fiction of Sergio Gómez and Marcela Serrano" en Craig-Odders, R. W. (eds.). *Hispanic and Luso-Brazilian detective fiction: Essays on the «Género Negro» Tradition*. McFarland & Company. Pp. 180-193.
- Porter, D. (1981). *The Pursuit of Crime*. Yale University press.
- Piglia, R. (2012). *Piglia sobre el policial*. «https://www.youtube.com/watch?V=qbclwo2_Hg0» [Consultado el 03/02/2021]

- _____ (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia Editora.
- _____ (2018). *Los casos del comisario Croce*. Editorial Anagrama.
- Pron, P. (2020). *Rodolfo Walsh y el género policial: El relato de los hechos*.
- Resina, J. (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos.
- Rivero Grandoso, J. (2013). “Modelos urbanos en la literatura, las artes y otras manifestaciones culturales”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural - UCM*, 5(2), 171-174.
- _____ (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Sala, C. (2020, febrero 9). “La novela negra es la nueva tragedia griega”. *La Razón*. «<https://www.larazon.es/cataluna/20200209/wtotxs3eh5dlbnp4ng2pgivjh4.html>» [Consultado el 10/10/2021]
- Schulenburg, C. (2012). “Privilege in Parentheses: A Reader’s Renovated Place in Ricardo Piglia’s *Plata Quemada*”. *Hispania*, 95, 236-246.
- Sutton, H. (2019, diciembre 5). “The evolution of the femme fatale in film noir”. *Crime Reads*. «<https://crimereads.com/the-evolution-of-the-femme-fatale-in-film-noir>» [Consultado el 15/02/2022]
- Tapia Uribe, M. (2019). “La violencia delictiva, el Estado y la sociedad civil. Ciudad Juárez, Medellín y Río de Janeiro”. *Carta Económica Regional*. V. 124. Pp. 157.183.
- Trelles Paz, D. (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* [Doctoral]. The University of Texas at Austin.
- Usigli, R. (1968). *Ensayo de un crimen*. Centro editor de América Latina.
- Valderrama Rengifo, J. (2017). “El crimen en la novela negra latinoamericana. «Entre la fascinación y la memoria»”. *Poligramas*, 42, 75.
- Valle, A. (2007). “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 95-101.
- Valles Calatrava, J. (1990). *La novela criminal*. Departamento de Arte y Literatura, Instituto de Estudios Almerienses.
- Vázquez de Parga, S. (1981). *Los mitos de la novela criminal*. Planeta.

- Vessels, G. (1994). "The Search for Motives: Carnivalized Heroes and Paternal Abandonment in Some Recent Brazilian Fiction". *Luso-Brazilian Review*. V. 31. N° 1. Pp. 57-65.

- Álamo Felices, F. (2013). *Los subgéneros novelescos*. Editorial Universidad de Almería.
- Ariès, P. (1995). “Western attitudes toward death” en *Death: current perspectives*. Shneidman, E. S., pp. 49-52.
- Aristóteles. *Poética – Magna Moralia*. RBA-Gredos
- Augé, M. (2002). *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: Una antropología de la modernidad* (1a. Ed., 7a. Reimp.). Gedisa.
- Barthes, R. (1964). *Ensayos Críticos*. Seix Barral.
- _____ (1984). *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós.
- Bataille, G. (1957). *Eroticism*. Penguin Random House.
- _____ (1976). *Historia del erotismo* (1ª ed.). Errata Naturae.
- _____ (1981). *La literatura y el mal Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet* (4a. Ed.). Taurus.
- _____ (1985). *Visions of excess: Selected Writings 1927-1939* (University of Minnesota, Vol. 14). University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1993). *El intercambio semiótico y la Muerte* (2ª Ed.) Monte Ávila Editores.
- _____ (1994). *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press.
- Black, J. (1991). *The Aesthetics of Murder: A Study in Contemporary Romantic Literature and Contemporary Culture*. John Hopkins University Press.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista.
- Blaustein, D. (2009). “Rasgos distintivos del *post-boom*”. Iberoamérica Global. V. 2. N. 1. Pp. 173-185.
- Bobes Naves, M. Del C. (1985). *Teoría general de la novela*. Gredos.
- Benjamin, A. E. (2005). *Walter Benjamin and art*. Continuum.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Ediciones Alfaguara.
- _____ (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política* (e-book). Alianza Editorial.
- Berry, J. W. & Sam, D. L. (2006). *The Cambridge handbook of acculturation psychology*. Cambridge University Press.

- Bosi, A. (1982). *Historia concisa de la literatura brasileña*. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2000). *O ser e o tempo da poesia* (6a. Ed.). Companhia das Letras.
- Carel, H. (2006). *Life and death in Freud and Heidegger* (Vol. 1-1 online resource (xx, 217 Pages)). Rodopi.
- Caygill, H. (1998). *Walter Benjamin: The colour of experience* (Vol. 1-1 online resource (xiv, 167 pages)). Routledge.
- Costa Lima, L. (Ed.). (2002). *Teoria da literatura em suas fontes*. Civilização Brasileira.
- Cruz, B. (2018). “De los no lugares al espacio basura: Diseño de los espacios de globalización”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 261-273.
- de Beauvoir, S. (1955). *¿Hay que quemar a Sade?* Visor.
- de Grandis, R. (1992). “Lo histórico y lo cotidiano en operación masacre de Rodolfo Walsh: del suceso a la guerra popular”. *AIH, Actas Irvine XI*. Pp. 305-313.
- Dougherty, R. (2004). “Taking ‘magic’ out of magic realism”. *Boston globe*, e.9.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e Integrados*. Penguin Random House.
- Foucault, M. (1968). *Las Palabras y las Cosas* (32.^a ed.). Siglo XXI.
- Fox, J. (1960). “A Note on Villon’s «Ballade des Seigneurs du Temps Jadis»”. *The Modern Language Review*, 55(3), 414-417.
- Fuentes González, P. (2007). “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: Forma y función”. *Florentia Iliberritana*, 18, 27-67.
- Genosko, G. (1999). *Mcluhan and Baudrillard: The masters of implosion* (Vol. 1-1 online resource (x, 140 pages)). Routledge.
- Gritzner, K. (2010). *Eroticism and death in theatre and performance* (Vol. 1-1 online resource (xiii, 267 pages) : illustrations). University of Hertfordshire Press.
- Gorer, G. (1965). *Death, grief and mourning in contemporary Britain*. Cresset Press.
- _____ (1995). “The pornography of death” en *Death: current perspectives*. Shneidman, E. S., pp. 18-22.
- Habgood, L. (1998). *Health and Livelihoods in Rural Angola: A Participatory Research Project*. Oxfam.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (Vol. 1-1 online resource (xxiii, 380 pages)). University of California Press.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (2004). *Opera: The art of dying*. Harvard University Press.

- Imbert, G. (2004). *La tentación de suicidio: Representaciones de la violencia e imaginarios de muerte en la cultura de la posmodernidad: (Una perspectiva comunicativa)*. Tecnos.
- _____ (2010). *La Sociedad informe: Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Icaria.
- Ingham, J. M. (2007). "Matricidal Madness in Foucault's Anthropology: The Pierre Rivière Seminar". *Ethos*, 35(2), 130-158.
- Iturmendi, M. (2020). "La proyección literaria de Buenos Aires en la novela negra argentina de la dictadura militar: *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann" en *Buenos Aires: Escrituras y metáforas de un espacio plural*. Iberoamericana Vervuert. Pp. 111-116.
- Iser, W. (2002). "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional" En *Teoria da literatura em suas fontes*. Costa Lima, L (Ed). Civilização Brasileira.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Verso.
- Knop, F. (Ed.). (2010). *35 ensayos sobre la imagen. Edición VII* (1.^a ed.). Universidad de Palermo.
- Lawson, L. A. (1966). "Poe's Conception of the Grotesque". *The Mississippi Quarterly*. V 19. N° 4. Pp: 200-205.
- Lehan, R. (1986). "Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process". *New Literary History*, 18(1), 99. Periodicals Archive Online; Periodicals Index Online.
- Linker, R. W. (1973). "François Villon: Murderer or Poet?". *South Atlantic Bulletin*, 38(1), 16-22.
- López Chacón, S. (2013). "Novela por entregas Principal modelo de difusión literaria del siglo XIX". *Philosophische Fakultät Zentrum Lateinamerika*, 16.
- Lorenz, J. (2015). «Water, waste, and a «greater communion». *Modern Fiction Studies*, 61(4), 652-668.
- Muñoz, J. (2002). *Figuras del desasosiego moderno: encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*. Mínimo Tránsito.
- Navarro Martínez, E. (2013). "Ante la imagen de los demás: Pornografía de la muerte y producción Cultural en el contexto digital". *Revista Teknokultura UCM*, 10, 585-614.

- Peña Catalán, R. & Diego, M. C. (2010). “La ciudad en el lenguaje y el lenguaje de la ciudad”. En *Ciudad, territorio y paisaje Reflexiones para un debate multidisciplinar*, pp. 81-92.
- Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Penguin Random House.
- _____ (2014). *Crítica y ficción*. Penguin Random House.
- Popeanga et al (Coord.). (2015). *La ciudad hostil: Imágenes en la literatura*. Síntesis.
- _____ (2020). *Buenos Aires: Escrituras y metáforas de un espacio plural*. Iberoamericana Vervuert.
- _____ (2020a). *Metáforas y espacios del erotismo*. Ediciones Complutense.
- _____ (2021). *La ciudad sin atributos: la no ciudad*. Iberoamericana-Vervuert.
- Rapérez Alcolea, F. (2014). “El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los Parágrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia”. *Hybris: revista de filosofía*, 5(1), 37-56.
- Sansot, Pierre., & Dufrenne, Mikel. (1973). *Poétique de la ville*. Klincksieck;
- Santas, G. Xenophon. (2001). *Goodness and justice: Plato, Aristotle, and the moderns* ([1st publ.]). Blackwell.
- Schopenhauer, A. (1988). *Metafísica del amor; Metafísica de la muerte* (1a. ed.). Obelisco.
- Shneidman, E. S. (1995). *Death: Current perspectives*. Mayfield Publishing;
- Stoekl, Allan. (1985). *Politics, writing, mutilation: The cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Pong*. University of Minnesota Press.
- Terdiman, R. (1967). “The Structure of Villon’s Testament”. *PMLA*, 82(7), 622-633.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Éditions du Seuil.
- _____ (2008). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Tomberg, J., & Ulikool, T. (2007). City as the Site of Externalized Subjectivity. *Estonian Association of Comparative Literature (EACL) - Interlitteraria*, 12, 371-378.
- Trigo Prada, J. (2015). “De la ciudad hostil a las hostilidades urbanas” en *La ciudad Hostil: Imágenes en la literatura*. Popeanga, E. (Coord.). Síntesis, pp. 47-56.
- Zizek, Slavoj. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo Veintiuno.

- Barile, J. E. (2017). *El Brasil de 1889-1930 El regionalismo en el federalismo republicano*. RIL, Brasília, 216(54), 33-43.
- Barreto, L. (2019). *Diário do hospício: Cemitério dos vivos*. Companhia das Letras.
- Bellotto, T. (Ed.). (2014). *Rio Noir*. Casa da Palavra.
- Birmingham, D. (1978). "The Twenty-Seventh of May: An Historical Note on the Abortive 1977 «coup» in Angola". *African Affairs*, 77(309), 554-564.
- Bulgarelli Labronici, R. (2014). "Sorteio de bicho: uma análise do lazer para fora da lei. *Recorde*". *Revista de História do Esporte; v. 7, n. 2 (2014)*.
- Byron. (1837). *The Complete Works of Lord Byron*. Calignani.
- Capelato, M. H. (1981). *O Movimento de 1932: A causa paulista*. Brasiliense.
- Casciari, H. (2008). "El móvil de Hansel y Gretel". *Hernan Casciari*.
«https://hernancasciari.com/blog/el_movil_de_hansel_y_gretel»
[Consultado el 04/12/2022]
- Cedillo, J. A. (2007). *Los Nazis en México*. Debate.
- Cortázar, J. (1969). *Último Round: Vol II* (16ª Ed). Siglo XXI.
- Cronenberg, D. (2013). "Cronenberg on Cronenberg".
<https://www.youtube.com/watch?v=0UZPGhZRA9U>
[Consultado el 08/10/2021]
- Davidson, J. (1966). "The End of Sweeney". *College English*, 27(5), 400-403.
- de Aguiar e Silva, V.M. (2007). *Teoria da Literatura* (8ª Ed., Vol. 1) Almedina.
- de Armas, F. A., García Lorenzo, L., & García Santo-Tomás, E. (2008). *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio* (Vol. 1-1 online resource (448 pages)). Universidad de Navarra.
- de Azevedo, Á. (1890). *O Poema do Frade* (1.^a-2019.^a ed.). Iba Mendes Editor Digital.
- de Morais, R. (2011). "Cobrador, in god we trust". *Eu, cinema*
«<http://bloguecinema.blogspot.com/2011/01/cobrador-in-god-we-trust.html>»
[Consultado el 15/03/2022]
- de Oliveira (1978). "É para abrir mesmo. E quem quiser que não abra, eu prendo. Arrebento. Não tenha dúvidas". *Acervo o Glovo*.

«<https://acervo.oglobo.globo.com/frases/e-para-abrir-mesmo-quem-quiser-que-nao-abra-eu-prendo-arrebento-nao-tenha-duvidas-9047371>»

[Consultado el 10/03/2022]

- de Quincey, T. (2012). *The works of Thomas De Quincey*. Houghton, Mifflin and Company. «[/catalog.hathitrust.org/Record/007697986](http://catalog.hathitrust.org/Record/007697986)»
- de Sade, M. (2012). *Obras Selectas*. Edimat.
- de Souza Rossini, M. (2003). *Favelas e favelados: A representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro*. 10, 29-34.
- Dostoievski, F. M. (2000). *Apuntes del subsuelo* (5a. Reimp.). Alianza Editorial.
- Duarte, N. (2017). “Favela, violencia urbana y políticas de seguridad pública en Río de Janeiro”. *Quid* 10. N.º 7. Pp. 174-194.
- Dulles, J. W. F. (2012). *Vargas of Brazil: A political biography / monograph*. (Vol. 1-1 online resource (xiii, 395 pages): illustrations, maps, portraits). University of Texas Press.
- Eliot, T. S. (1969). *The complete poems & plays* (2004. ed.). Faber and Faber. Project Gutenberg.
- Fogwill, R. (2011). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Fuguet, A., Gómez, S., Gomez, S., & Gómez, S. (1996). *McOndo*. Mondadori.
- Galán Felipe, I. (2017). *Perdición o sumisión: La evolución de la imagen de la mujer en el cine negro* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Zaragoza.
- Giardinelli, M. (1983). *Luna Caliente*. Alianza Editorial.
- Gleijeses, P. (2002). *Conflicting missions: Havana, Washington, and Africa, 1959-1976*. University of North Carolina Press.
- Gonçalves, J. (2020). “Como ler... Rubem Fonseca”. *Letra em cena*. «<https://www.youtube.com/watch?v=SE8IWfISEQE>» [Consultado el 07/11/2021]
- Hentschke, J. R. (2006). *Vargas and Brazil: New perspectives*. Palgrave Macmillan.
- *Here begynneth a bytell treatyse called Ars moriendi* (Vol. 1-1 online resource ([16] pages): illustrations). (1497). By Wynken de Worde.
- Lajolo, M., & Zilberman, R. (2011). *A formação da leitura no Brasil*. Editora Unesp.
- Lispector, C. (1974). *Onde Estivestes de Noite*. Nova Fronteira.
- Machado de Assis, J. (1904). *Esau e Jacó*. Editora Garnier.
- _____ (1994). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Editora Nova Aguilar.

- _____ (2012). *Padre contra madre y otros cuentos breves*. Eterna Cadencia Editora.
- Marx, K., & Espinoza Pino, M. (2013). *Contribución a la crítica de la economía política: Introducción (1857) y Prologo*. Biblioteca Nueva.
- McCann, B. (2001). “Noel Rosa’s Nationalist Logic”. *Luso-Brazilian Review*, 38(1), 1-16.
- Misse, M. (1999). “Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro”. [Tesis Doctoral] IUPERJ Rio de Janeiro.
- _____ (2003). “La acumulación social de la violencia en Río de Janeiro y en Brasil: algunas reflexiones”. *Co-herencia*. V. 7. N.º 13. Pp. 19-40.
- Mota, C. et al. (2009). *Historia de Brasil: Una interpretación* (1ª ed.). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Muxica, L. S. M. (2011). *La favela como espacio de exclusión social en la ciudad de Rio de Janeiro*. 37(110), 117-132.
- Navas Sánchez, M. (2015). “El infierno en la Cidade de Deus” en *La Ciudad Hostil: Imágenes en la literatura*. Popeanga, E. (Coord.). Síntesis, pp. 191-198.
- O’Donell, J. (2013). *A invenção de Copacabana*. Zahar.
- Otto Cantón, E. (2005). “El tema del doble en William Wilson, de E.A. Poe”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM. (Versión Digital). N.º 30.
- “Patrícia Melo”. (s. F.). *Enciclopédia Itaú Cultural*.
«<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393272/patricia-melo>»
[Consultado el 25/01/2022]
- Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Penguin Random House.
- Poe, E. A. (1902). *Complete works of Edgar Allan Poe*. Fred defau & Co.
- _____ (2000). *Fall Of The House Of Usher, the* (Vol. 1-1 online resource). Infomotions, Inc. [Http://site.ebrary.com/id/5000958](http://site.ebrary.com/id/5000958)
- _____ (2009). *Cuentos de Imaginación y Misterio. Traducción de Julio Cortázar*. Libros del Zorro Rojo.
- Ribeiro, P. (1978). “Igrejas e cultos no Brasil”. *Revista de Antropologia*. V 21. N.º. 1. Pp. 13-25.
- Rimbau, E. (2008). “Cobrador, in god we trust”. *Fotogramas*.
«<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a7480/cobrador-in-god-we-trust/>»
[Consultado el 15/03/2022]

- Rodríguez, J. (2010). “La representación de la mujer fatal en el cine negro” en *Ensayos sobre la imagen VII*. Knop, F. (Ed), pp. 23-27.
- Sáez Díaz, G. (2016). *Cosificación sexual: nuevas formas de violencia contra la mujer*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Salgado, M. T., & Sepulveda, M. do C. (2006). *África & Brasil: Letras em Laços*. Yendis.
- Schwarcz, L., & Botelho, A. (2008). “Ao vencedor as batatas 30 anos: Crítica da cultura e processo social: Entrevista com Roberto Schwarz”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 23(67), 147-160.
- Schwarcz, L., & Starling, E. (2015). *Brasil: Uma Biografia*. Círculo de Leitores.
- _____ (2018). *Brasil: Uma Biografia*. Random House.
- Smith, J. (2014). *A History of Brazil*. Routledge.
- Spanos, W. V. (1970). “«Wanna Go Home, Baby?»: «Sweeney Agonistes» as Drama of the Absurd”. *PMLA*, 85(1), 8-20.
- Süssekind, F. (2000, julio 23). “Escalas & ventríloquos”. *Folha de São Paulo*. «<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>» [Consultado el 20/06/2021]
- Sweig, S. (1941). *Brasil, país del futuro*. Cahoba.
- Taibo II, P. I. (2014). *Retornamos como sombras*. Txalaparta.
- Ternicier, C. (2014). “El *boom* latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de pascale casanova”. *Mitologías Hoy*. N° 9. Pp. 184-200.
- Treviño, J. (1979). “The New Mexican Cinema”. *Film Quarterly*. V. 32. N° 3. Pp. 26-37.
- Trevisan, D. (1978). *O vampiro de Curitiba*. Record.
- _____ (1989). *Novelas nada ejemplares*. Laia.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore* (1ª ed.). Melusina.
- Vallejo, F. (2001). *El desbarrancadero*. De Bolsillo.
- Van Young, E. (2001). *The Other Rebellion: Popular Violence, Ideology, And a Mexican Struggle for Independence, 1810- 1821*. Stanford Press.
- Vernazza, D. (2020). “Pascal, inquietud y deseo”. V. 37. N° 75. Pp. 205-214.
- Villon, F. (1995) *Poesía*. RBA.

- VVAA. (2006). *Conversa de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*. Livros Cotovia.
- Walsh, R. J., & Borges, J. L. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Hachette.
- Walsh, Rodolfo. (2002). *Operación massacre*. Ediciones de la Flor.
- Worde, W. de, Caxton, W., & Nicholson, E. W. B. (1891). *Ars moriendi: That is to saye the craft for to deye for the helthe of mannes soule*. Bernard Quaritch. «catalog.hathitrust.org/Record/009395051» [Consultado el 02/02/2021]