

# ACTUALIDAD DEL *REALISMO FERROZ*: A PROPÓSITO DE LA OBRA DE RUBEM FONSECA

Víctor Manuel Ramos Lemus

Já não perco meu tempo com sonhos... Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro.

Rubem Fonseca, *O cobrador*

Es de esta manera que al finalizar una serie intrincada de peripecias (¿no sería mejor decir “al comienzo consciente de ellas?”), el protagonista de uno de los cuentos que Rubem Fonseca publicó en 1979 anuncia enfáticamente el destino que escogió para sí. Esta frase no sólo definía de manera precisa el tono de la obra de este escritor minero (cuyos textos se postulan como expresión de la vida urbana carioca), sino que además expresaba el fundamento de las bases en que asientan en la actualidad la justificación y beneplácito de buena parte de las obras que tienen a la violencia como tema central. Transformada en principio de organización y no apenas mero asunto, la estética de la violencia condensa desde entonces, en los fundamentos ideológicos que le dan sentido, la tónica de los debates que no se circunscriben apenas a lo artístico o literario. Gestada desde los convulsos años 60, y al calor de los debates ideológicos de la época trabados en buena parte del mundo Occidental así como en Brasil, el casi inmediato éxito de que gozó la obra de Rubem Fonseca en parte se debió a que era la expresión estética del desencanto ante las contradicciones de la cultura y las formas de vida consolidadas en la modernidad capitalista. El éxito del que aún pueda gozar debe ser acreditado en buena parte a que el diagnóstico en que se basaba aún se mantenga vigente.

Durante la década en que Rubem Fonseca influyó en el estilo de aquello que en su hora Alfredo Bosi definió como literatura “brutalista”<sup>1</sup>,

y más tarde Antonio Candido, en una reformulación sagaz, como “realismo feroz”<sup>2</sup> (según João Luiz Lafetá, tras la publicación de *A coleira do cão* y *Os prisioneiros*, el cambio se da con *Lúcia McCartney*, de 1969<sup>3</sup>), este escritor comienza su tardía aunque exitosa carrera literaria, su estética madura y se consolida entre el público nacional e internacional. Los años sesenta no son sólo el palco en el que los anteriores debates sobre la crisis del capitalismo tardío y de su cultura tienen lugar de manera ardorosa: a partir de ellos (vistos desde hoy tal vez de manera no epigonal sino enfáticamente inaugural) también pierde fuerza la consideración dialéctica de los procesos históricos, y la Razón es fuertemente contestada como instrumento y guía de la praxis transformadora. En 1964, Herbert Marcuse (autor bastante leído en Brasil por esos años en los que publicó su célebre *Hombre unidimensional*, y que coinciden con el golpe cívico-militar<sup>4</sup>) se tornaba un pensador influyente en los acuciantes debates del momento. Para él, estaba claro que el capitalismo era incapaz de promover (ni siquiera en las naciones tenidas como más avanzadas) una vida humana rica y plena:

Una falta de libertad confortable, suave, razonable y democrática, prevalece en la civilización industrial desarrollada, lo que constituye un testimonio del progreso técnico. De hecho, ¿qué podría ser más racional que la supresión de la individualidad en la mecanización de desempeños socialmente necesarios, aunque penosos; la concentración de emprendimientos individuales en organizaciones más eficaces y más productivas; la reglamentación de la libre competencia entre sujetos económicos desigualmente equipados; la reducción de prerrogativas y soberanías nacionales que impiden la organización internacional de los recursos? El hecho de que también esa orden tecnológica comprenda una coordinación política e intelectual puede ser un acontecimiento lamentable, aunque promisorio.<sup>5</sup>

Dando secuencia a esas ideas, cuatro años más tarde, en el emblemático 1968, afirmaba: “Ahora, en lo que se refiere a la actualidad y a nuestra propia situación, encuentro que nos enfrentamos con una situación nueva en la historia porque hoy tenemos que liberarnos de una sociedad que funciona relativamente bien, que es rica y poderosa”.<sup>6</sup>

Al mismo tiempo, sobre el comunismo *realmente existente* (no aquel con el que se soñaba teóricamente como alternativa), dominado por la Unión Soviética y por Partidos Comunistas acusados de limitar y burocratizar las fuerzas que buscaban la emancipación (ya como revolución, ya como revuelta), el 23 de mayo de 1968, al calor de los acontecimientos parisinos, afirmó:

El antiguo movimiento de protesta [estudiantil] fue en principio violentamente condenado por los sindicatos controlados por los comunistas y por el diario comunista "L'Humanité". No sólo los estudiantes les inspiraban sospecha, sino que los vilipendiaron, recordando súbitamente la lucha de clases, que durante décadas ha sido mantenida congelada por el Partido Comunista, y denunciando a los estudiantes simplemente como hijos de la burguesía. Ellos no querían tener nada que ver con niños, una actitud viable si tenemos en cuenta que desde el comienzo la oposición estudiantil no solo se dirigía contra la sociedad capitalista de Francia tras la Universidad, sino contra la construcción estalinista del socialismo.<sup>7</sup>

Para este pensador de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, en una época de reivindicación de libertades, ambos sistemas (denominados frecuentemente por él con la fórmula en boga de *Establishment*) aplastaban al individuo. A pesar de sus diagnósticos críticos tanto del capitalismo avanzado como del comunismo de corte estalinista, Marcuse aún no daba el paso al frente al que por esos años ya se atrevía Daniel Bell (a quien ya cita en su *Hombre unidimensional*) en una fórmula influyente, a saber, el paso hacia la sociedad orgánico-funcional post-industrial, con lo cual aún se encontraba dentro de la tradición dialéctica a pesar de que ya para aquel entonces cuestionara el carácter excluyente de los tradicionales marbetes de estalinista, leninista, marxista, trotskista, maoísta..., que además de combatir al capitalismo se combatían mutuamente, y reivindicaba como alternativa el mote de Nueva Izquierda.<sup>8</sup>

Sin embargo, por esa época fue ganando fuerza otra hipótesis crítica cuyos elementos venían siendo esbozados con la antecedencia de por lo menos un siglo pero que en ese momento eran articulados en una visión

coherente del proceso histórico. Uno de sus más importantes puntos de partida fue que la Razón, artífice de las aporías a que había conducido la modernidad, era impotente para solucionar las contradicciones que bajo su seno se habían generado en el tránsito de un mundo pleno de sentido (postulado por tendencias del anticapitalismo romántico) hacia uno desencantado.

Tal vez no sea ocioso en la actualidad (tiempos en los circulan con relativo éxito, y sin matices, las ideas de la muerte del sujeto o su carácter precario, la Historia sin sentido teleológico, la reducción de la conciencia a un “cuerpo”, el cuestionamiento de la utopía como figura de pensamiento y guía de la praxis, el decreto del fin de las ideologías y de la oposición entre alta cultura y la cultura popular) recordar que en las jornadas parisinas del mayo francés, a dos años de haber publicado su influyente *Las palabras y las cosas* en el que se reitera “la muerte del hombre”, no haya sido Michel Foucault sino el viejo Sartre (el filósofo para el que cual son los sujetos los que con su praxis hacen la historia), la figura que emergió, aunque efímeramente por aquella hora.

Es a ese campo de batalla que la obra de Rubem Fonseca, saludada ya desde su aparición como renovadora del “...cuento brasileño justamente en el momento en el que había una tendencia a considerarlo agotado”,<sup>9</sup> debe ser reportada, así como las que le son adyacentes o la tienen por ejemplo. Para decirlo foucaultianamente (es decir, para excluir a la praxis conciente y exonerarla de las consecuencias que esto acarreó, haciendo de este proceso algo meramente autónomo), ese es su “a priori histórico”, “...enteramente dado en la historia... [Éste] se transformaría junto con ella, pero la dominaría definiendo las condiciones de posibilidad – ellas mismas variables – a partir de las cuales el saber de una época puede y debe formarse”.<sup>10</sup>

Uno de los elementos en que descansa la contundencia de los relatos de Rubem Fonseca que tienen a la violencia como principio de configuración radica en la aparente simplicidad de los personajes. Recuperando el controvertido concepto de “tipo” (ampliamente discutido en su versión lukacsiana por los años en que se publican estos relatos), la obra de Rubem Fonseca moviliza en escena personajes cuyo esquematismo desemboca en el estereotipo. El “excluido violento”, el “rico

desencantado”, los “excluidos deshumanizados”, son figuras cuya fuerza descansa en la evidencia con que se postulan. En uno de sus ensayos, Carlos Fuentes dice que cuando leyó por primera vez *Si una noche de invierno un viajero...*, de Italo Calvino, se encontraba en una playa, cenando con Susan Sontag, y comentó: “¿Por qué no se me ocurrió a mí primero?”<sup>11</sup> Es lo mismo que tal vez se preguntaron los escritores que siguiendo a Rubem Fonseca se han inspirado en su obra para crear personajes cuyo concepto ya circulaba en el sentido común y aún no habían sido aprovechados para la ficción. Creados de esa manera, corresponde a esos personajes un habla estereotipada: a lo largo de las historias participan en diálogos y profieren frases que juegan a asemejarse con las que pueblan el habla popular y pretenden hacerse pasar por “verdaderas” al ser fácilmente encontrables en una rueda de conversación masculina de cualquier suburbio carioca. Esa configuración artística ganó adeptos inmediatamente, mismos que han observado en ella rasgos de crítica porque configuraba el mundo “tal cual es”, menospreciando el carácter de construido de toda forma estética.

Alfredo Bosi afirmaba que la década de 60 era un “(...) tiempo en el que Brasil vivía una nueva explosión de capitalismo salvaje, tiempo de masas, tiempo de renovadas opresiones, todo bien amasado con requintes de técnica y retornos deliciosos a Babel y Bizancio. La sociedad de consumo es, al mismo tiempo, sofisticada y bárbara”.<sup>12</sup> Esos años son no sólo de represión militar: su violencia se multiplica al ser, también, de creciente favelización y de proliferación de escuadrones de la muerte. Siguiendo una lógica que arrancaba ya de la segunda mitad del siglo XIX, en la cual se rechazaba la categoría de “Belleza” como uno de los pilares de la estética burguesa (que condensa muy bien la frase de Rimbaud de *Une saison en enfer*, que dice: “Una tarde, senté a la Belleza sobre mis rodillas./ Y la encontré amarga./ Y la injurié.”<sup>13</sup>), y que al derivar de un desgarramiento entre arte y vida material posibilita que en un mundo de miseria y explotación, “feo”, exista una esfera separada, la del arte, que pueda servir como fuga, compensación y consuelo, lo que ya había determinado el rechazo de la literatura como *belles lettres*, repulsa hacia un refinamiento que nuestra época parece no merecer, la simplicidad de los personajes que pueblan los textos de Rubem Fonse-

ca se basa en la noción behaviorista de que a ese mundo social salvaje (que los cuentos no siempre nombran y a veces hasta lo excluyen minuciosamente, pero sí presuponen), corresponden personajes de acuerdo con él. Tal violencia, sin embargo, no afecta mayormente las bases de esa sociedad. En ese sentido, no se equivoca totalmente Tomás Eloy Martínez cuando al ontologizar el mal creciente (en una lectura muy curiosa de las ideas de Hannah Arendt a respecto de la banalidad del mal), cuyas causas la sociología busca explicar en condiciones históricas, afirma de lo inocuo de esta forma de praxis: “¿Qué mal puede hacer el Mal cuando no pasa de una vibración más de la naturaleza, como el agua, el aire o el impulso sexual? Si el Mal es una ocupación, un trabajo, una distracción, una pequeña llama que arde en vano en el desierto de la vida cotidiana, ¿a quién le interesa la trascendencia del Mal?”<sup>14</sup> En tanto fuerzas insatisfechas desencadenadas (no ya del mal, puesto que, a rigor, los narradores jamás postulan tal categoría, identificada, al igual que la de “belleza”, como siendo también burguesa), los personajes son habitados por la violencia que se ha transformado en la gramática del mundo que habitan y del cual no son sino su más directa expresión. Asimismo, cuando el protagonista anónimo (en la medida en que se busca afirmar el carácter general de esta situación social, detalle esencial en el “realismo feroz” es no atribuirle nombre a un personaje que puede ser, en realidad, cualquiera) de “O cobrador” dice de manera contundente, “(...) estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes (...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol”,<sup>15</sup> las necesidades materiales y simbólicas que posibilitan la subsistencia del ser social son expresadas de manera estereotipada, de acuerdo con el imaginario activado por la industria cultural – que es la única manera como se supone que los excluidos pueden hacerlo. Esa representación artística que ve la relación entre individuo y sociedad como siendo directa y no mediada, parece concordar con las ideas de Marcuse en boga por aquellos años, a saber:

Acabo de sugerir que el concepto de alienación parece hacerse cuestionable cuando los individuos se identifican con la existencia les es impuesta y tienen en ella

su propio desenvolvimiento y satisfacción. Esa identificación no es una ilusión, sino una realidad. Sin embargo, la realidad constituye una etapa progresiva de la alienación: ella se tornó enteramente objetiva.<sup>16</sup>

Siguiendo una de las líneas maestras de la narrativa del siglo XX (desde los personajes urbanos de Kafka, pasando por el Riobaldo sertanejo de Guimarães Rosa entre nosotros, hasta los protagonistas de buena parte de las novelas hispanoamericanas de los años 60, una de las cuales se titula, emblemáticamente, *Cien años de soledad*), marca central de la obra de Rubem Fonseca, y desde sus comienzos, es la soledad de los personajes. El hombre que cierra varias veces la puerta antes de acostarse en “O inimigo” (*Os prisioneiros*), se encuentra tan solo como el levantador de pesos de “A força humana” (*A coleira do cão*) y el luchador de “O desempenho” (*Lúcia Mc Cartney*), es el mismo solitario rodeado de gente y de problemas como el comisario Alberto Mattos, de *Agosto*, que proviene de cierta lectura de la novela negra americana o del *roman noir* francés. Sin embargo, si en los primeros cuentos de Rubem Fonseca el solitario lo es de manera metafísica, como el protagonista de “A força humana” (como nadie lo ha dicho mejor, he aquí la certera formulación de João Luiz Lafetá: “Tomado pela melancolia e pela acídia, deixa-se ficar inerte”<sup>17</sup>), esa visión se afina y más tarde la soledad se resolverá contra una colectividad que se ve como enemiga. Esa idea concuerda con la, ya en alta por aquella hora, recusa al concepto de “totalidad”, y con la cual el solitario y salvaje protagonista-narrador de “O desempenho”, tras ser insultado, se reconcilia, con lo cual la sociedad es reducida, desde este punto de vista, a la condición de horda.

Sin embargo, esa idea del hombre solitario, que lo es socialmente, desemboca, en realidad, en la idea del individuo como mónada. Al hablar de la condición postmoderna, Jean-François Lyotard ya había advertido del advenimiento de una sociedad (sic) de individuos pulverizados colectivamente.<sup>18</sup> Las acciones de muchos de los personajes que pueblan los textos del “realismo feroz” están marcadas por la desconexión: los asesinatos en serie de “O cobrador”, los atropellamientos en “Passeio Noturno – Parte 1”, la victoria del luchador en “O desempenho”, la pandilla de desclasados que masacra a los ricos en su banquete

de año nuevo en “Feliz ano novo”, no constituyen una manera de unir entes, individuos o clases sociales. En la medida en que son aleatorias, sus acciones sólo refuerzan el aislamiento y lo inocuo de esos actos en un mundo que sólo provoca exclusión y soledad. La visión monadológica del individuo que anima esta concepción estética se revela en concordancia con la del sujeto y su praxis que emerge en aquel momento, de ahí lo inocuo de la acción en estos relatos: al matar o agredir no hay encuentro entre las clases sociales, y la colisión no conduce al conflicto dialéctico. En la medida en que los personajes contra los que efectivamente arremete el cobrador mal pueden representar “la burguesía enemiga del proletariado”, lo inadecuado del uso de esta terminología es realzado en su caricaturización estereotipada en uno de los poemas que este personaje escribe: “Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais.”<sup>19</sup> Por eso, cuando reflexiona sobre las personas en la playa, la caracterización de clase suena forzada: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. Eu quero aquela mulher branca!”<sup>20</sup> En ese sentido, los individuos que aparecen en su obra son “ricos”, no burguesía, y si a veces son nombrados con el mote de “clase”, la palabra es utilizada como categoría de la administración de la sociedad, como en “Corações solitários” (*Feliz ano novo*) donde, de manera estereotipada, se lee: “*Mulher* não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela”.<sup>21</sup>

Las acciones en las que los personajes de diversas clases colisionan no pueden ser vistas como una expresión, por más sutil que se quiera, de una lucha de clases. Por la manera en que son postulados en la configuración estética ni siquiera constituyen clases sociales enfrentadas. Esa visión monadológica de los individuos y de la sociedad se relaciona con el pensamiento de la época que asciende hasta tornarse hegemónico e incide en la idea de praxis transformadora, a saber, el desprecio por la idea de lucha de clases en el marco del rechazo a la idea de práctica

política tradicional. Entregado a su propia suerte, el cobrador (y otros personajes) no llama a un sindicato, a un partido o asociación política, a un gremio, ni se junta a otros desclasados como él con quienes pudiera orquestar una acción político-ideológica, sino que decide partir para la acción violenta individual sin más objetivo que buscar cobrar lo que le está debiendo la sociedad, y que expresa en un lenguaje de corte expresionista que tal vez buscaría, si su mentalidad fuera vanguardista, *épater le bourgeois* – lo que, para la época en que surgen estos textos, no es más el caso. Cuando el hombre al que va a matar le pregunta quién es (ya se sabe que desde el *Quijote* esa es una cuestión central de todo personaje novelesco), la respuesta es elocuente en su parquedad: “Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador./ Sou o Cobrador!, grito.”<sup>22</sup> A ese respecto, Juan Carlos Onetti dijo, en unos bien humorados consejos a jóvenes escritores: “No intenten deslumbrar al burgués. Ya no resulta. Éste sólo se asusta cuando le amenazan el bolsillo”.<sup>23</sup>

El poder de seducción del “realismo feroz” en su hora, para muchos de sus lectores y adeptos, se encuentra en buena medida en que observan en él un potencial crítico: en una época de polarización política, de reacomodación de posiciones críticas tras el desencanto por el pacto Hitler-Stalin, del predominio de los partidos comunistas burocráticos cooptando la lucha contra lo que Marcuse llamaba “la sociedad carnívora”, del desencanto ante los tradicionales grupos de masa como los sindicatos, verticales y desde el Estado con mucha frecuencia, de líderes carismáticos y populistas artífices de la modernización conservadora en América Latina, parecería que esas fuerzas son cuestionadas y sufren un poderoso revés simbólico. La pregunta por lo adecuado, o no, en la manera en que tales cuestiones son postuladas, podría conducir a preguntarse si en este caso, como es de habitual decir, no se estaría tirando por la rejilla del drenaje al niño con el agua sucia.

Por otro lado, en el gusto por situaciones chocantes (hoy denominadas “políticamente incorrectas”) se encuentra la convicción de que en estos tiempos resulta regresivo y hasta *démodé* asumir posturas identificadas con el anticapitalismo romántico – lo que ya hace mucho, y en diversas frentes, fue demostrado constituyen la contrapartida conservadora del propio capitalismo: está en la dialéctica de la modernidad

que, de manera funcional, en el seno de la vida cruel sean producidas imágenes o esferas de la nostalgia por un pasado mejor. No era otra la razón de ser del carácter compensador de la idea burguesa de arte. Por lo que a esto respecta, los textos de Rubem Fonseca se encuentran libres de tal regresión: ante el mundo cruel que se da cita en las páginas de su obra no busca vueltas nostálgicas sino que, “con fuertes sentidos”, como decía Marx en su *Manifiesto Comunista*, sus personajes aceptan con entereza la vida en la sociedad capitalista. La crítica al anticapitalismo romántico es uno de los pilares de esta estética, más que los aspectos de la pura violencia que a cierta sensibilidad contemporánea le parece de buen tono, obnubilada por lo “políticamente incorrecto”. Aunque la repulsa sea, con atraso, hacia la cultura burguesa y su arte clásico de los siglos XVIII y XIX, asociados al arte como Belleza, Proporción, Equilibrio, Verdad, Bondad, y que ya buena parte de los pensadores y artistas de la segunda mitad del siglo XIX se encargaron de cuestionar,<sup>24</sup> la idea de violencia como principio de configuración es la responsable, en buena medida, por que los textos de Rubem Fonseca no se le caigan de la mano a sus lectores. Si hace siglos Europa se ha visto a sí misma como *la vieja Europa*, una civilización y un Continente desgastados,<sup>25</sup> razón por la cual América aparecía ya para los primeros viajeros como el continente joven e incitador de esperanza y utopía,<sup>26</sup> desde el siglo XIX aparece la idea de una civilización que debía ser destruida para rehacer la vida humana en otros moldes. Esa idea de *tabula rasa* que parece anidar en las obras que tienen como principio configurador a la violencia irrestricta ante todo aquello que represente el resultado de una civilización burguesa desgastada, injusta y opresiva, gana fuerza al postular que la literatura, en tanto mero acto simbólico, es un “como si” de compensación. Y es que si evidentemente esta estética no se postula como un manual de acción, sí desvía las nociones de violencia (asociada a las ideas de revolución o de revuelta) que se discutían por aquellos años, a saber: por un lado, la de tradición marxista que liga ésta a las masas; por otro, la del foco guerrillero que tuvo, en América Latina, a Régis Débray y el Che como sus animadores.

A partir de la construcción del estereotipo de Río de Janeiro como una ciudad violenta (del que en nuestros días las agencias de viajes se

aprovechan para llevar a los turistas ávidos de “realidad” en safari a las favelas), tras las masacres, los atropellamientos y las persecuciones el mundo en el que pasan estas historias permanece intacto. Sintomático, en este sentido, es el final de *Agosto*, que resume esta postura estética, al decir que tras la muerte y los escándalos, la ciudad y el comercio continuaron funcionando como siempre, los turistas tuvieron un hermoso día de visitas, en la maternidades nacieron los bebés que se esperaban, en fin, que fue “...um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima de 17,2. Ventos de sul a leste, moderados”.<sup>27</sup> Es decir, que el mundo sigue igual, lo que ejemplifica el carácter superficial de la violencia en estos relatos – lo que de alguna manera confirma la idea de Mal esbozada por Tomás Eloy Martínez, aunque no tal vez en el sentido que él había pensado.

La pretensión del “realismo feroz” de anular la distancia estética al presentar, sin mediación de punto de vista ajeno a los hechos, los *facta bruta* como si fueran material sin editar, se postula como una revisión crítica de lo que sea “lo literario” en la sociedad contemporánea al fingir alejarse de tal concepto. No es otro el objetivo (en la tentativa de exponer una vida mutilada) de, supuestamente, cuestionar el cuidado del lenguaje, la construcción de las escenas y abdicar de la profundidad psicológica en la creación de los personajes, lo que estaría de punta contra los textos canónicos de la literatura de los siglos XIX y XX, cuya estética se revelaría inadecuada para el material que es objeto de la narración. Para Juan José Saer, las obras literarias que valen la pena (y ésta es la ambición hasta de sus pseudorealizaciones) son las que se arriesgan a caminar por el estrechísimo pasillo de la cuerda floja, abismándose a los límites de lo “literario”: “...no hay para la literatura otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental – condición *sine qua non* que la mantiene en vida desde el *Gilgamesh*”.<sup>28</sup> En ese sentido, más que de la *desliterarização* de la que habla Antonio Candido al hacer alusión a los materiales que las obras de “ultra-realismo” o “realismo feroz” se valen (ruptura con la idea de literatura como belleza, buen gusto y equilibrio o proporción; descripciones sexuales, groserías, acciones violentas, crueles y obscenas; la brutalidad de la situación que es su objeto de narración; registro lingüístico de marginales, prostitutas e incultos; interés

por chocar al lector, etc.<sup>29</sup>), la estética de la violencia juega a hacerse pasar por un dialogar con la literatura más progresista, lo que implica que aquí está en juego la noción del valor, tanto en términos ético-políticos como estético-literarios, que para este caso no deben dissociarse. En ese sentido, ¿cuál es el alcance ético-político de la dimensión conceptual del “realismo feroz”? Es preciso dejar de lado la cuestión de si el “mensaje” o el “esclarecimiento” que tales textos pueden producir en sus lectores puede incitarlos a la praxis transformadora – cuestión que, a estas alturas de la historia no se postula, entre otras cosas, porque ello implicaría ignorar que la lectura es un acto misterioso y complejo para el cual no hay psicología o sociología que pueda agotarlo.

La estética “brutalista” de Rubem Fonseca, surgida a lo largo de los años 60 y consolidada en los 70 como una respuesta crítica a la vida conturbada de esos difíciles años en Brasil (hipótesis que puede hacerse extensiva al Continente, y al presente), se basa en la creación de un universo ficcional en el que se representa un mundo feroz, alienante, cruel e injusto. Dentro de él, se presentan personajes angustiados, oprimidos, marginados o en posición subalterna. A estos individuos les fue negada cualquier capacidad de sustraerse a un mundo del que parecen ser mero reflejo, razón por la cual en ellos naufraga la idea de praxis política ya que son solitarios reducidos a la condición de mónadas que no se articulan en cualquier forma de organización política. De hecho, aquí no se habla de clases sociales, a no ser a la manera orgánico-funcional de la tecnocrática *Fundação Getúlio Vargas*. Huyendo de todo anticapitalismo romántico, el tono violento y veloz que se imprime a la narración, y la manera como estos textos cierran, expulsa todo sentimiento de nostalgia o tristeza, y el lector es llamado a asistir con entereza al sino que pesa sobre los seres humanos en la contemporaneidad.

Esta forma de configuración estética ha conquistado adeptos en un mundo que cierta teoría piensa formado por sujetos pulverizados socialmente, a los que les fue retirada de los ojos la venda del relato de la Humanidad como sujeto de su emancipación, en un clima de desencanto ante el comunismo como alternativa, generando, de paso, desconfianza ante sindicatos, partidos políticos y formas tradicionales de organización, cuya palabra no es “verdad”, sino “juego de lengua-

je”, *performance*, lo que hace que se cuestionen los ideales (reducidos a utopías) que fecundaron la praxis crítica desde la primera mitad del siglo XIX. En consonancia con eso, la obra de Rubem Fonseca coloca un mundo cruel al que los personajes no le vislumbran salidas emancipadoras que ni siquiera buscan; por el contrario, pone un sujeto “esquizoide, desorganizado, cuya capacidad de amarrarse los zapatos – para no hablar de echar abajo la situación política vigente – permanecería una incógnita. [...] [En ese sentido, su obra acaba haciendo] de una necesidad histórica una virtud teórica”.<sup>30</sup> Se supone que sus lectores y adeptos están de acuerdo con tal diagnóstico, de ahí el beneplácito ante lo que ocurre en sus relatos.

Cabría preguntarse si estéticamente (entendiendo la estética como “gnoseología menor”, contrapuesta a la “lógica o gnoseología superior”, según la manera en que Alexander Gottlieb Baumgarten la caracterizó entre 1750 y 1758 en su *Aesthetica*<sup>31</sup>), la síntesis que se produce en el “realismo feroz” por la manera en que son conjugados diversos procedimientos de la Vanguardia (choque y extrañamiento, desliterarización, conciencia del carácter de construido de los textos, cuestionamiento de la literatura como *belles lettres*) y del realismo-naturalismo (gusto por lo grotesco, recuperación del habla coloquial de la calle, pretensión de mostrar el mundo “tal cual es”), consigue levantar al lector apoltronado, lo que sus entusiastas lectores le alaban. En todo caso, no parece restar duda que son seductores para quienes identifican las categorías de armonía, bien, belleza, gusto y *promesse de bonheur*, sin matices ni complejidades, como apenas “burguesas” – y que desde por lo menos ciento cincuenta años vienen siendo discutidas.

La reflexión a propósito de las implicaciones ético-políticas y cognitivas que esta estética suscita no está autorizada a ir más allá de lo que ha llegado hasta aquí. O sí. Y es que si, como según se afirma, una de las características de los textos de corte postmoderno es la ironía,<sup>32</sup> los relatos de Rubem Fonseca necesitarían de un lector avezado que leyera al revés lo que ahí es expuesto, dejándose conducir, a modo de faro o guía, por el tono impersonal, amoral y hasta jocoso que impregna las escenas o situaciones violentas, para deducir de ahí una postura crítica de signo inverso. Dejando de lado si ellos presuponen ya la existencia

de ese hipotético lector, o lo crearán a partir de sus páginas (lo cual sería una curiosa reedición de los debates que animaron buena parte del siglo XX sobre el papel emancipador del arte), su carácter crítico seguiría siendo una incógnita, toda vez que tal lector esclarecido no necesitaría de esos textos, a no ser como mero entretenimiento.

El gusto por una determinada propuesta artística no está del todo divorciado de la aceptación de los postulados cognitivos extra-estéticos (si es que eso existe) en los que aquélla descansa. De hecho, ambos se influyen mutuamente. Afirmar que, en sus implicaciones, el “realismo feroz” es el correspondiente estético del diagnóstico sobre el mundo contemporáneo en el que se basa cierta praxis política (o ausencia de ella, lo que, bien mirado, no deja de ser una forma de “actuar”) que se presencia hoy en día, sería forzar la reflexión sobre el carácter cognitivo de la experiencia que proporcionan las obras de arte. En la época en que se gestó la obra de Rubem Fonseca, los debates sobre el potencial crítico de las formas literarias se apoyaban en la convicción de que éstas no estaban divorciadas del diagnóstico de la sociedad del cual eran correlatas y no apenas mera ilustración o ejemplo. En la actualidad, tal exigencia se encuentra en baja. Tal vez ahí se encuentra la necesidad histórica de la estética de la violencia.

## Notas

<sup>1</sup> BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 18

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 211.

<sup>3</sup> LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 385.

<sup>4</sup> René Armand Dreyfuss lanza y explora, tal vez por primera vez, la hipótesis de la participación de las élites brasileña e internacional sobre este evento, y no sólo, como hasta entonces había predominado, la idea de que el golpe de 64 había sido de responsabilidad exclusiva de los militares. DREYFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Tradução Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da UFMG – Ayesa Branca de Oliveira Farias et al Revisão Técnica René Armand Dreyfuss. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1981.

<sup>5</sup> MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 23.

<sup>6</sup> Idem. Liberándose de la sociedad opulenta. In: *La sociedad carnívora*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. Serie menor/ensayos. p. 31.

<sup>7</sup> Idem. La rebelión de París. In: *La sociedad carnívora*, op. cit., p. 70-71.

<sup>8</sup> Idem. Perspectivas de la Nueva Izquierda Radical. In: *La sociedad carnívora*, op. cit., p.81-98.

<sup>9</sup> En la primera de las cejillas de la edición de *Os prisioneiros* que aquí se maneja, se lee: “Libro con el que debuta Rubem Fonseca, *Os prisioneiros* tuvo sus cualidades inmediatamente reconocidas por los más diversos sectores de la crítica”. Antes que nada, se elogiaba su novedad. (FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

<sup>10</sup> HAN, Béatrice. *L'ontologie manquée de Michel Foucault: entre l'historique et le transcendantal*. France: Millon, 1998. Collection Krisis. p. 12-13.

<sup>11</sup> FUENTES, Carlos. Italo Calvino: el lector conoce el futuro. In: *Geografía de la novela*. 1ª impresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Colección Tierra Firme. p. 152.

<sup>12</sup> Bosí, op. cit., p. 18.

<sup>13</sup> RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*. Préface de Paul Claudel. Paris: Mercure de France, 1949. p. 195.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. Introdução Tomás Eloy Martínez. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-10.

<sup>15</sup> FONSECA, Rubem. O cobrador. In: *O cobrador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 163, 165.

<sup>16</sup> Marcuse, *A ideologia...*, op. cit., p. 31.

<sup>17</sup> Lafetá, op. cit., p. 377.

<sup>18</sup> Para esta cuestión, véase: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio Silviano Santiago. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1998. p. 27-34.

<sup>19</sup> Fonseca, *O cobrador*, op. cit., p. 166.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>21</sup> Idem. Corações solitários. In: *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 19.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>23</sup> Tomado de: <http://www.onetti.net/es/advertencias/decalogo>. Última consulta: 26/09/09.

<sup>24</sup> DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión de Ángel Sánchez Gijón, Traducción de los nuevos textos de la vigésima edición italiana de Pepa Linares. 1ª reimpression. Madrid: Alianza editorial, 2000. (Arte y Música).

<sup>25</sup> HERMAN, Arthur. *La idea de decadencia en la historia occidental*. Barcelona: Andrés Bello Española, 1998.

- <sup>26</sup> AINSA, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. 1ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (Colección Tierra Firme).
- <sup>27</sup> FONSECA, Rubem. *Agosto*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 349.
- <sup>28</sup> SAER, Juan José. Zama. In: *El concepto de ficción*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 (Los Tres Mundos). p. 49.
- <sup>29</sup> CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 205 y ss.
- <sup>30</sup> EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 24.
- <sup>31</sup> FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México: ITESO; Universidad Iberoamericana León, 2005. p. 50.
- <sup>32</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

#### *Resumo*

O artigo tem como objetivo refletir sobre as condições político-intelectuais em que surge o “brutalismo” (Alfredo Bosi) ou “realismo feroz” (Antonio Candido) como estética literária. Na medida em que essa estética se postula crítica de sua historicidade, propõe-se aqui observar a maneira em que a práxis humana é representada na obra de Rubem Fonseca.

#### *Palavras-chave*

Literatura brasileira; Rubem Fonseca; violência e literatura.

*Recebido para publicação em*  
12/07/2009

#### *Abstract*

This article reflects about political and intellectual conditions in which “brutalism” (Alfredo Bosi), or “fierce realism” (Antonio Candido), emerges as literary aesthetics. This method of literary composition wants to be seen as a criticism of his time. Is why these pages intend to examine the way in which human praxis is represented in some violent short stories of Rubem Fonseca.

#### *Key words*

Brazilian literature; Rubem Fonseca; literature and violence.

*Aceito em*  
15/08/2009