



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

**Los monstruos posmodernos:
El caso Fonseca**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA

Daniel Alejandro García Santillán

Director de Tesis

Dr. José Rafael Mondragón Velázquez

Ciudad Universitaria, México, D.F., septiembre, 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Te agradezco a ti,
que te he encontrado en mi camino.**

Índice

Introducción

1. Los problemas de la posmodernidad en América Latina

1.1. ¿Qué es la posmodernidad?

1.2. La modernidad en América Latina

1.3. Rubem Fonseca y la posmodernidad latinoamericana

2. ¿Quién es el monstruo?

2.1. Creando monstruos

2.2. La estética y sus categorías

2.3. Lo feo y lo monstruoso en Latinoamérica

2.4. Los asesinos como monstruos

3. El monstruo en Fonseca

3.1. Los tipos de asesinos

3.2. ¿Qué propone Rubem Fonseca?

3.3. La posmodernidad de Fonseca

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

La filosofía y la literatura no deberían ser creaciones sin sustento en los fenómenos sociales. Por tal motivo, al pretender escribir sobre una obra literaria, el investigador debe comprometerse a estudiar el contexto social, político y filosófico, la explicación de tal realidad. Así como desde la poética aristotélica se ha señalado la función mimética de la literatura, mediante la cual las artes imitan a la realidad, así también debería considerarse que la filosofía tiene esa función: ser un análisis de aquélla.

Con vista en esto, el estudio de las narraciones de Rubem Fonseca debe por fuerza basarse en el de la(s) realidad(es) latinoamericana(s), en especial las que ocurren cerca de las grandes ciudades, y las ideas que comprende. Así pues, es necesario saber que Rubem Fonseca comienza a escribir en 1963, a los treinta y ocho años y con una carrera casi concluida como abogado criminalista y comisario de policía. La década en la que Fonseca comienza a escribir es significativa para comenzar este estudio. La década de los sesenta en América Latina estuvo marcada por un fuerte movimiento intelectual, político y juvenil en la mayoría de los países “occidentalizados”.

En algunos casos dichos movimientos fueron una réplica de la propia movilización europea y norteamericana, en otros fue una reacción propia. Es la época del *boom* latinoamericano, de las guerrillas urbanas, la Revolución Cubana, de las dictaduras militares y la reacción de la inteligencia latinoamericana, de las subculturas urbanas, el rock&roll, el *beat*, el arte contestatario... Es la época donde la conciencia de la crisis de la modernidad se populariza y se habla de la posmodernidad.

La posmodernidad, más que una etapa histórica y un proceso humano reconocido, es una corriente de pensamiento. Muchos críticos y teóricos han escrito sobre la posmodernidad y contra ella (Brünner *Globalización...*, 9-26). Más que una superación del proyecto moderno, es una sensación de que vivimos otra época, otro tiempo, reforzada por las narraciones contemporáneas que crean textos con tratamientos diferentes a los antes vistos. Si es verdad que existe la posmodernidad, sobre todo como dominante cultural (Jameson), debemos considerar la postura del arte y la literatura ante ella: ¿Cuáles son sus temas? ¿Cuáles sus preocupaciones? ¿Sus modelos? ¿Sus géneros, estilos, características? Hablar de la literatura posmoderna es complicado; no obstante, no se puede dudar que la estructura de pensamiento que domina en las sociedades actuales es algo nuevo, distinto a lo anterior, es decir, diferente a lo moderno, con todas las implicaciones que esto conlleva.

El presente trabajo analiza en la literatura contemporánea un fenómeno que, desde mi punto de vista, es la mejor evidencia de que estamos hablando de otro tipo de sociedad. Dicho fenómeno es la proliferación de los asesinos en las narrativas¹ contemporáneas como personajes principales, incluso como héroes. Esto se contrapone directamente con la tradición, ya que el héroe suele representar el sistema de valores dominante, mientras que el asesino no lo hace, adquiriendo características de antihéroe, héroe romántico y personaje modular y fragmentario

¹ Entiendo narrativas como textos artísticos, prosísticos, científicos, periodísticos, etc., que refieren una historia. En la actualidad hay múltiples maneras de narrar una historia y entre ellas tomo en cuenta la literatura, el cine, la televisión, comics y novelas gráficas, a pesar de que podrían existir otros tipos de discurso. Valles Calatrava, 11-29.

(Oleza 54-61)². Este ser, el asesino, es un hombre desentendido, desencantado, utilizado, determinado por la sociedad, y se percibe a sí mismo como enajenado y solitario, igual que muchos otros individuos en el mundo contemporáneo (Gorostiza nos llamaría “islas de monólogos sin eco”).

La constante preocupación ontológica del hombre, que se siente destinado a la incompreensión, y la distancia cada vez mayor entre objeto y sujeto, ahora parece

² El término héroe en la literatura es un concepto complicado y dinámico. Cada cultura y cada narración hace que el héroe cumpla con funciones diferentes y esto complica el utilizar el término aplicado a los asesinos. Como Buelvas García y Benedetti Cohen creo que “El estudio de la configuración heroica es un intento válido para la comprensión de una suma de valores culturales, ya sea la *areté* [o virtud] del cuerpo y el alma, para los griegos; [el cumplimiento con] las normas de cortesía y lealtad, en el Medioevo europeo, o el respeto a la tradición, para los pueblos nativos de América” (Buelvas y Benedetti, 127) o la perpetuación del honor y la lealtad del samurái japonés (Buelvas y Benedetti, 122). Como se puede observar, la función clásica del héroe suele comprenderse como la encarnación de los más íntimos deseos de la sociedad que los crea, siendo así una muestra de los valores y virtudes ideales, lo que lleva al héroe a un plano más alejado del resto de los hombres (Capello, 1-3). Un antihéroe es un protagonista que, más cercano a lo humano, vive y se desenvuelve en la existencia misma, sin entrar en conflicto aparente (Capello), un ser contradictorio y distante al ideal de pureza y virtud que el héroe debería encarnar.

¿Pero el asesino en la literatura actual es un héroe o un antihéroe? En principio, no todos los asesinos en la literatura contemporánea son tratados de la misma manera, ya que muchos siguen ocupando la función de adversarios de los protagonistas o, si acaso, de antihéroes. Sin embargo, los asesinos de los que nos ocuparemos en esta tesis son tratados de forma diferente, con un valor narrativo más cercano al héroe. Para comprender esto es necesario ver, como lo hace Silvia Cárcamo, una acepción diferente, donde los héroes de la narrativa actual y la literatura testimonial comparten la heroicidad moral (distinta de la épica) que los compromete a la fórmula: mejor humano que vivo (Cárcamo). De la misma forma hay que comprender al asesino en la literatura de Rubem Fonseca y en narraciones similares, ya que el valor de lo humano es un valor conflictivo en un universo deshumanizado, de ahí el uso de la violencia no como un medio de destrucción sino de transformación. La violencia es transformadora como la belleza convulsiva de Fonseca, una motivación que mueve al espectador y al actante a cambiar su universo por otra cosa mejor. El valor del cambio, de la transformación, de la revolución constante parece ser un valor sumamente aceptado en la sociedad globalizada, donde todo puede cambiar de un día a otro. Pero Fonseca, como otros autores, ve en el asesino-artista (porque suelen ser artistas o intelectuales) un ser complejo, solitario, generador de un cambio más humano y estético, en contraste con los generadores sociales de cambio, como los políticos.

Por otro lado, se puede considerar que en los héroes de Fonseca la función heroica de los asesinos se cumple, de nuevo, desde el aspecto moral, ya que ellos suelen mantener un código ético personal que, en contraste con un contexto corrupto y desmoralizado, los coloca en un punto superior con respecto a otros personajes.

invadeable, pues los individuos se entienden aislados en sí mismos, sin interés por la comunión, más allá de la superficial. Tal vez nunca antes, como ahora, la expresión “cada cabeza es un mundo” se ha vuelto tan real.

Pero para comprender esta preocupación ontológica de la que hablo, es necesario comprender las circunstancias que nos llevan a ello. En el primer capítulo, llamado “Los problemas de la posmodernidad en América Latina”, analizo las características de la modernidad, entendida como un lento proceso humano basado en la razón científica como eje fundamental. La instauración de la razón como base de la modernidad tiene su origen en el cambio gradual en la mentalidad que las burguesías ejercieron durante la Edad Media, sustituyendo poco a poco la visión teocéntrica por la visión antropocéntrica del universo. La duda surge: ¿Se ha logrado cambiar realmente esta visión en América Latina? ¿En América Latina se ha llevado a cabo el proyecto moderno? La situación se complica si tomamos en cuenta el malestar de la cultura contemporánea. Para terminar el capítulo analizaré los fenómenos denominados “malestar de la cultura”, con la discusión sobre si es posible o no hablar de posmodernidad en Latinoamérica. Fonseca se incrusta directamente en este malestar de la cultura al escribir sobre fenómenos como la desintegración social o la pérdida de fe en los metarrelatos de la modernidad.

Será necesario, además, continuar con una revisión multidisciplinaria acerca del concepto de monstruo. ¿De dónde surgen? ¿Cómo se crean? ¿Qué papel juegan? La comprensión estética e histórica de lo monstruoso nos permitirá hablar de los asesinos como monstruos. En el capítulo denominado “¿Quién es el monstruo?” doy seguimiento desde la Historia del Arte a las diversas manifestaciones artísticas relacionadas con los monstruos y los asesinos. Rubem Fonseca usará estos últimos

como personajes atípicos que, al alejarse de lo normal de los seres civilizados (tienen un gusto exacerbado por la violencia, la muerte y el sexo) y de los asesinos (son cultos, inteligentes y sensibles), se entenderán como monstruos actuales.

En el siguiente capítulo analizaré dos caracteres de Rubem Fonseca para comprender qué tipos de monstruos crea. Esos personajes son el Cobrador que aparece en el cuento homónimo y Zé que se encuentra en varias historias, de las que tomo *El seminarista*, “Xania”, “Belinha”, “Olivia” y “Teresa” que están compiladas en el libro *Ella y otras mujeres*. Ambos personajes son seres creativos, sensibles, incluso inteligentes, pero muy violentos. El Cobrador se deja llevar por cierta euforia desenfrenada que le hace asesinar para satisfacer su odio a la humanidad. Zé prefiere el aislamiento, el refugio seguro dentro de sus libros, su música y sus películas, detesta al mundo pero sabe que todo seguirá estando igual siempre. Ambos cometen acciones que pueden interpretarse como la impartición de justicia, aunque la verdad sea que para ellos sólo es importante su propia supervivencia y cumplir con sus propios fines a pesar de que con eso terminen solos, seres aislados en el mundo civilizado. Esa misma soledad será paliada por la violencia y el sexo que serán la pauta de las relaciones que establecen con otros. El Cobrador está inmerso en el odio que siente hacia la humanidad, no le importa la justicia, sólo saciar su odio. Zé sabe que todo está mal y que nada cambiará, así que prefiere sólo trabajar, coger y aislarse del mundo. Como sea, ninguno de los dos cumple realmente con las funciones de un justiciero.

También utilizo otros textos de Fonseca para ayudarme a explicar mejor qué tipo de personajes son los asesinos en sus novelas. Finalizo el capítulo haciendo un breve análisis comparativo con otras obras contemporáneas, como el anime de

Tetsuro Araki *Death Note*, *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, o la novela gráfica *Sin City* de Frank Miller. Uso estas obras en específico porque en ellas puedo notar que la figura del asesino es tratada de manera diferente, no como un antagonista ni un antihéroe, sino como un protagonista, valorando sus acciones, justificándolas y dándole al lector una pauta de identificación. Igual que el Cobrador y Zé, la mayoría de estos protagonistas son seres sensibles e inteligentes, pero que comparten una condición más atemorizante, son marginados. Ante esta perspectiva, es evidente que en un mundo plural, moralista y clasista, muchos seremos inadaptados, lo que nos acerca al entendimiento de los asesinos.

Por último realizo unas breves conclusiones que me permitan contestar, después del análisis del caso Fonseca, las preguntas iniciales de esta tesis: ¿Por qué las narraciones contemporáneas hacen un tratamiento diferente del asesino, como si éste fuera un héroe? ¿Esto se puede interpretar como un reflejo de la realidad que nos lleve a declarar, desde el arte, que vivimos otra época?

En cuanto a las observaciones metodológicas, el lector debe notar que el análisis de este caso está hecho desde un enfoque multidisciplinario. En esta tesis me sirvo de la Filosofía y la Historia de la cultura para analizar, en especial, el significado de la modernidad y la posmodernidad, con la intención de cuestionarme la pertinencia de la posmodernidad latinoamericana, ocupó principalmente la Estética y la Historia del arte para comprender la concepción de lo feo y otras categorías que se oponen de alguna forma a lo bello para comprender el significado de lo monstruoso en el arte, mientras que para el capítulo final realizo un análisis literario de la obra de Fonseca para usarlo de herramienta básica para una interpretación de la cultura latinoamericana en su relación con el mundo globalizado.

Capítulo 1

Los problemas de la posmodernidad en América Latina

¿Qué es la (pos)modernidad?

Cuando pretendí escribir acerca de la posmodernidad en Rubem Fonseca, estaba lejos de comprender siquiera las complejidades inherentes a la sola mención del término en el ámbito humanístico latinoamericano. Llegué a pensar, incluso, que mi interés por la filosofía de la posmodernidad forzaba mi análisis; lo que me hacía ver, a la fuerza, en la obra fonsequiana un discurso que probablemente no sea suyo. Hoy puedo darme cuenta que comprendía bien el discurso de Fonseca, pero que la idea de la posmodernidad debería considerarla de manera diferente, pues no se puede comprender una obra fuera de su contexto. Estos problemas me llevan a hacer las siguientes preguntas: ¿Qué es la posmodernidad? ¿Y cómo se vive en América Latina?

Hemos de considerar que el significado de la posmodernidad está justo en el prefijo “pos-”, del cual superaremos el significado temporal (es decir: aquello que está después) para comprenderlo de manera más amplia, como un “algo más” que se adhiere o contrapone a la modernidad y, por lo tanto, cambia su esencia y la percepción que de ella tenemos (Arriarán 11-19). Si la posmodernidad, pues, es algo diferente a la modernidad en sí mismo, la conclusión resultante sumará a nuestros problemas anteriores la siguiente pregunta: ¿existe o existió modernidad en América Latina?

Para responder esto es conveniente revisar, de forma general, lo que significa el término modernidad y sus consecuencias en el devenir histórico de la humanidad, en específico de los latinoamericanos.

Con riesgos de caer en la simplicidad e inexactitudes, definiré modernidad³ como el término con el cual comprendemos un proceso humano basado en la razón como principio fundamental, sustituyendo a la metafísica o las religiones características de otros estadios históricos y que, por lo tanto, dio nombre a la etapa histórica denominada Edad Moderna (Hetter, 15-36. Olazo, 15-73. Heidegger citado por Oliva Mendoza, 17-27). La razón, en específico, la razón ilustrada, basada en principios de la lógica y las matemáticas, como eje de la modernidad se convertirá en el hilo conductor que enhebre distintos fenómenos culturales, sociales y filosóficos que serán característicos de esta etapa y que darán a luz lo que hoy conocemos como el proyecto moderno.

El primer fenómeno que resulta de la instauración de la modernidad como principio fundamental es el progresivo interés en la ciencia (o el discurso científico), la que a través de su método hará del mundo un tubo de ensayo y resultará en una explicación científica de aquel, sustituyendo de esta manera el papel que el mito había tenido en otro tiempo. Planteado de otra forma, la ciencia hará una nueva codificación del universo y a partir de ella nos explicaremos nuestro ambiente, a

³ Cabe precisar, además, que me referiré a la modernidad como la vivida prototípicamente durante la Ilustración en Francia, Alemania e Inglaterra, es decir, aquella a la que se refiere Marshall Berman cuando clasifica las etapas de la modernidad (Berman, 1-27) y frente a la cual se dieron los fenómenos posteriores que conforman las demás etapas. Si bien comprendo que existen otras formas de la modernidad, usaré ésta que, además, ha sido usada como parangón del proyecto moderno y frente a la cual las naciones latinoamericanas se posicionan en su devenir histórico al usarla como modelo o meta.

nosotros mismos y nuestras acciones. La influencia de la ciencia como fenómeno epistemológico, ontológico y ético será sólo equiparable a la hecha por la religión, por lo tanto, es fácil decir que la ciencia se convirtió en la nueva religión de la Edad Moderna (Heidegger citado por Oliva Mendoza, 17-27). Existen otras dos consecuencias interesantes de la ciencia como sustituta del mito: la tecnologización de la humanidad y su universo y la pérdida del papel del arte.

Llamo tecnologización al proceso en el cual las relaciones humanas y entre nuestro entorno se ven afectadas por la tecnología, con distintos resultados (Queraltó, 23-30). Si se considera a la tecnología como ciencia aplicada y desarrollada a partir de sí misma, la revolución tecnológica coincide con el pensamiento ilustrado. Al volverse importante para el desarrollo humano, la tecnología traspasó las fronteras de las necesidades de producción para comenzar a satisfacer necesidades de conocimiento, de transporte, de comunicación, de entretenimiento, etc. Hoy en día vivimos en un mundo altamente tecnologizado, lo que da al mundo un matiz nunca antes visto, donde el hombre se reafirma como dómine del mundo, lo explota, lo transforma y lo destruye; donde impera una sensación de rapidez y transformación de los procesos sociales, económicos y políticos, inédita hasta los últimos dos siglos y que, por consecuencia, influirá en nuestra ética y praxis en el mundo contemporáneo (Queraltó, 9-19).

El segundo aspecto derivado de la pérdida de la importancia del mito como explicación del mundo es el papel del arte en la sociedad. En la Edad Antigua y en la Edad Media, el artista era un creador, un poeta, en cuanto que su imaginación y el conocimiento de la tradición le permitían crear mundos imaginarios para los hombres de su tiempo, determinando así el actuar y el conocimiento del universo,

lo que le daba importancia a su papel como guía moral y espiritual. De la misma manera, en la Edad Media, la tradición cristiana o pagana usó el arte como importante medio de comunicación con sus feligreses; o bien la cultura guerrera creaba leyendas y mitos que el poeta se encargaba de socializar a través de la canción de gesta, todo ello daba una razón de ser al poeta.

Es en el Renacimiento cuando se instaura la modernidad en las sociedades occidentales, donde el arte comienza a ser consciente de su crisis y al no poder reflejar una concepción mítica del mundo, retoma los mitos clásicos y los convierte en un símbolo de su tiempo. Son los siglos de oro en la cultura hispana, el momento en que el artista sigue siendo importante para la sociedad e intenta rescatar el papel del mito como fuente explicativa. Y en su tiempo funciona. Sin embargo la fórmula no podrá sostenerse y con la llegada del pensamiento ilustrado el arte neoclásico no es más que un juego, un artificio, una banalidad, ya no cumple la función creativa del logos.

Si, como afirma María Zambrano en su libro *Filosofía y Poesía* (Zambrano, 13-25), el arte es negado por los filósofos porque es un riesgo para la construcción de su mundo de ideas, así en las sociedades modernas el poeta es visto como un ser desplazado, alienado, ya que no se inserta en los mecanismos establecidos por la ciencia y la producción. El arte se verá desprestigiado y obligado a incorporarse al sistema productivista y ponerse al servicio de los nuevos hombres que buscaban difundir e implantar sus valores como universales, así el arte se convierte en un canal de transmisión, en una herramienta más que en un creador de explicaciones, al perder su fuente creativa, el mito.

De la misma manera, en respuesta, muchos artistas se asumieron como enemigos de la modernidad (o de alguno de sus aspectos). Tal es el caso del modernismo latinoamericano, el que veía en el mercantilismo burgués (una arista de la modernidad) el origen de la pérdida de sentido y calidad en el arte. Sin embargo, el problema del sentido del arte es algo que dura hasta nuestros días: ¿Cuál es la labor del artista? ¿Ser promotor de un sistema de ideas? ¿Ser una opción en contra de la modernidad? ¿Reflejar el mundo? ¿Extrañificar como afirman los formalistas rusos? ¿Problematizarlo? ¿El arte por el arte? Fonseca, en su obra, parece opinar que la labor del artista es narrar la vida cotidiana, crear ficciones que sean posibles en la realidad, pero no dar juicios ni aceptar claramente una postura, porque eso le corresponde al lector. Con esto, Fonseca parece esperar al llamado lector macho de Cortázar, quien pretendía obtener del lector una actividad crítica y dialéctica entre interlocutores.

Otro de los fenómenos que acompañan la instauración de la razón como principio fundamental de la cultura occidental será la implantación de economías productivistas y mercantilistas, entendidas como la forma de organización del trabajo que produce, realiza o contribuye a la formación de un producto o servicio, que después será sometido a su comercio —en el sistema capitalista— o a su socialización —en el sistema socialista (Blauberg, 36-37, 286-287). La economía produccionista se diferencia de otros sistemas en las relaciones de poder (Díaz, 72-74. Muñoz, 395-397) que establece, pues para el feudalismo y el esclavismo el ser dominante dependía directamente del dominado y viceversa. En la economía produccionista, el ser dominado pretende superar las relaciones de opresión (como en el caso de las ideologías socialistas), o bien la dependencia entre amo y esclavo

ya no es tan fuerte, pudiendo prescindir uno del otro (capitalismo), lo que conlleva cierta movilidad social y de trabajo y a una afectación a las relaciones humanas.

La aparición de la burguesía en la Baja Edad Media será el origen de una clase cada vez más dominante, que pronto exigirá una posición importante en el sistema y para ello se valdrá de la razón lógica y matemática para justificar sus acciones; de esta manera entran en juego ideas como utilidad, productividad, acumulación o ganancia, y pronto estas mismas ideas serán origen de un *ethos* dominante, donde las personas y sus acciones serán medidos conforme a estos parámetros (Blauberg, 104-105. Romero, 3-31).

A este aspecto de la modernidad se le opone el arte, como actividad desplazada de su importancia original, aunque también se le ha opuesto el humanismo en general, por ser demasiado fría y matemática como acción humana, provocando la miseria de unos (en el capitalismo) o la exasperación provocada por la burocracia de otros (en el socialismo). Evidentemente Fonseca también se opone a esta conducta materialista de la sociedad y suele escoger a burgueses y ricos como frecuentes víctimas de la venganza o violencia de sus personajes.

Hay otros fenómenos provenientes del proyecto ilustrado que se relacionan fuertemente entre sí y que es difícil saber cuál es el origen de uno o de otro. En un primer momento me gustaría comentar la aparición de lo que denomino el sujeto moderno, un ser consciente de su realidad, con capacidad práctica que se asume como un *Ego cogito* cartesiano, es decir, un ser que se asume desde su capacidad creadora y dominante del universo (Oliva Mendoza, 155-165). La aparición del sujeto moderno adquirió voz, en especial, en las grandes mentes del Renacimiento y la Ilustración, seres que se asumen como pensantes y actores, lo que los llevará

a manifestar una serie de ideas que compartirán con el mundo y que serán parte del proyecto moderno en cuanto a su cariz humanístico. Y el principal ideal que resulta de este pensamiento es el proyecto emancipatorio del hombre, un proyecto que, expresado y vislumbrado de distintas maneras, busca crear un hombre nuevo, lograr que la humanidad entera logre ser libre de religiones, prejuicios y supersticiones, que no sea más un esclavo ni haya amos, una sociedad de iguales que formule una sociedad de paz y felicidad, un ser soberano que se gobierne a sí mismo, que no tiranice a otros y que se rija por los principios de la razón y la ciencia (Israel, 881-889).

Para lograr este ideal, se considera la justicia social como vía hacia la emancipación del hombre. Lograr la justicia social se convirtió en uno de los primeros objetivos del pensamiento moderno, como lo prueban *La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, emitida por la Asamblea Revolucionaria en 1789, y los textos de Rousseau (*El contrato social* y *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*). Como resultado, surge la democracia moderna que es una propuesta política y organizativa que pretende dar a los hombres libertad para decidir sobre el Estado, su administración y sus leyes. Para ello exigirá una integración social compleja donde el individuo será un engrane de la inmensa maquinaria social, cada quien tendrá una función y se necesitará de todos para lograr la verdadera democracia (Israel, 326-346).

La construcción política del proyecto moderno plantea, además de lograr la justicia social, alcanzar un estado de bienestar mayor al que se vive en cada situación. Si el hombre y la política medieval miran al pasado para legitimar sus acciones, la política de la modernidad mirará hacia el futuro en donde encontrará

una justificación para sus decisiones. La promesa de un porvenir es para el hombre moderno también la promesa de su emancipación, porque a través del progreso se manifiesta la posibilidad de ser libre.

La modernidad en América Latina

Todos estos aspectos de la modernidad son recogidos por una visión integradora que, con su expresión, manifiesta lo que se conoce como utopismo. Si bien la utopía no es un metarrelato propio de la Edad Moderna, es en este momento en que Europa voltea hacia su pasado y ve el horror y el vicio de su historia cuando emprende una labor intensamente utópica.

Coincidente con el expansionismo europeo en América, el utopismo comprendió al nuevo continente como un lugar dónde poder llevar a cabo todas estas propuestas, lo que provocó un fervor idealista que se puede rastrear hasta nuestros días. Hasta América llegaron progresivamente diferentes organizaciones y grupos utopistas que pretendieron forjar una nueva tierra donde los proyectos emancipatorios, progresistas, morales, religiosos o idealistas se volvieran realidad. Entre dichas agrupaciones están los católicos, en especial los jesuitas que establecieron un sistema de misiones o comunidades autosuficientes; los puritanos que establecieron colonias aisladas en el norte del continente; distintas comunidades religiosas que pretendían restablecer el Paraíso Perdido, las comunidades cristianas originales o sociedades basadas en la espiritualidad; grupos de perseguidos políticos e ideológicos, así como diversos tipos de delincuentes o parias sociales que crearon el mito de América como la tierra de la libertad; también los filósofos y humanistas contribuían al ver en las comunidades

originarias civilizaciones utópicas, como el mito del buen salvaje de Rousseau; así como los dirigentes y próceres de las naciones emancipadas que, basados en los ideales revolucionarios, contribuyeron al culto a la libertad siempre con la perspectiva eurocéntrica y desde las clases dominantes (Burback y Cooper, 209-255). La tradición literaria también fue influida por esta tradición utópica y en América fue frecuente que los mismos poetas y escritores asumieran que el continente o sus habitantes fueran ideales. Piénsese tan solo en *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena. Las mismas crónicas de conquista son una visión utópica europea de la realidad americana.

Sin embargo, sería ingenuo presuponer que al ejecutarse las utopías en América Latina hayan traído consigo la modernidad. Para comprender mejor los procesos de la modernidad en América Latina es necesario comprender el concepto de trasplatación. La trasplatación cultural o transculturación se convirtió en el *modus operandi* de las clases dominantes, quienes pensaban que la cultura y las ideas europeas podrían aplicarse en América y dar los mismos frutos que en su lugar de origen (Cf. Romero; Rama). La trasplatación viene, pues, a suplantar la cultura original y se impone sobre las necesidades del contexto sin cubrirlas del todo, lo que siempre ha dejado una sensación de extrañeza y procesos inacabados. Si consideramos la trasplatación cultural como una constante latinoamericana que entorpeció el desarrollo propio de las culturas mestizas y criollas, podremos entender que pareciera que no se instauró un proyecto moderno integral en los territorios imperiales de España y Portugal. Pero ¿qué sucedió para que Norteamérica se diferenciara tanto del resto del continente?

No podemos decir que no hubo un proyecto moderno en Estados Unidos y Canadá. La explicación la hemos de suponer, pues, en el tipo de colonización ejercida en los territorios anglosajones y francos en contraste con los españoles y portugueses (Burbank y Cooper, 209-255). En los primeros, se debe tener en cuenta que las potencias europeas ocuparon el territorio tendiendo a desplazar a las culturas nativas, ya que su interés era más la conquista de explotación. Por su parte, las colonias españolas establecieron el sistema de “encomienda”, un tipo de reparto de los nuevos territorios, que consideraba que las tierras recién descubiertas, incluyendo a sus pobladores originales, pasaban a formar parte de las propiedades de la corona imperial, las cuales eran “rentadas” a un español, quien se encargaba de administrar el territorio, el trabajo de los nuevos súbditos y su educación espiritual. Esto último permitió que la cultura de sustrato influyera en la trasplatación cultural y diera lugar a diversos sincretismos más o menos complejos. Además de la importación de esclavos africanos, permitió que hubiera una segunda cultura de sustrato que en algunos lugares influyó incluso más que las culturas originales, tal es el caso de los territorios del Caribe y del Brasil.

En cuanto a este último territorio, propiedad del Imperio Portugués, mantuvo en un principio una ocupación colonial de explotación, es decir, los colonos establecían asentamientos de factoría o explotación y, con el relativo éxito comercial y de mejoramiento que tuvieron con los nativos, comenzaron un lento proceso de mestizaje y desplazamiento (Mota y López, 47-162). Pero en otros territorios españoles como Chile y Argentina no hubo sincretismo cultural, sin embargo la modernidad a la manera europea tampoco se dio. Esto, probablemente, se debió a la pragmática de 1559 de Felipe II que impidió el flujo de pensamiento entre las

universidades europeas y las del imperio, con lo que cerró las puertas de Latinoamérica a la modernidad (Medina, 110-112). Pero no sólo se negó al pensamiento europeo, se negó a la intensa secularización de la cultura letrada y al influjo de la razón ilustrada que sí se vivió en las otras potencias, lo que permitió que surgieran los ideales emancipatorios, el desarrollo tecnológico y económico que traía como consecuencia la instauración de una nueva economía, menos feudal y más productiva, etc. En conjunto con otros fenómenos sociales, económicos y políticos, la vida en las colonias hispanas y lusitanas parecía rezagada frente a las otras naciones europeas. Con la escueta modernización del Imperio Español y su posterior caída, las naciones emergentes se convierten en consumidoras de las nuevas ideas y utopías europeas, trasplantando algo en una tierra que no estuvo abonada para recibirlo. Desde el aspecto literario, ya desde la prohibición de Felipe II y la férrea censura de literatura en especial en las colonias americanas, tales provincias buscaban contrabandear obras literarias europeas. Con la emancipación de España, el influjo de otras culturas europeas, en especial la francesa, marcaron la pauta de creación literaria, aunque los temas y estilos se adaptaron rápidamente a la realidad americana, lo que pone de manifiesto las peculiaridades del romanticismo americano, por ejemplo.

Otro de los fenómenos que modifica la trasplantación cultural europea a los nuevos territorios es la situación preexistente de las culturas americanas que, al igual que las naciones actuales, eran una suma de particularidades y diferencias que compartían rasgos en común. Este abanico de culturas no fue erradicado del todo en los territorios conquistados, por lo que dieron como resultado un complejo sincretismo y mestizaje que conforma la herencia latina actual. Los españoles y

portugueses permitieron la pervivencia de la cultura popular original, respetaron formas de gobierno, en especial en los espacios rurales, así como mantener los usos y costumbres. Esta cultura sincrética y popular pervivió en la Colonia y no fue hasta el siglo XIX que, desde las ciudades, se buscó homogeneizar (sin lograrlo del todo) a la población con el fin de crear una identidad nacional. Retomando, pues, el tema de la trasplatación cultural, el resultado que dio la heterogeneidad de culturas mantenida por siglos en América Latina dio como resultado diversos grados de aceptación y adaptación de la modernidad europea (Romero, 67-197).

Para completar la complejidad que impera en el estudio de la modernidad en América, es importante recapacitar sobre lo que Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada*, apunta: la pervivencia de una clase letrada y urbanizada en América ha influenciado en el devenir de estos territorios en el marco de una sociedad occidental (Rama, 17-60). La clase letrada se convirtió en una clase de suma importancia desde el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, pues ellos fueron los designados por los Reyes Católicos para gobernar en su lugar. Con el fundacionismo del espacio urbano en América, esta clase se convirtió en el principal promotor del utopismo en el trazado de la ciudad, creando así una fuerte influencia urbana que llega hasta nuestros días: no importa cómo se logre, lo que importaba era parecer civilizado y para ello era menester vivir en la ciudad e imitar los patrones de conducta de la metrópoli, pues ello daba prestigio.

La ciudad letrada se convirtió en el conjunto de sujetos que implantaron normas, crearon leyes y así mismo las enredaban, pues la base de su poder estaba justo en controlar un código poco descifrado para sacar provecho de él. Esta clase letrada mantenía el control y el acceso a estos códigos con tal de perpetuar su poder y poco

a poco se convirtieron en grandes influencias en las ciudades coloniales. Con esto se crea el mito generalizado en América Latina de que los estudios serán una vía de acceso a la justicia social y el progreso. El grado universitario se convertirá en una especie de título honorífico que sustituya al “Don” español. En México, por ejemplo, el término “licenciado” es popularizado como sinónimo de persona inteligente, preparada y exitosa, mismo caso que en Brasil ocupará el término “o doutor”. Para esta tesis en particular es importante comprender el alcance que tuvo la ciudad letrada en América Latina y en especial la figura idealizada del “Doutor”, el “Licenciado” o el “Intelectual” (siempre con mayúsculas porque son representaciones de prestigio) porque en Rubem Fonseca será a partir de este ser que se planteará una respuesta ante el malestar de la cultura, que por ahora llamaremos posmodernidad. Sin embargo en América las nuevas universidades estuvieron basadas en las resultantes del rezago medieval español como la Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad de Salamanca. En Brasil las universidades fueron prohibidas y la única vía para lograr una educación superior se convirtió en la exportación de talento colonial a la metrópoli o la modesta educación jesuítica (Brünner, 4-7), que estableció distintos colegios con el fin de educar a los hijos de la clase dominante.⁴ De esta forma, las nuevas universidades

⁴ Pienso que la ausencia de universidades en el Brasil colonial corresponde directamente al tipo de colonización de Portugal en estos territorios, donde las capitanías, una especie de ingenio productor y población rural, se convirtieron en la base de la sociedad brasileña. Cada “capitán” y sus seguidores mantenían el poder y la toma de decisiones sobre su capitanía, de esta forma no necesitaban de una clase letrada que le ayudara a relacionarse con la metrópoli. Fue hasta la emancipación de la metrópoli y la creación del Imperio de Brasil que se encontró la necesidad de una institución universitaria que formara una nueva clase letrada, lo que llevó a la adopción del sistema en boga: el positivismo, ingresando de esta manera a la tendencia latinoamericana de seguimiento de las novedades europeas.

latinoamericanas, siguiendo el modelo jerarquizante y barroco que caracterizó la ciudad virreinal, eran dependientes de las novedades implantadas en las metrópolis por una lógica asimiladora y vasallática. Desde su creación, la universidad latinoamericana y sus egresados, la clase letrada, seguirán un derrotero constante: con un ojo seguirán las innovaciones y dictámenes de la metrópolis y con el otro se enfrascarán en sus lecturas y conocimientos, dejando la realidad de su contexto fuera de análisis (Tünnermann, 14-107). La misma literatura del siglo XVIII está impregnada de este academicismo, por ejemplo. Mientras por otro lado, muchas otras corrientes de escritura relacionadas con el quehacer diario de la cultura marcaban justo este alejamiento de la literatura académica del público.

Todos estos fenómenos relacionados con la trasplatación cultural son obligatorios para comprender lo sucedido en América Latina en su larga evolución hacia la pretendida modernidad. Desde la emancipación de los territorios americanos de las metrópolis europeas, los nacientes Estados entendieron la necesidad de modernizarse para competir social y económicamente con los imperios. Pero esta palabra, “modernizarse”, presenta un problema para nosotros porque no fue comprendida como una necesidad de ser modernos, es decir, de modificar la estructura social, educativa y personal para comprender el mundo desde la perspectiva antropocéntrica, científica y progresista a partir de nuestras características contextuales y sólo desde esta perspectiva utilizar la modernización tecnológica y social como herramienta para lograr ser modernos. La modernización en los territorios americanos se volvió un fin en sí mismo. De tal suerte, la historia discursiva de nuestras sociedades está inundada de la palabra modernización para significar la necesidad de “civilizar” el nuevo continente, comprendido como un

territorio bárbaro y atrasado tecnológica y socialmente frente a las metrópolis que sin serlo administrativamente, seguían siéndolo ideológicamente (Rama, 61-82). Con todo lo anterior, podemos concluir que las naciones emergentes adquirieron dos posturas generales ante la trasplatación cultural europea: la continuidad con los proyectos civilizatorios comenzados desde Europa y la ruptura frente a los mismos.

Pienso que cuando los dirigentes de las sociedades latinoamericanas continuaron con los proyectos de la modernidad europeizante lo hicieron por dos motivos principales: mantener la supremacía de las sociedades blancas y urbanas, las clases altas o los cotos de poder; o bien la verdadera creencia en tales proyectos. Podríamos considerar que en general en todo el territorio iberoamericano, los que determinaron el futuro de las nuevas naciones fueron una clase que pretendía mantener su poder, desde los próceres mexicanos encabezados por Iturbide hasta la nobleza brasileña que promovió la emancipación del Brasil. También trataron de mantener su poder los estados oligárquicos encabezados por una figura presidencial que representara las necesidades de la clase dominante, quienes estaban interesados en la implantación de algunas novedades modernizadoras que los beneficiarían directamente (Véase Ossenbach Sauter). Después de las revoluciones del siglo xx, los ganadores de muchas de esas pugnas fueron miembros de la clase dominante que pretendían perpetuar su dominio, así por ejemplo sucede con la Revolución mexicana⁵ o las dictaduras de República Dominicana, Chile, Paraguay, Nicaragua.

⁵ Si bien cabe señalar que los motivos que iniciaron la Revolución mexicana y otras tantas estuvieron lejos del resultado final.

La otra razón que explica la continuidad de la implantación europeizante en América Latina corresponde a la verdadera creencia de que los ideales emancipatorios y utópicos son factibles. Los resultados que ha arrojado esa creencia son muy variados y dependen en buena medida del ideal que retomen, del grado de entendimiento de éste y su asimilación a la realidad latina. En esta tendencia encontramos a los gobiernos de Juárez en México, Yrigoyen y Perón en Argentina, Batlle en Uruguay, Getulio Vargas en Brasil, Salvador Allende en Chile o Fidel Castro en Cuba, por ejemplo. En resumen, es quizá hasta la implementación de las dictaduras populistas que se puede hablar de una asimilación parcial del proyecto moderno en Latinoamérica (Zanatta, 73-186).

Desde el aspecto cultural corresponden a esta tendencia las asimilaciones de las tendencias europeas como el romanticismo, el realismo, el naturalismo y hasta las vanguardias. Resalta en especial la época del siglo XIX donde lo normal fue el afrancesamiento de las artes latinoamericanas.

La segunda corriente frente a la trasplatación será la ruptura y también tendrá dos vertientes: el cosmopolitismo y el nacionalismo. No obstante la fuerte tradición de estas posturas, la mayoría se ha quedado en el plano de las ideas sin posibilidad de aplicarse en el contexto latinoamericano. La primera vertiente política es la que yo llamo un cosmopolitismo digerido y aplicado a un contexto local. En ella resalta Simón Bolívar y su obra como figura central, pero con la presencia del ideario de Simón Rodríguez (como su mentor) y de José de San Martín (como su colega) en el marco de las guerras de independencia sudamericanas. Simón Bolívar se erige en la figura central del americanismo naciente, pero más que su asimilación a lo local, lo que lo caracteriza es su amplio conocimiento del resto del mundo, que le

permite vislumbrar una América igualitaria, educada y unida a pesar de respetar las diferencias particulares (Harvey, 81-118). También está la creación de “Nuestra América” igualitaria, comprometida y libre de Martí (Santana, 119-128) o la raza cósmica, mestiza e incluyente de Vasconcelos (González Ramírez, 130-136) o el marxismo humanista, que concientiza y libera, de Ernesto “El Che” Guevara (Lowy, 7-16).

Por su parte, el modernismo latinoamericano será la creación cosmopolita y asimilada de nuestra cultura. A pesar de su claro influjo extranjero, el modernismo por sí mismo se constituye más en un estilo donde predomina la imagen, el color y el sonido más allá del tema exótico o extranjero.

La otra tendencia de ruptura ante la trasplatación ha sido la tendencia localista y nacionalista, es decir, unas cuantas propuestas que surgiendo de las necesidades particulares se formulan desde ámbitos no precisamente relacionados con el poder. En tal caso encontramos las propuestas revolucionarias de Francisco Villa y Emiliano Zapata, que representaban a las masas urbanas (villismo) y rurales (zapatismo). El villismo y, en especial, el zapatismo se convertirán en una respuesta popular que reclamaban igualdad entre los hombres y seguridad social, como base del progreso (González Ramírez, 259-260, 387-388, 528-533). En México, será la influencia de Zapata la que originó la propuesta indígena de organización social. El zapatismo chiapaneco propone una reorganización de los sistemas de gobierno, educación y producción basada en los usos y costumbres de las poblaciones indígenas donde se lleva a cabo; así mismo reivindica las democracias comunitarias, la participación de la mujer en la vida pública y la unidad con el resto de las comunidades autónomas (Hernández Lujano en Santana, 193-209). Otras

respuestas similares fueron el sandinismo y su lucha contra la explotación, las presidencias de Evo Morales en Bolivia, de Hugo Chávez en Venezuela y Rafael Correa en Ecuador quienes reinterpretan el proyecto bolivariano para aplicarlo en su respectivo contexto (López Maya, 55-82. Bárcena, 33-47). En la cultura, fue probablemente hasta el siglo xx y la reivindicación del indigenismo y la negritud latinoamericanos que la literatura de carácter popular fue revalorada y aceptada. En este momento, además, surgen autores que idealizan y reformulan los discursos tradicionales para dar significado a la nueva realidad latinoamericana. En cuanto al fenómeno de la negritud latina es importante reconsiderarlo desde el punto de vista de la sociedad carioca y su influencia en la cultura donde se desarrollará Fonseca.

En resumen hasta el momento nos damos cuenta que en América Latina ha sido sumamente complicado instaurar una modernidad entendida como un proceso para la emancipación del hombre basado en la razón y la ciencia. Se suele considerar modernización al desarrollo industrial y económico o la ambición del crecimiento urbano que interpreta el progreso como el hacer ciudades de los espacios rurales entendidos como la ausencia de servicios sociales y modernizadores y no como un tipo de producción basada en la agricultura. La modernidad para los latinoamericanos está íntimamente ligada con las ciudades, que intensificarán su dominio y extenderán su modo de vida a los territorios circundantes convirtiéndose en las megaciudades de hoy en día, espacios indefinidos, extendidos y caóticos.

No obstante, no podemos negar la ausencia total de modernización ni mucho menos del deseo de lograrla, ya que desde comienzos del siglo xx, con la Revolución mexicana, como antes dije, los gobiernos populistas y hasta la revolución de las telecomunicaciones, han socializado ideas como el progreso, la

justicia social, el desarrollo económico, la democracia y la visión aparentemente científica del mundo en América Latina. Es cierto que muchas veces este discurso, en el ámbito de la toma de decisiones, sirve más para legitimar una acción individualista y de servilismo a intereses privados que para realmente lograr un estado de bienestar social, pero es el público al que se dirige este relato modernizante quien acepta, consume y mantiene estas ideas, lo que me lleva a creer que el espíritu moderno en América Latina no ha muerto del todo, ya que vive latente en el imaginario colectivo.

También, creo, es necesario señalar el importante papel que tienen los movimientos reivindicatorios, indigenistas y revolucionarios, las cuales muchas veces llegan a plantear que en América, como lo soñó Bolívar, es posible otra modernidad, más local y más autosuficiente. Y aunque dichos movimientos no suelen llegar a tomar el poder en su país natal, son la pauta para que cada vez más intelectuales y activistas políticos consideren que se puede construir un proyecto alternativo de nación (Arriarán, 211-228).

En suma, podemos concluir que el proyecto moderno en América Latina ha comenzado *in media res*, a través de la tecnologización de los medios productivos y la inculcación discursiva de los ideales ilustrados, en contraste con lo que en los países europeos fue un proceso lento de cambios que sustituyeron el feudalismo, el mito como respuesta al universo y el teocentrismo inherente que llevó a los nuevos procesos. Todo ello presupone una aplicación inestable, amorfa y alterna de la modernidad, donde la puesta en práctica, con aciertos y errores, dará lo que hoy puedo llamar a la manera martiana “Nuestra Modernidad”. Esta “modernidad latinoamericana” ha convivido y, aún más, se ha amalgamado con otros procesos

que podrían parecer contrarios para sus principios, como la fuerte pervivencia de la cultura cristiana, que en algunos países puede existir sin causar conflictos con la ciencia. Así mismo, la llamada teología de la liberación encontró en América Latina un fuerte grupo de seguidores que vislumbraron en la fe una vía factible para la emancipación del hombre. El caudillismo es otro proceso vivido en Latinoamérica que, si bien limitó el desarrollo democrático, fue para muchas naciones inestables un soporte para conseguir la estabilidad deseada y crear, en el caso de las dictaduras populistas, una masificación de la ideología de la ilustración.

Rubem Fonseca y la posmodernidad Latinoamericana.

Pero si la modernidad latinoamericana, inestable, amorfa y que sigue de alguna manera vigente, continúa intentando dar frutos, ¿por qué hablar de posmodernidad? ¿Es una necesidad de trasplantar la nueva tendencia, exista o no, de Europa? ¿Es realmente una respuesta de la cultura que se antepone a esta modernidad? Al igual que Santiago Castro-Gómez creo que es necesario pensar la posmodernidad no como una superación temporal, sino como algo que complementa a la modernidad y la vuelve algo totalmente diferente.

El posmodernismo europeo comenzó con la escuela de Frankfurt y su crítica a la razón ilustrada, que proclamó cuatro grandes aseveraciones: el fin de la modernidad, el fin de la historia, la muerte del sujeto moderno y el fin de las utopías.⁶

⁶ Razón por la cual, los detractores del posmodernismo lo han caracterizado de neoconservadurismo, pues esta actitud niega toda pretensión de justicia social. Sin embargo, existen pruebas en el devenir histórico occidental y occidentalizado que dan fe de que pasamos por un momento de transición. Samuel Arriarán (11-105) verá en la caída del socialismo real de la URSS, las guerras del Oriente Medio y el regreso de fundamentalismos religiosos, nacionales, raciales y étnicos como una prueba fehaciente de

Además, existen situaciones sociopolíticas contemporáneas que son muestra de un malestar de la cultura y que revela la conciencia de crisis. Fredric Jameson entiende el posmodernismo como una dominante cultural, es decir, una manifestación de la crisis de modernidad que, sin ser totalizante, estará presente en múltiples ámbitos de la cultura del capitalismo tardío (Jameson, 2-3).

Según Samuel Arriarán (Arriarán 11-29) hay dos corrientes del pensamiento posmoderno: el conservador y el progresista. El pensamiento conservador, comenzado con Lyotard y la escuela de Frankfurt, declara el fin de los grandes relatos como pautas civilizatorias, es decir que la base de la modernidad occidental ha dejado de ser significativa. Pero, si se niega la búsqueda de una totalidad humana como metarrelato moderno, la consecuente posición será la aparición de un relativismo que inunda el pensamiento del siglo xx y desde el cual se interpretará que todas las opciones serán válidas. La pérdida de fe en el progreso humano, por otro lado, trae consigo la tendencia a pensar que no hay sentido para la vida misma, lo que desencadenará un pesimismo generalizado.

No obstante, el pensamiento progresista de la posmodernidad vislumbra en muchos de estos rasgos un rescate no ortodoxo del humanismo. Es decir, la valoración de la pluralidad y la multiculturalidad será la pauta para el entendimiento de los seres humanos. A partir de esta pluralidad se verá una tendencia a criticar el proyecto europeo de modernización y se cambiará de foco del centro a la periferia,

la crisis de la modernidad, a estas pruebas debemos agregar en América Latina las luchas sociales, reivindicatorias y antiimperialistas, la violencia como modo de vida y la organización de pequeñas comunidades auto reguladas.

validando las propuestas de América Latina, las culturas orientales, el telurismo africano, etc.

Si como se mencionó antes, la modernidad latinoamericana es una manifestación de la modernidad inestable y amorfa, pero presente en la cultura discursiva del pensamiento latinoamericano, ¿qué opina dicho pensamiento de la posmodernidad? Se puede concluir que adoptar el pensamiento posmoderno (en especial el pensamiento conservador) en Latinoamérica es riesgoso porque sería asumir una posición pasiva que instaaura el capitalismo tardío, negando así toda posibilidad de cambio social (Arriarán, 11-29).

Existen otros fenómenos, relacionados con la praxis, con el día a día, que dan cuenta de un malestar de la cultura generalizado en América Latina. Y es justo en esta praxis que Rubem Fonseca se inserta, ya que lleva a la escritura y el arte lo que recoge en su devenir por la sociedad brasileña, no escribe para plantear un ideal, ni de lo que no ve, sino que plasma una visión del universo, o bien, su interpretación de éste, para que podamos comprenderlo de manera distinta. Como la permanencia de la visión sagrada del universo, que entra en conflicto directo con la visión ilustrada y que, para Castro-Gómez, se explica con una diferencia entre la razón latinoamericana, más sapiencial y empírica, y la razón europea, más matemática e instrumental. La pérdida de la fe en el progreso acompañada con el desmantelamiento de otros metarrelatos, como la ética, la moral, la razón y el concepto de nación, se vuelven una característica generalizada de la identidad latinoamericana ligada a la corrupción y la ilegalidad. Esta incredulidad en los metarrelatos genera una actitud de indiferencia ante la realidad, es decir, al no encontrar un sentido los individuos se refugian en las masas, se vuelven seres que

sin crítica ni práctica se someten a las decisiones del poder (ya sea político, religioso o cultural).

Quizá la característica que más revela el malestar y el origen de otros fenómenos es la cultura de la inmediatez, producto de la escasez, la corrupción y las malas políticas administrativas que mantienen a América Latina en bajos niveles de desarrollo y hambre extrema que hace vivir a la mayoría de los latinoamericanos en el día a día. Esta cultura de la inmediatez es potencializada por la televisión y el cine, que nos hablan de un mundo urbano modernizado, así como crean un nuevo culto: el culto al cuerpo y el espectáculo, los medios de comunicación nos venden una idea del mundo alejada de la realidad del sujeto, lleno de fantasía y de seres superficiales, que nos distraen de las necesidades de transformación social. La influencia de los medios de comunicación masiva es cada vez mayor como forma de control (Castro-Gómez, 15-45).

Rubem Fonseca da cuenta perfectamente de este influjo de los *massmedia* que sufre la sociedad y lo plasma de manera simbólica en sus cuentos., como en “Once de mayo”, donde un anciano descubre que en su asilo los administradores entorpecen a los pacientes haciéndoles ver la televisión, para descubrir que hay algo más detrás de la alegre fachada de la clínica, algo que podría ser siniestro, pues algunos de sus compañeros empiezan a desaparecer. Al hacer esto, Rubem Fonseca hace un símbolo del sistema social que utiliza los medios de comunicación para mantener entretenidos a los ciudadanos, para que no cuestionen y no se revelen. La crítica hacia los medios de comunicación también sucede en “Ganar la partida” y en “El cobrador”, donde los protagonistas se insertan en un diálogo de confrontación ante el discurso televisivo, que les hace percatarse de su propia

marginación, de su anormalidad. Fonseca sabe perfectamente que el dominio mediático es el dominio de la opinión pública, de la ética reinante y hasta del poder, aunque lo expresado en dichos canales no sea la realidad. Ante esta perspectiva Fonseca crea personajes que salgan del control del poder, que salgan de la masa, a través de la creación y la contemplación estética, crea artistas, seres inteligentes y cultos que gusten de la música, la ópera o la literatura, que se distingan de la masa, seres capaces de ver en un incendio o en un asesinato un “Gran Arte”. El arte y la estética se convierten en un principio fundamental para la obra fonsequiana, la que considerará arte todo aquello que conmueva, una firme creencia en que la belleza debe ser convulsiva o no será.

Todo esto, la falta de fe en los metarrelatos, el control de los medios y la cultura de la inmediatez, se puede observar de manera generalizada en toda Latinoamérica, con mayores incidencias en las megaciudades.⁷ ¿Pero qué pasa en las sociedades de las megaciudades latinoamericanas que pueda interpretarse como un malestar de la cultura? En primer ámbito, está el creciente empobrecimiento de las ciudades que durante el último siglo crecieron desmesuradamente, mientras que los grandes consorcios internacionales tomaban

⁷ La ONU usa el término de aglomerados urbanos para identificar a las grandes concentraciones de población en un mismo espacio. El concepto de aglomeración les permite hacer la diferencia entre megaciudades, grandes ciudades y el resto de aglomerados: se definirá como megaciudades el aglomerado urbano con más de 10 millones de habitantes, mientras que las grandes ciudades tendrán más de 5 millones y menos de 10, y las ciudades con más de 500 mil habitantes serán definidas simplemente como aglomerados o ciudades populosas. Según datos de la ONU publicados en 2007, Latinoamérica cuenta con cuatro megaciudades (Ciudad de México, 19 millones de habitantes; São Paulo, 18.8; Buenos Aires 12.8 y Río de Janeiro, 11.7), cuatro grandes ciudades (Lima, 8; Bogotá, 7.8; Santiago de Chile, 5.7 y Belo Horizonte, 5.6) y al menos ocho ciudades populosas con más de tres millones de habitantes (Guadalajara, Monterrey, Medellín y Caracas, entre otras). Datos tomados de la página oficial de la ONU.

el control fáctico de las naciones, que basados en una lógica deshumanizada, mercantilista y produccionista modifican constantemente las relaciones sociales (Romero, 386-471). El aumento del poder de este tipo de empresas y el ingreso de la clase trabajadora a sus filas, como la corrupción política y sindicalista cambió la percepción de dicha clase hacia las luchas sociales, que son interpretadas como manifestaciones de parásitos. Si la corrupción política y la pérdida de la fe en los metarrelatos pueden ser la explicación de esta postura, la influencia de la cultura empresarial ha terminado de darle forma.

En cuanto a las relaciones sociales hay varios fenómenos a analizar. El primero es la percepción generalizada de estar ante generaciones diametralmente diferentes. Si bien es cierto que las nuevas tecnologías abren las perspectivas de los jóvenes a un mundo antes no visto, el origen de las diferencias generacionales debe pensarse más ligada a la pérdida de la fe en el progreso, al desencanto que aquella pérdida provoca y la influencia de una lógica neoliberalista. Las diferencias generacionales son comunes y más aún los desacuerdos entre padres e hijos, sin embargo, noto en la cultura latinoamericana actual tres grupos diferentes de pensamiento, caracterizados por las diferencias de edad, que conviven, se respetan y se contraponen, pero que las diferencias no se habían notado tanto como ahora y tiene que ver con el cambio entre un tipo de pensamiento y otro. La generación de personas nacidas hasta antes de 1975 corresponde a la última generación nacida bajo el seno de un tipo de pensamiento latinoamericano específico, una mezcla entre el proyecto moderno y la cultura católica, lo que creaba en los individuos un *ethos* basado en parámetros morales, tradicionales y modernos; es decir, estos seres consideran un valor el respeto al prójimo, como la libertad, la amistad o la

caballerosidad. Para ellos el sistema axiológico de la Edad Media no está peleado con el sistema axiológico de la Modernidad. Su participación en la historia está enmarcada por las luchas sociales que marcaron las décadas de los sesenta y setenta, fueron en América Latina una generación de protesta que se contraponía a los prejuicios y sistemas conservadores y oligárquicos, aunque aceptaban su sistema de valores como parámetro de vida. Sin embargo podemos notar que la generación más joven, de aquellos nacidos después de 1990, se ha caracterizado por una ruptura de los valores clásicos, que al dejar de ser significativos y parámetros de acción, se vuelven valores relativos usados de acuerdo a la ganancia que de ellos se puedan obtener —muy probablemente influidos por la lógica empresarial y deshumanizante (Queraltó, 9-19). Una gran parte de esta misma generación mantiene un aire de apatía e indiferencia (algunos dirían que la influencia mediática vuelve poco perceptivos a los espectadores), que los lleva a una práctica constante del aislacionismo y diferentes actitudes ante la vida: quien sólo ve por su bien; quien está enajenado con los medios, la tecnología o el arte; quien se envuelve en mundos imaginarios, como juegos, libros, programas de televisión; o la cada vez mayor influencia del internet y las redes sociales que tienden a crear una realidad virtual, mientras que la generación nacida entre el '75 y el '95 es un grupo de transición, que critica a sus predecesores, pero mantiene ciertos valores éticos, ya sea por conveniencia o por verdadera creencia en ellos, y que se integra y se desenvuelve en estas nuevas maneras de aislacionismos. Fonseca observa sobre todo este malestar en los jóvenes, dado que la conducta egoísta y la intención de aislarse son más evidentes. Por ejemplo, en “Paseo Nocturno” los hijos del protagonista siempre están solos en sus cuartos e

involucrados en sus cosas sin interesarse por lo que sucede a su alrededor, más que para pedir dinero. Esta conducta también se ve en personas un poco mayores como los hijos del señor Gumerindo a quienes Zé conoce y asesina por “estar en malos pasos”.

Otro rasgo que demuestra el malestar de la cultura desde las relaciones sociales es la importante influencia de la violencia como pauta de convivencia en las ciudades latinoamericanas. Si bien es cierto que las sociedades en Latinoamérica tienen un largo historial de violencia, es después de los movimientos pacifistas de mediados del siglo y con la difusión de los Derechos Humanos, que los latinoamericanos nos sensibilizamos ante la cultura de la violencia vivida en nuestras ciudades y vislumbramos su anulación como un reto para nuestra emancipación. No obstante, la violencia se convierte en un modo de vida, y defenderse ante ella o prodigarla es algo que complica cada vez más dicha erradicación, pues aquélla es más complicada que la delincuencia vivida en las favelas o los barrios bravos, que la represión policiaca o las guerrillas urbanas; se debe comprender como un conjunto de acciones que modifica la esencia de un ser, de manera agresiva o no. De esta forma hay que comprender que hasta la misma presencia del sistema, que las políticas tomadas o los medios de comunicación masiva que pretenden la homologación o globalización del sujeto no hacen más que violentarlo, lo que explica a una gran parte de la población urbana, la población empobrecida, que se siente violentada por el sistema y que hacia él y sin saber exactamente a quién, dirige sus acciones violentas. Rubem Fonseca recoge esta expresión de la convivencia citadina y la convierte en una rica materia literaria, de tal suerte que algunos de sus personajes más significativos serán personas que,

desde la concepción del “fodido”⁸ brasileño, se dedicarán a violentar su entorno, como el Cobrador, el personaje anónimo de “Ganar la partida” o los personajes de “Feliz Ano Novo”. Pero Fonseca mismo nos revela que la violencia, la agresión de un ser humano hacia otro, es multidireccional y no sólo las clases bajas son las perpetradoras, sino que las clases altas y medias son origen de ella, como en los excelentes cuentos “El otro”, “Paseo Nocturno I” y “Paseo Nocturno II” o la novela *El gran arte* que revelan una ética diferente en los seres humanos, una ética deshumanizada y misántropa.

Por otro lado, podemos notar una tendencia hacia refugiarse en las microsociedades, sistemas complejos y compactos que se establecen para identificarse entre sí en un grupo heterogéneo como lo es una megaciudades (que además han perdido rasgos identitarios por la influencia de los medios de comunicación globalizantes). Estos individuos establecen múltiples tipos de relaciones, que corresponden a su múltiple pertenencia de las microsociedades, con diferentes funciones dentro de cada una y con distintos grados de penetración y adopción de puntos de vista. La actuación en las microsociedades obliga a los individuos a moverse entre ellas. La movilidad en las megaciudades se contrapondrá a la radicación de las sociedades criollas y nacionalistas de Latinoamérica que convirtieron a la ciudad en el lugar donde la nación entera pretendía adquirir identidad (Cf. Romero). El moverse entre los grupos hace que las relaciones sean más “ligeras”, es decir, el conocimiento que tenemos acerca del

⁸ De ahora en adelante hablaré constantemente del fodido o jodido brasileño, una palabra usada comúnmente por el mismo autor y que designa no sólo a las clases sociales más desprotegidas, sino a todos los marginados y parias sociales. A veces, incluso, los jodidos para Rubem Fonseca serán todos aquellos que no pertenezcan a una clase alta.

otro sea mínimo o sólo lo necesario, en contraposición con la población rural en la que los seres establecen relaciones más “sólidas” basadas en la convivencia constante y el conocimiento del otro.

Rubem Fonseca pone especial atención ante este fenómeno de la megaciudades y gran parte de su obra girará en torno a la desconfianza generalizada ante el otro quien, como no lo conocemos, es potencialmente un asesino o un depredador. La obra fonsequiana se opone al anonimato que la masa y la megaciudades imponen. Se suma a este malestar de la cultura como un constante “Revelador”, un escritor que muestra lo que pasa en Río de Janeiro, pero que se puede pensar que sucede también en São Paulo, Buenos Aires, México, Bogotá, Lima, Caracas, Santiago, Monterrey o cualquier otra ciudad, porque en América Latina el paradigma sigue siendo la ciudad.

¿Pero podemos interpretar este malestar de la cultura como posmodernidad? Es indudable que hay semejanzas entre tales fenómenos y los expresados como síntoma de la modernidad (como la tendencia al relativismo, la masificación en detrimento de la figura del sujeto), pero también tiene sus diferencias (como cierta ausencia de crítica a la razón ilustrada convertida ahora en un razonamiento empresarial, así como el pobre desempeño científico y tecnológico). Sin embargo, considerar tan fácilmente que tales malestares son parte de una posmodernidad, una declaración del fin de la modernidad, de la historia, del sujeto y de las utopías, sería problemático para América Latina. Aceptarlo implica la aceptación del neoliberalismo y su acción como única vía, perpetuando así la tradición de dependencia frente a la metrópoli, un nuevo tipo de colonialismo. Es evidente que dicho malestar responde a algunas situaciones generadas por la modernidad

latinoamericana, pero también responden a la cultura globalizadora que desde mitad del siglo XX ha venido imponiendo una visión del mundo e ideas extrañas a la situación latinoamericana, lo que lo suma al malestar de la cultura occidental, ya no como parte de una conducta adoptada de un país periférico, sino como una confrontación realmente válida a ese centralismo europeo y a la trasplatación de su modernidad que creó una propia. Sólo viéndolo desde esta perspectiva, desde la respuesta local y global, podemos hablar de una posmodernidad en Latinoamérica, ya no como una adopción de conductas y pensamientos extranjeros, sino como reacción latinoamericana hacia lo que la modernidad ha creado. Así, posmodernos son: los proyectos neobolivarianos, el neozapatismo y los proyectos indigenistas y de clases bajas, los fenómenos de las megaciudades y el arte que, desde el *boom* latinoamericano, ha intentado ser una revelación o simbolización del malestar de la cultura, valiéndose de diversos medios para lograrlo. Pero no debemos entender posmoderno como una superación del modernismo latinoamericano, sino entenderlo como lo manifiesta Jameson: una dominante cultural. Con esto se pretende decir que aún queda vigente la búsqueda de una modernidad latinoamericana basada no en la razón, sino en la verdadera emancipación del hombre, que traerá consigo el desarrollo económico, sea por el capitalismo social o por el socialismo latinoamericano y el desarrollo político.

La obra de Rubem Fonseca se incorporará de manera crítica y en confrontación hacia la modernidad latinoamericana. Incluso dará una propuesta de desarrollo basada en la figura del asesino como ser monstruoso pero simbólico, que a través de la belleza convulsiva intentará replantear nuestra percepción del universo y nuestra forma de relacionarnos con el mismo, una racionalidad diferente, una

manera diferente de comprender la emancipación, a través del actuar del asesino como un héroe que mistifica la violencia no como principio de destrucción, sino como de transformación, sus asesinos son iniciadores de un cambio que debe partir desde el individuo y son los portavoces de la sociedad del cambio constante.

Capítulo 2

¿Quién es el monstruo?

Como lo expresé anteriormente, el asesino se convertirá en una figura paradigmática en la literatura posmoderna —incluidas todas las paraliteraturas nacidas en el último siglo al erigirse como un nuevo héroe, mismo que tomará rasgos del héroe romántico (estar en confrontación con el mundo), del pícaro (vivir al margen de la sociedad y servir como denuncia de lo que ocurre y del héroe posmoderno —ser un hombre modular que se adapte a sus circunstancias (Oleza, 54-61). Ya no es sólo un antihéroe como lo podría ser el Lazarillo de Tormes. Ni la idealización de un ser que al romper la ley, producto de la razón, se redimirá como lo hace Jean Valjean en *Los Miserables*. No es la historia de un villano ni un antagonista que tendrá que ser reducido para que el verdadero héroe pueda triunfar, imponiendo así el orden sobre el caos que el asesino representa. Los asesinos en la literatura posmoderna, esa literatura ecléctica que se ha dedicado a tomar prestadas técnicas y recursos de otras tendencias (Brünner, *Globalización...*, 47-64; Zavala, 1-8), de acuerdo a los intereses de cada autor, serán héroes, protagonistas, porque desde el principio se asumen como seres monstruosos en un mundo que ya no encuentra tan despreciable sus actos porque la ética y la moral tradicional han dejado de ser un parámetro de vida. Los asesinos serán monstruos⁹

⁹ A pesar de que se hablará del término con más profundidad en las páginas siguientes, es conveniente que el lector tenga presente que la palabra *monstruo* viene del vocablo latino *monstrare*, o mostrar, debido que para las sociedades clásicas, los monstruos mostraban su maldad no sólo en sus actos, también en su aspecto. De ahí que hoy en día sigamos considerando a los seres monstruosos como aberraciones o criaturas horribles. Si bien

porque van más allá de lo natural en los hombres, desde el miedo (mas no respeto) a infringir la ley, a ser castigados, a luchar contra la tradición fuertemente establecida del “No matarás” del judeocristianismo y serán monstruos porque en su persona juntan a un ser inteligente, con aptitudes artísticas y filosóficas, adaptable al entorno y sumamente violento, contradicción (¿contradicción?) que nos cuesta entender en un hombre dominado por la razón. Los asesinos serán héroes porque nos complace seguir sus historias, deleitarnos con sus crímenes, como hacían los griegos al escuchar las historias de Hércules o como hacían los celtas irlandeses cuando hablaban de Cu Culain, el guerrero monstruoso que en las batallas mataba desenfrenadamente.

De esta manera, perpetuando una vieja tradición literaria y estética, Rubem Fonseca crea monstruos que serán protagonistas de sus novelas y cuentos. Los personajes de Rubem Fonseca adquirirán características más o menos monstruosas que corresponden a una vieja tradición de monstruos, pero que se sumarán a un canon más nuevo, una tendencia a escribir sobre los asesinos en serie como una nueva figura que causa la admiración, el terror, el desconcierto y el interés de los lectores y espectadores de hoy en día. Conforme a lo anterior, es necesario historiar la evolución de los monstruos en el arte y en la cultura, saber qué son y cuál es la razón (si se quiere ilustrada, si se quiere mitológica) de su existencia, así como su relación con las categorías estéticas. Esto para comprender mejor de qué forma los personajes de Fonseca se pueden entender como monstruos y como herederos de una tradición.

parte de la teratología estudia estos seres, es necesario precisar, además, que hay otras manifestaciones de lo monstruoso que no por fuerza tienen que ver con lo feo.

Creando monstruos

¿Dónde están? ¿Se están escondiendo? ¿Quién los creó? ¿Si existen, por qué no hay pruebas confiables de su existencia? ¿Los seres afectados por las mutaciones genéticas serán los únicos “monstruos” existentes? ¿Cómo crea nuestra cultura sus propios monstruos? ¿Qué monstruos retoma Rubem Fonseca y qué otros crea en su propia obra?

Los monstruos pueblan la imaginación humana y sus creaciones, tanto su cultura, como su percepción de la vida, lo que da forma a nuestra manera de relacionarnos con el universo y hasta de comprendernos a nosotros mismos. Los monstruos nacen, crecen y se reproducen en la mente humana, y de la misma manera, ella se ha encargado de destruir a muchos de ellos. Y será nuestro interés saber qué origina que produzcamos seres excepcionales que además nos seducen.

El desconocimiento del mundo y sus fenómenos¹⁰ es probablemente el primer origen de la idea de lo monstruoso. Es fácil imaginarse a nuestros antepasados, los primeros homínidos, cazadores y recolectores, pensando que fuera de su escondrijo habría un depredador en acecho. Ese depredador es ya un monstruo, como lo será el viento, el eco en las cavernas o los seres que provocan los relámpagos en el cielo.¹¹ La humanidad mantiene un miedo atávico a todo lo desconocido y nuestra

¹⁰ Es importante comprender que con esta afirmación no se pretende desprestigiar las culturas antiguas y prehistóricas que, desde sus saberes, lograron un conocimiento bastante amplio de su entorno. Me refiero específicamente al desconocimiento de las explicaciones científicas del mundo, que dan a sus fenómenos una explicación lógica y verosímil.

¹¹ Véase Sara Martín Alegre, *Monstruos al final del milenio*. La autora hace una magnífica recapitulación de las figuras monstruosas y presta especial atención a los monstruos creados desde el cine y la televisión, lo que nos servirá como referencia más adelante.

imaginación es el origen de todo lo que nos atemoriza. El miedo a lo otro, a aquello que no se parece a uno, es una de las pautas que ordenan nuestro comportamiento con el resto del universo. A partir de la otredad conocemos el mundo, pues estar frente a un ser desconocido nos obliga a compararnos y, con base en el contraste, se establecerá una relación de oposiciones ontológicas: el otro no es lo que yo soy, ni yo soy lo que es el otro. Por lo tanto, la otredad es un principio ontológico.¹² Esta será la forma en la que muchos de los personajes de Fonseca establecen una identidad y se asumen como algo “anormal” de lo que la sociedad contemporánea nos plantea, como en el caso de “Feliz ano novo” y “Ganar la partida”, historias donde el jodido brasileño se asume como un ser marginal, diferente a lo que debería ser lo normal, por lo cual establece una reacción violenta y monstruosa contra lo otro. A su vez, hay personajes que encuentran en el diferente un ser monstruoso por no pertenecer a su mundo, como en el cuento llamado “El otro”.

Esta forma de contemplar al universo, desde la otredad, que llevó al hombre a generar explicaciones monstruosas podría ser el origen de muchas religiones. Con la experiencia de la humanidad en la comprensión del universo (generalmente desde el mito), las sociedades humanas, cada vez más complejas, dejan de temer tanto al exterior a través de la creación de dioses y mitos e inician tendencias que, según René Girard, podrían explicar la aparición en nuestro imaginario de ciertos seres. Girard cree que nuestros deseos no son propios, sino que corresponden a una mimesis, a una imitación. Nosotros deseamos lo que *el otro* desea, provocando una confrontación de sujetos y, paso siguiente, una crisis mimética, la que puede

¹² Heidegger afirma que conocerse a sí mismo implica conocer al otro. Ferrater, 352.

escalar hasta convertirse en un conflicto social incontrolable. El origen de la violencia nace de la crisis mimética, donde nos vemos enfrentados con el otro para poseer un objeto deseado y entre más deseamos dicho objeto más nos parecemos al otro y por lo tanto la violencia es más fuerte.¹³ Una vez iniciada la crisis mimética, para mantener los lazos sociales es necesario usar un chivo expiatorio, que a través de su sacrificio distraiga la necesidad de violencia que genera el conflicto. Con la entrada de la figura expiatoria, se crea una metafísica de la violencia, donde para mantener una sociedad con relaciones estables es necesario sacrificar constantemente y la costumbre se vuelve rito, que a su vez se vuelve religión, la religión de un dios despiadado que exige el derramamiento de sangre, el sacrificio. Y no sólo los dioses necesitan de la carne humana para sobrevivir, sino que muchas figuras monstruosas siguieron siendo antropofágicas, como Polifemo, el cíclope, o Drácula, el vampiro. Gran parte de nuestra aversión a los monstruos se puede entender a la posible violencia que ellos desatarán.

Si la metafísica es ya un acto de violencia, veremos que en general, en los cuentos de Rubem Fonseca la violencia es una herramienta ontológica. Con esto pretendo expresar que la violencia en Rubem Fonseca servirá no sólo para generar seres monstruosos, convirtiendo el acto de comerse a un ser humano la forma más pura de unirse a él; sino que la violencia de Fonseca servirá además para identificarse frente al otro, para que el habitante de la ciudad contemporánea, que

¹³ La postura de Girard viene a contrastar y, por qué no, a completar la teoría de la otredad, donde aquello que odiamos y violentamos lo herimos porque es como nosotros. Burbano, 8-14. Girard, 9-75, 150-175.

ha perdido sus límites y principios que antes lo definían y que ahora son palabras vacías, adquiera una nueva identidad basada en su contacto “convulsivo”, violento, con el otro.

Además, a través de la imitación, como la comprende Girard, el hombre encuentra en su semejante un ser que lo reta y lo hace entrar en un conflicto de iguales. Es a través de esta relación que se establece con sus semejantes que identificamos al enemigo, quien es mi igual porque tiene los mismos deseos, pero que desconozco y por lo tanto le asigno características monstruosas. Así la larga tradición de la literatura policiaca ha creado un hato de seres monstruosos, asesinos, delincuentes u organizaciones criminales, que se enfrentan al protagonista. Rubem Fonseca, como heredero de esta tradición, crea enemigos de distintas naturalezas y, contrario al discurso más común, el que adquiere características monstruosas no siempre es el delincuente.

Las sociedades clásicas concebirán el concepto de belleza ligado a lo armónico, entendido como una combinación de elementos que mantienen una unidad en la pluralidad, organizados y proporcionados matemáticamente (Pitágoras), lo que causa deleite, que contiene en sí mismo un sentido del orden, medida y proporción, que se acerca a lo bueno y lo perfecto (Platón), lo que place a través de la vista y el oído según Aristóteles (Valverde, 11-27. López Pérez.). En este sentido lo monstruoso estará por fuerza ligado a lo feo, que es la contraparte lógica de lo bello. Así, la actual palabra monstruo proviene del verbo latino *monstrare* que significaba mostrar algo, hacer algo evidente, pues para ellos y, en gran medida aún para nosotros, un monstruo evidencia su maldad en sus defectos físicos, en su fealdad. Baste decir que, para el mundo moderno, la teratología es la ciencia auxiliar de la

zoología que estudia las anormalidades y monstruosidades de los organismos vivos. Sin embargo, en el campo que nos ocupa, definiremos teratología como el estudio de las anormalidades en el hombre, su mundo y su cultura. Estas discrepancias con lo *normal* son manifestadas a través del concepto de lo monstruoso.

La estética y sus categorías.

La estética y el concepto de fealdad se convertirán en la herramienta necesaria para comprender el valor de lo monstruoso en el hombre, la cultura y el arte. La estética es la rama de la filosofía que se encarga de estudiar la recreación de los sentidos provocada por algún fenómeno natural o artífice, enfocándose en lo bello, definido como algo armónico, proporcionado, útil, relacionado con lo bueno y lo ideal, simétrico, proporcionado y moderado (Valverde, 11-27); o bien una cualidad ligada a lo divino (Valverde, 47-55) y que llega hasta lo real a través de su creación (Plazaola); aquello que otorga placer al intelecto (Santo Tomás de Aquino citado por Valverde, 61). Desde el renacimiento se suele considerar que la belleza es relativa, es decir que cada uno determinará, por afinidades particulares, qué es la belleza (Plazaola, 321-322). Con esta idea, se comprenderá en la belleza, en especial la belleza artística, la influencia del hombre sobre su entorno, un mundo como un espejo que nos devuelve nuestra imagen porque lo ideamos, lo formamos y ordenamos en nuestra mente, a partir de nosotros mismos. Si se sigue tal reflexión, se concluirá lo mismo de lo feo y lo grotesco, como una reflexión de algo que está en nosotros que de alguna forma extraña nos complace.

La historia de la fealdad ha tenido una evolución similar. Así como la belleza, la fealdad suele adquirir características no sólo físicas, sino también morales: “[...] en los relatos y leyendas del pasado así como en las historias de amor del cine y la televisión en nuestros días, los personajes positivos son bellos, y los malvados [...] son feos (Sánchez Vázquez, 185). Lo feo es una dimensión estética que se ve constantemente redefinida de acuerdo a la perspectiva del espectador. Para los clásicos lo feo no tendría cabida en el arte¹⁴, mientras que para el mundo medieval fue explotado con fines didácticos y moralistas. Entre estas tendencias, el barroco, el manierismo y el romanticismo fueron una excepción que usaron lo feo como una herramienta para demostrar que lo feo existía para marcar la relación del hombre con el mundo, “una relación tensa, purulenta o desgarrada que no puede expresarse con la serenidad y el equilibrio emocional de lo bello” (Sánchez Vázquez, 194).

Cuando se instauraron el romanticismo y las vanguardias, lo feo se creó como una categoría estética que será un contrapunto y complemento para la belleza (Sánchez Vázquez, 197).

En cuanto a las demás categorías estéticas encontramos lo sublime que se ha caracterizado, en general, como aquella arrobación que se siente cuando vislumbramos *grandeza y poder ilimitados*, una belleza inconmensurable, algo que sobrepasa nuestra capacidad de análisis estético (Plazaola, 330). Lo trágico será aquello que provoca cierto placer de carácter simpático al observar la caída de un ser excepcional, una pérdida de lo sublime por algo más fuerte que es el destino; lo cómico será aquella sensación de superioridad moral ante una situación degradada,

¹⁴ Más adelante, será necesario hacer una precisión con respecto a la supuesta negación del mundo clásico hacia el arte.

que se aleja del orden y la armonía, de la belleza (Plazaola, 331); lo siniestro es aquello que es revelado cuando debería de permanecer oculto, aquello que nos provoca temor en nuestro subconsciente por radicar en su naturaleza una posibilidad de realidad; realidad que no es familiar para nosotros, pero que está ahí acechando —Eugenio Trías lo asume como el límite de la belleza (Trías, 22-41); lo grotesco es una desproporción de la belleza, una alteración de los seres que se acentúa en lo ridículo o extravagante.

En cuanto a lo monstruoso, la categoría que nos ocupa, será preciso considerarlo como una alteración de lo normal y, por lo tanto, del orden y de la belleza; es una negación de lo que debería ser y por lo tanto se aleja, al igual que lo feo, de la belleza, lo cual nos causa una repulsión inmediata, así como un sentido de asombro por lo nuevo.

Si, como ya mencionamos antes, consideraremos lo monstruoso como una alteración de lo normal en el ser humano y su cultura, encontramos como primer escollo la definición de normalidad. Para no entrar en mayores conflictos metodológicos consideraremos lo normal como lo socialmente aceptado en un contexto determinado. Este sentido contextual, inmerso en el aquí y el ahora de lo monstruoso determina la aceptación o la repulsión del espectador. Esto quiere decir que entre más ajeno a la cultura del espectador sea el monstruo, mayor será su aberración, pero también mayor su fascinación. Esto nos hace pensar en que existen seres más monstruosos que otros en cuanto a su universalidad. Los monstruos universales serán aquellos que cometen acciones atroces para todo hombre o cultura (el parricidio o el fratricidio) o bien serán parte de una realidad ajena a todos, y por lo tanto, fascinan a la mayoría de las culturas. Sin embargo

existen monstruos más particulares, aquellos que provocan aberración y fascinación a una cultura específica, inmersa en una historia específica. Por otro lado, podríamos acercarnos más al análisis de lo monstruoso en tanto su forma de ser aberrante para lo normal. En este sentido podemos encontrar monstruos fantásticos, tecnológicos, biológicos y psicológicos:¹⁵ Los fantásticos son los seres creados por completo en la imaginación del ser humano, seres que basados en sí mismos o en la naturaleza que los rodea, son una alteración de lo normal hasta grados asombrosos. Los monstruos tecnológicos son aquellos producidos por la capacidad humana de creación y que rebasan las expectativas de lo normal, y serían considerados tales por su potencial peligro para la civilización humana, su propio creador o para el orden en sí mismo. Los monstruos biológicos serían manifestaciones aberrantes de la naturaleza que, por algún proceso evolutivo, alguna mutación natural, o alguna alteración en su organismo o ecosistema, se convierten en seres que amenazan la normalidad, a pesar de que muchos de ellos pueden ser inofensivos. Por último encontramos a los monstruos psicológicos que son aquellos exclusivamente humanos que por explicaciones diversas en su psicología cometen acciones fuera de lo normal (a esta última categoría pertenecerían los asesinos).

Para culminar con esta sección es necesario mencionar que la literatura es el arte que suele incluir de mejor manera todas estas categorías estéticas, pues desde el punto de vista del espectador no es tan impactante imaginarse un ser monstruoso como verlo directamente. Ante esto, lo monstruoso suele ser un recurso constante

¹⁵ Mi clasificación está basada en la hecha por Sara Martín. Martín, 15-39.

en la literatura y en la oralidad, incluso retomando valores didácticos y moralistas como lo ha sido en algún momento lo feo o lo siniestro.

Lo feo y lo monstruoso en Fonseca y el arte de Latinoamérica

Si retomamos la categoría de lo feo y lo monstruoso en la literatura podemos fácilmente recorrer brevemente la historia del arte en Occidente y, en especial, en América Latina y descubrir el origen de lo monstruoso en Rubem Fonseca. Lo feo y lo monstruoso ha existido en la cultura desde el nacimiento de la cultura occidental, no obstante es común que idealicemos el mundo clásico como un mundo de armonía y belleza, aunque en verdad haya sido “[...] un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones «feamente» atroces” (Eco, 34). También, la religión era ejemplo del culto a lo feo, donde resaltan los silenos, los faunos, las gorgonas, centauros, sirenas, harpías, etc. Especial mención deberían tener las divinidades relacionadas con la fertilidad, como la figura de Príapo (un dios de la fertilidad con un pene descomunal), ya que Rubem Fonseca retomará algunas para crear sobre todo sus personajes llenos de sexualidad, a los que suele caracterizarlos como enfermos de satiriasis y con órganos sexuales desproporcionados.

La vejez será un tópico recurrente también desde los clásicos y, de tal forma, encontramos estos personajes como el caso de “Once de mayo” de Rubem Fonseca y en “Mi tío yagareté” de Guimarães Rosa, hasta el decrepito José Arcadio Buendía de *Cien años de soledad*. La vejez, en Rubem Fonseca, será usada como contraste entre la fealdad física y la fealdad espiritual o moral, pues en muchos casos el personaje anciano será una persona honesta o con ciertos valores, inteligente y

analítico, como Zé o el mismo hombre de la Clínica Once de Mayo, mientras que los personajes jóvenes suelen ser símbolo de estulticia y superficialidad, así como de corrupción.

El cristianismo como resultado de un interés creciente en la espiritualidad e idealismo (Von Schlosser, 36), logró formar un discurso del dolor y el pecado, con el cual impregnó el arte posterior. La tradición cristiana mantuvo un extendido gusto por representar infiernos con diablos y pecadores siendo torturados, visiones del fin del mundo, de la muerte, o mártires atormentados por infieles, incluso santos con espantosas visiones (Eco, 43-69). En este sentido merece especial mención la descripción del cuerpo de El Cobrador que, lleno de cicatrices recuerda a un Cristo llagado, sólo que él no redimirá a los jodidos, como se esperarí del símil: “Su mano era blanca, lisa, pero la mía estaba llena de cicatrices, tengo cicatrices en todo el cuerpo, hasta en el pito tengo cicatrices” (Fonseca, *Cobrador...*, 14). La mano blanca y lisa era del traficante de armas, un criminal, quien muestra en su cuerpo señales que tradicionalmente se asimilan con la pureza, en especial con la femenina, mientras que el Cobrador, otro criminal, está marcado en todo su cuerpo, cicatrices que ocupan lugares insólitos, señal de sufrimiento constante. En otra parte del cuento, cuando conoce a Ana, declara: “Soy una persona tímida, me han golpeado tanto en la vida...” (Fonseca, *Cobrador...*, 23), al parecer refiriéndose al sufrimiento emocional. Estas descripciones del estado del cuerpo y alma del cobrador lo asemejan al sufrimiento de los mártires e, incluso, de Cristo; sin embargo él nunca dará su vida por redimir realmente a los otros, será un mero egoísta que pretende regresar el daño que en algún momento sufrió a otros, aunque sean inocentes. Una vez más es importante y significativa la ironía que impregna

los textos de Fonseca. Otros textos fonsequianos también recuerdan la calidad estética de los cuerpos torturados que el cristianismo inspiró.

La tradición épica será otra expresión de la fealdad. Las obras épicas suelen hablar de caudillos o héroes que perpetran masacres, decapitaciones y asesinatos con el fin de triunfar sobre el enemigo, el Otro. Respecto a este tipo de literatura es importante comprender la asimilación de Zé y El Cobrador quienes se asumen como soldados modernos, una especie de héroe con el cual nos identificamos como lectores, pero no como cultura. El Cobrador declara: “Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía” y más adelante: “Le leo a Ana lo que escribí, nuestro manifiesto de Navidad para los periódicos. Nada de salir matando a diestra y siniestra, sin objetivo definido...Estaba seguro de mis impulsos, mi error era no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo” (Fonseca, *Cobrador...*, 30-31). El Cobrador deja de tener un lenguaje de justiciero que pretende recuperar lo perdido para comenzar a utilizar un lenguaje de terrorista, fundamentalista y hasta mártir de una causa que no comprende, él comenzará una especie de *jihad* contra el mundo burgués, como si fuera un soldado fanático. Por su parte Zé se asimilará constantemente con los soldados, quienes matan porque reciben una orden, así como él mata a quien el Despachador le indica, sin hacer preguntas y sin dudar (cuando comienza a cuestionar, empiezan los problemas que le dan sentido a su historia). Ambos personajes serán, pues, soldados de causas que no comprenden, siguiendo la voluntad de otro (el Cobrador, la voluntad de Ana; Zé la de los clientes del Despachador). Todo esto los asemeja con las fuerzas policiales y militares de nuestra época, quienes son criticados justo por seguir órdenes a ciegas y simplemente limitarse a ser un brazo armado de un sistema

sociopolítico. Pero a la vez la descripción de sus aventuras y penas, acercan estos textos a la identificación con el héroe tradicional, quien era la encarnación de una serie de valores sociales establecidos y aceptados.

En la Edad Media el “moro” era un arquetipo del otro y, por lo tanto, del monstruo, ya que ellos habitaban en lugares extraños y vivían una cultura incomprendida. Lo más importante de esta tradición era comprender el valor didáctico que tuvieron figuras como el moro, la bruja, el Coco, o el lobo en el imaginario popular y que fueron base de muchas obras artísticas.

También podemos observar ejemplos de literatura enfocada en lo feo de la sociedad barroca con la picaresca, donde resaltan *El lazarillo de Tormes* y *La vida del buscón don Pablos*, que al contar la historia de un ser desplazado nos muestran los vicios y fealdades de una sociedad que pretende no serlo. De la misma forma Rubem Fonseca hace que sus personajes sean una especie de pícaro y que recorran la sociedad para mostrar su fealdad.

El marqués de Sade es, quizá, el autor que crea el arte más feo del neoclasicismo o, quizá, un prerromántico que busca revalorar la estética de lo feo y lo grotesco. Bataille interpretaría la obra de Sade como una apología de la violencia (Bataille, 146-179). De la misma forma que Sade, la literatura de Rubem Fonseca se forma a través del discurso mordaz, agresivo, con intensas escenas de sexo y violencia.

El romanticismo revalora todo lo que parezca marginal, rebelde, fuera de las normas, las buenas costumbres y la razón. El romanticismo hace el gran rescate de lo diabólico (Eco, 180-239). En este sentido Fonseca será principalmente un continuador del espíritu romántico al proponer historias donde los delincuentes, los pedófilos y los policías corruptos predominen.

Con la llegada de las vanguardias se produce una verdadera revolución de lo feo, (Eco, 365-418) a partir de entonces la ruptura con los cánones de belleza se convierten en un patrón para los nuevos artistas. A partir de este momento los artistas iberoamericanos mantendrán un constante culto a lo feo, encabezados por Pablo Picasso, pero seguidos muy de cerca por otros autores. Otros también recibieron la influencia vanguardista como Wilfredo Lam, Remedios Varo, Emilio Pettoruti, Carlos Mérida, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Roberto Matta, Salvador Dalí, entre muchos otros.

La fotografía, las narrativas gráficas, el cine y los programas de televisión retomarán los temas antes dichos y, a partir de ellos, crearán sus propias figuras monstruosas y feas. En cuanto a la estética de lo feo se puede reconocer desde muy temprano películas de terror que son del gusto de las masas¹⁶ y que hasta el momento siguen siendo una fuente importante. Los dibujos animados también retoman estas tradiciones y crean historias donde, poco a poco, la relación entre el espectador y la obra es más amable (Cf. *Monsters Inc.* de Disney o *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak,). En la televisión se ha dado una revolución de lo feo en las últimas dos décadas, donde los asesinos, seres extraños y monstruos en general han capturado el gusto popular. También en el siglo xx las historietas y comics adquieren importancia¹⁷ y es ahí donde aparecen historias y monstruos que se volverán un hito en la cultura moderna y, especialmente, con una perspectiva

¹⁶ Es importante precisar que durante el siglo xx el gusto popular se impone y marca la pauta para las artes. Entran en juego conceptos como el arte pop, el kitsch y lo camp. Cf. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*.

¹⁷ Si bien las historietas y caricaturas tienen origen muy antiguo, es en el siglo xx donde adquiere características estéticas cercanas al arte.

moral diferente. Aún más, el género de terror se cultivó durante el desarrollo de las historietas y, aunque solían ser argumentos originales, se tendía a continuar lo que más adelante comprenderemos como los monstruos míticos, además de otros seres provenientes del folclore, como los zombis, la cosa del pantano, brujas, etc. Aún más, en los comics, el manga, el anime y la novela gráfica se mezclan con las historias de ciencia ficción y podemos ver obras cada vez más imaginativas llenas de monstruos, mutantes y extraterrestres (Puig, 11-19. Jiménez, 14-52). En este sentido el tratamiento que Fonseca, así como otros autores contemporáneos, hacen del delincuente o del asesino en serie, corresponde a una especie de revaloración de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo.

A partir del medio siglo, la ciencia ficción y el terror se reconocen como género y a partir de entonces crean sus propios paradigmas. Resalta por ejemplo, en el cine, el gore como género que se centra en la violencia explícita, los detalles en lo sangriento y visceral (Barahona 37-38). De la misma ciencia ficción surgen seres monstruosos que son creados por el hombre a través de la ciencia y que, guardando una estrecha relación con la criatura de Frankenstein, son una amenaza tecnológica a la misma humanidad.

Si, como ya se dijo antes, los románticos rescataron lo feo y demoniaco como un símbolo, los monstruos se convertirán, como lo afirma Jean-Jacques Lecercle (Lecercle, 17-23) de la criatura de Frankenstein, en un mito moderno, una metáfora de nuestra condición humana frente al mundo, una historia universal con la cual nos sentimos identificados. Como continuación de los mitos clásicos, la era moderna creó y dio forma a los suyos propios. La criatura de Frankenstein se convertirá en el símbolo de la relación del hombre con la ciencia y la tecnología; aquel, al igual que

el doctor Frankenstein, termina subordinándose ante su creación, quien se erige como la nueva efigie del mundo moderno, la verdadera medida de todas las cosas. El hombre lobo manifiesta la naturaleza salvaje del ser humano, la parte animal que no puede dejar de manifestar sus barbaridades. El mundo moderno es, ante todo, salvaje y se rige por la premisa de la supervivencia del más fuerte. *Drácula*, por su parte, sería la figura del ser nocturno, el hombre que explora las tinieblas y se atreve a ir más allá de lo que está permitido, es la fascinación por lo prohibido y en este sentido equiparable a la figura del asesino que Fonseca y otros autores toman. Los ejemplos de los asesinos de Rubem Fonseca que se pueden equiparar a un vampiro se pueden hallar en textos tan conocidos como “Paseo Nocturno” donde el protagonista sólo ataca en la noche y en sus dos salidas ataca a mujeres (aunque declara que no le gustan éstas por ser demasiado fáciles), depredándolas de alguna forma; o bien como “Nau Catrineta” o “Naturaleza en oposición a la gracia” donde los protagonistas practican la antropofagia y, en el último, beben su sangre para “nutrirse” de la fuerza de su víctima. Así mismo, las narraciones contemporáneas describirán al asesino como un ser inmerso en las sombras, nocturno, con apariencia humana, seductor y carismático, pero con una gran capacidad de destrucción pero que dejan revelar que la maldad y el gusto por matar es parte de su naturaleza humana (Cf. La película *El silencio de los inocentes*, la serie de televisión *Dexter*, el anime *Death Note*, o la novela de Fonseca *El gran arte*).

Los asesinos como monstruos

No es sólo las similitudes con el vampiro lo que nos hace creer que los asesinos se han convertido en un monstruo contemporáneo, es también esa capacidad de matar e ir más allá de que lo aparentemente cualquier otro ser humano normal no llegaría. Los asesinatos están constantemente presentes en la historia de la humanidad y es en estos tiempos donde podemos encontrar la figura del asesino como un monstruo presente en la cultura, totalmente normal por afuera, pero bestial en sus acciones y su moral. De esta manera se abre la paradoja de la otredad, donde lo desconocido ya no es el extranjero, sino el ser que cohabita con nosotros, la persona que vemos todos los días.

Quizá, la característica que los vuelve más atemorizantes es que no son fácilmente identificables, por más que haya cientos de estudios psicológicos sobre ello. Lo que más nos asusta no es el homicidio en sí, sino la imposibilidad de prevenirlo, el no saber a quién culpar o de quién cuidarnos.

Que un hombre mate a otro, no es actual.; no obstante la percepción de estos seres ha evolucionado a lo largo de la historia de la cultura. Durante la Prehistoria y la Edad de Hierro, probablemente el asesinato era mera supervivencia, una acción necesaria para obtener un mejor lugar dónde radicar, mejores posesiones, mantener el control sobre un grupo, etc. En la Antigüedad los asesinos serán una especie de enfermos mentales¹⁸; o bien eran considerados personas impías. También el sacrificio fue una razón por la cual se podría matar a otro ser humano.

¹⁸ Para Hesíodo la raza de bronce, asimilada con la cultura bárbara prehelénica y contemporánea a ellos, fue quien introdujo la violencia, la fuerza y el asesinato a la historia humana, que avanza hacia la *hybris*. Es decir, avanzamos hacia la desmesura atentando contra los dioses al desafiar nuestro destino, lo que trae consigo el caos. López Saco, 199.

El rito dará lugar al asesinato por capacidad: El ser humano mata al otro porque es capaz, porque su posición ritual o social lo permite, los que poseen el poder sobre el resto de la sociedad, tendrán el derecho de decidir sobre la vida de quien esté debajo de ellos, sin trasgredir su destino.¹⁹ Al igual que Giles de Rais, los que atenten contra lo divino, lo que era justo y medido, serán acusados de satanismo o brujería. Es decir que aquellos que se atrevían a tomar una vida que no les correspondía por destino, serían estigmatizados como monstruos.

La cultura renacentista antepondrá al hombre y su vida a todo aquello que le afecte (Castillo Peraza, 7-8). Los asesinatos siguieron ocurriendo de la misma forma, sin embargo se vieron confrontados con una nueva moral, ética y un marco judicial. De tal forma, la sociedad pasó de justificar la violencia a recriminarla con el único interés de mantener la cohesión social (Foucault, 211-236). Es justo al culminar esta etapa, cuando comienzan a surgir en el mundo occidental casos de asesinos particulares, asesinos con beneficios complejos y abstractos. Jack el Destripador será el caso paradigmático, un hombre que mataba a sus víctimas, todas prostitutas, en los arrabales de Whitechapel, en la Inglaterra victoriana. Estos asesinos no son como los anteriores, no necesitan sobrevivir en una sociedad que ha controlado casi por completo el mundo, ni la mayoría parece tener motivos

¹⁹ Podemos encontrar múltiples referencias a nobles o guerreros que son capaces de matar o torturar a cientos de víctimas: Vlad el Empalador quien mandó a torturar a quien pusiera en riesgo su mandato; la condesa de Bathory que mandó asesinar a cientos de mujeres del pueblo común para bañarse en su sangre, pero fue cuando atentó contra los de su misma clase social que fue ajusticiada; o Giles de Rais, el mariscal que luchó junto a Juana de Arco, que se le condenó por brujería al imputarle la muerte de cientos de infantes, no sin antes someterlos a sodomía y actos contra natura. En suma, el castigo que sufrieron estas personas fue recibido por atentar contra su posición, no por matar a otro ser humano.

religiosos; es más, muchos ni siquiera están en una posición de poder que les permite actuar con impunidad.

Durante todo el siglo xx ocurrió un auge considerable de casos de asesinos múltiples. Se cree que el 80% de los casos conocidos de asesinos múltiples se dieron después de la década de los cincuenta.²⁰ Con tales datos, se nota un considerable aumento de los asesinatos, en especial los seriales, en la cultura globalizada. Considero que son dos las características de la posmodernidad que permiten la aparición y permanencia de este tipo de seres en las sociedades contemporáneas: La visión modular del mundo y la dispersión social.

Si antes ser un asesino era una capacidad del ser humano que se ve obligado a cometer el delito, ahora se plantea al asesino como un ser que actúa por gusto, que comete actos crueles y sádicos por el puro gusto de hacer sufrir a otros; si antes se consideraba al asesino quizá como una necesidad, ahora se interpreta como un ser fuera de lugar que, sin embargo, permanece.

Lo cierto es que el crimen, no sólo el asesinato, se ha convertido en un tema bastante recurrido y fuente de donde abrevan muchas mentes artísticas. Como el mismo Fonseca que por muchos años, como abogado criminalista pudo obtener acceso a este tipo de historias (Tello, 5). Los asesinatos y la muerte son temas frecuentes en el arte, sin embargo el interés por el hecho criminal y su consecuente persecución es un fenómeno moderno, característico de la narrativa policiaca. Es con la aparición de Edgar Allan Poe y la literatura gótica que se crean las bases

²⁰ Si bien puede ser un dato inflado debido a la revolución de las telecomunicaciones, que por esas fechas empezaban su despegue, es inquietante que los casos más famosos que se recuerdan hasta hoy en día (Ted Bundy, Wayne Gacy o Ed Gein) fueron asesinos que comenzaron su dinámica delictiva cerca de la década de los setentas

para lo que hoy es la novela policiaca y sus diferentes variantes. La literatura policiaca se centró en dos estilos diferentes: la escuela británica de Agatha Christie que se enfocaba en los procesos de resolución, casi matemática y la escuela americana, que con su interés en el crimen y el criminal, dio origen a la novela negra. En dichas obras dominan los ambientes sórdidos, ocupados por hombres decadentes y oscuros, entre los que se encuentra el mismo personaje principal, el detective. Este es el modelo que Fonseca retomará para la construcción de buena parte de su narrativa.

No solo en la literatura encontramos ejemplos de asesinos. También podemos encontrarlos en historietas, mangas y dibujos animados. En novelas gráficas, como *Sin city* de Frank Miller, la figura del asesino caníbal o bien la del hombre poderoso capaz de cometer asesinatos impunemente es retratada y seguida de forma morbosa, de tal manera que, aunque hay cierto repudio en la trama, podemos encontrar ya un gusto extraño ante lo monstruoso de sus actos. Rubem Fonseca escribe también una novela que se puede comparar a aquella, *El gran arte*. En dicha obra se revela la existencia de una compleja organización criminal que se incrusta en las clases altas y la política de la sociedad carioca, justo como Marvin, el personaje de *Sin City*, descubre al investigar el asesinato de su novia.

El manga y anime japonés se caracterizan por su inclinación a la violencia y a este género pertenece *Death Note* (2003). Comenzada como manga y popularizada y universalizada en el anime, la historia aborda directamente la posibilidad del hombre de matar a sus semejantes y los actos que podemos hacer cuando nos sabemos con tal poder. A su vez, las películas contemporáneas suelen seguir argumentos de otras narrativas. A este tipo de películas pertenecen obras como la

saga de Hannibal Lecter (*El silencio de los inocentes*, 1991; *Hannibal*, 2001; *Dragón Rojo*, 2002; *Hannibal, el origen del mal*, 2007). En estas obras, el asesino es un ser extraordinario, inteligente y talentoso. El terror que nos inspira radica en su capacidad creativa y la fascinación que nos producen sus actos. Así también, en la televisión aparecen un número considerable de historias relacionadas con el suspenso que muestran a múltiples asesinos, como *Dexter* (2006-2013). Rubem Fonseca genera muchos personajes parecidos a este perfil, como el mismo Zé, y los protagonistas de “Ganar la partida” y “Nau Catrineta”.

Según un reciente estudio del Centro de Investigaciones de Medios de Estados Unidos se afirma que en la pantalla chica hay cerca de una oferta de 20 series donde aparecen homicidas regularmente e, incluso, se muestra a estos como protagonistas. La oferta de este tipo de historias en televisión ha aumentado al menos un 35% en comparación con el año pasado. Ha de suponerse pues que un mismo incremento ha sucedido en la literatura, el cine, las narraciones gráficas y otros (Elidrissi).

Desde mi perspectiva, el considerable aumento en las narrativas contemporáneas de los asesinos como personajes corresponde a una imitación de nuestra realidad. La forma en la que estos delincuentes son tratados son, pues, una manifestación de que nuestra percepción de la realidad y la cultura se ha ido modificando y que ya es otra cosa que no corresponde con la modernidad.

Así mismo lo comprenderá Rubem Fonseca en conjunto con otros artistas contemporáneos, su obra literaria girará en torno a la creación de personajes monstruosos, como caníbales, asesinos en serie, a sueldo, psicópatas y sociópatas,

pero presentados ante nosotros como si fueran un héroe, un protagonista con el cual el lector se sentirá identificado.

Capítulo 3

El monstruo en Fonseca

Los tipos de asesinos

Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, la figura del asesino y su aceptación por la sociedad han ido evolucionando a lo largo de la historia. En la actualidad, el fenómeno del asesinato es estudiado por la psicología y la criminología como un acto criminal.

Para la criminología actual (Pont Amenós, 47-74), un asesino se diferencia del homicida cuando hay premeditación, se reciba un pago o beneficio o el crimen se haga con exceso de saña sobre la víctima. La clasificación de los primeros es compleja y responde al número de víctimas, a la forma de cometer el crimen y hasta los motivos, lo que genera una vasta gama de perfiles predefinidos.

Para los textos de Fonseca en los que nos centraremos es necesario comprender sólo dos perfiles: El asesino serial y el *spree killer*. El primero será aquel criminal que cometa más de un asesinato en ocasiones diferentes, separadas entre sí por un periodo de enfriamiento. A diferencia del asesino a sueldo, el beneficio que recibe es de carácter psicológico (en general, satisface sus necesidades sexuales y de poder). Muchas veces el asesino en serie termina por convertirse en asesino a sueldo y saca provecho de sus inclinaciones naturales. Robert Ressler, el creador del término, considera que hay dos tipos de asesinos seriales, el organizado y el desorganizado. Características que corresponden generalmente a un perfil psicológico específico; o sea que el asesino desorganizado será casi siempre un individuo neurótico o psicótico mientras que el organizado será una persona muy

inteligente y tendiente a desarrollar un trastorno de la personalidad. Por su parte, los asesinos relámpago o, como se les conoce en inglés *spree killers* (asesinos de borrachera), son actores que, comúnmente, trastornados por algún malestar psíquico o tóxico cometen más de dos asesinatos en diferentes ocasiones sin el periodo de enfriamiento característico de los asesinos en serie, ni el acto único del asesinato en masa.

Por otro lado, la psicología también ha estudiado las conductas antisociales y sus causas, para explicar el acto criminal. Existen varias causas que explican el fenómeno criminal, pero resaltan tres tipos de enfermedad: La neurosis, la psicosis y los trastornos de la personalidad (Galimberti, 290-292, 897-898). La primera es una alteración de los sentidos y la incapacidad motriz que afecta al sistema nervioso, como la histeria, las fobias o el Trastorno Obsesivo Compulsivo (Galimberti, 740-742). Mientras que la psicosis denomina a un grupo de trastornos, se caracteriza por ser un estado mental en el cual se pierde el contacto con la realidad, como la esquizofrenia, la paranoia y el trastorno maniaco-depresivo, en todos los cuales podemos encontrar síntomas como delirios, alucinaciones y conducta inapropiada causada por su pobre percepción de la realidad (Galimberti, 919-921). Por otro lado están los trastornos de la personalidad (quizá los más conocidos) como la psicopatía y la sociopatía. Ambas se refieren a alteraciones de la psique que no afectan a los procesos cognitivos ni de percepción, sin embargo su personalidad se ve modificada causando conductas antisociales. La sociopatía es la conducta antisocial que se caracteriza por la no adaptación de las normas, la conducta impulsiva y la falta de remordimientos ante los daños provocados a otros. La sociopatía también se manifiesta en el desprecio a la vida del propio paciente,

en una constante irresponsabilidad y gusto por la vida inmediata. La conducta sociopática suele desarrollarse en la adolescencia (Galimberti, 911). El Trastorno Antisocial de la Personalidad (TAP) es el término actualmente aceptado para caracterizar lo que antes se denominaba como psicopatía, es decir aquella alteración de la conducta donde el conjunto de valores morales y éticos no eran reconocidos por el paciente, quien puede demostrar interés en la violencia, aunque en la mayoría de los casos suele ser una persona lo suficientemente capaz de pasar desapercibida gracias a su adaptabilidad. Suelen ser muy listos y demostrar una capacidad sorprendente de raciocinio (Galimberti, 914-917).

Con base en esto, podremos observar mejor cómo (re)crea Rubem Fonseca algunos de los personajes de sus novelas y cuentos. Aunque haré mención de otros personajes, me centraré en dos prototipos principales: El Cobrador y Zé, el asesino a sueldo, el sociópata y el psicópata. La razón de elegir sólo a estos dos es que en ellos se puede ver gran parte de la construcción fonsequiana del personaje. Como veremos enseguida, la construcción de cada personaje siempre va más allá del cumplimiento de la clasificación criminológica o psicológica; del personaje tipo o las construcciones planas, que responde más a un amplio conocimiento de la realidad humana.

El Cobrador es, sin dudarlo, el personaje más conocido en la obra del brasileño. Es el hombre que retoma aparentemente la voz del jodido y, a través de su absurda venganza, cumple con la función de vengador y justiciero social, alguien que está dispuesto a devolver la dignidad perdida a los parias y desclasados, a levantar la voz por los pobres, un representante de los deseos de una sociedad que no se

atreve a cumplirlos por miedo al castigo penal, moral o incluso físico que esto conlleva.

Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ayudó a comprender. Sé que si todos los jodidos hicieran lo que yo el mundo sería más justo [...]. Le leo a Ana lo que escribí, nuestro manifiesto de Navidad para los periódicos. Nada de salir matando a diestra y siniestra, sin objetivo definido. Yo no sabía lo que quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio se estaba desperdiciando. Estaba seguro de mis impulsos, mi error era no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé, Ana me lo enseñó. Y otros deben seguir mi ejemplo, muchos otros, sólo así cambiaremos el mundo. Ésa es la síntesis de nuestro manifiesto. (Fonseca, *Cobrador*, 30-32).

El uso del sustantivo *misión* nos hace pensar además en la figura del soldado y, ésta, en la larga tradición épica donde el héroe tiene una misión. La referencia a la literatura épica se refuerza con otros sustantivos como *enemigo*, ya que el héroe épico se enfrentaba contra otro sujeto que pusiera en peligro su mundo y su estilo de vida, y el héroe, como representante de aquél, es el destinado a preservar los valores aceptados por la sociedad que representa. El héroe es un *ejemplo*, como el Cobrador intenta reconocerse en sí mismo. Sin embargo, el contexto del cuento y las motivaciones de su crimen no hacen más que intensificar la parodia, y llevar al lector contemporáneo a la referencia inmediata del hombre militar: un ser que sigue reglas y órdenes sin reparo, aunque eso signifique el destruir la vida misma; para nosotros el soldado es una manifestación de lo irracional e inhumano.

El perfil psicológico que Fonseca retoma es, pues, la sociopatía y el tipo de asesino que elige es el *spree killer*. Es decir que el Cobrador es un resentido social,

un personaje que siente un profundo desprecio por la vida de los otros y la suya propia quien, motivado por una conducta apostólica, pretende transmitir un mensaje al resto de la sociedad a través de una escalada de violencia desenfrenada. La sociopatía del Cobrador es evidente cuando observa la televisión para alimentar su odio o cuando habla de otras clases sociales que desprecia y el mensaje que pretende dar es la denuncia de su misma situación de desplazado, es una forma de decirle al mundo que no está dispuesto a soportar la ignominia a la que le han sometido: “Me deben colegio, novia, equipo de sonido, *respeto*, sándiwch de mortadela en el café de la calle Vieira Fazenda, balón de fútbol” (Fonseca, *Cobrador*, 14-15). Si analizamos la enumeración de todo lo que se le debe al Cobrador encontramos una lista de cosas abstractas, concretas, definidas e indefinidas, pero son cosas a la vez tan básicas como el alimento, el amor, la diversión y lo que más resalta: el respeto. Al hacer esta enumeración Fonseca parece afirmar que al Cobrador, como al resto de los jodidos con los cuales se identifica se les niega todo, hasta lo más básico para todo ser humano como es el respeto. A los jodidos les niega todo y tienen que conformarse con ver desde la fría pantalla del televisor cómo las clases altas sí pueden tener una vida mejor.

Pero el Cobrador toma venganza para sí mismo; evade por completo al que está igual o peor que él. El mismo, como personaje, no se asume como el vengador social que les devuelve la justicia a los pobres, sino que manifiesta un absurdo egoísmo, una visión de mera reacción animal contra quien lo agrede. Si el Cobrador se asumiera como verdadero justiciero social su violencia no sería tan aleatoria ni multidireccional. Él mata al vendedor de armas, agrede a un ciego, mata a personas que realmente no han cometido más crimen que el pertenecer a otra clase social,

mientras deja a los estafadores, políticos o bandidos de guante blanco fuera de su verdadera venganza. Somos nosotros, los lectores quienes vemos la necesidad de justicia y vislumbramos en sus actos una justificación, una razón de ser a la violencia. De esta manera el discurso final del Cobrador, un discurso de mártir y justiciero, se vuelve sarcástico, una burla, como lo es todo el cuento en sí mismo.

Rubem Fonseca da cuenta de las enormes diferencias de clase que prevalecen en las sociedades globalizadas, denuncia que en la realidad la justicia social sigue siendo un sueño, cuando no un imposible, y que son los desamparados, los jodidos los que buscan hacerse justicia por ellos mismos, violentar a quien antes los ha violentado a ellos. En “El Cobrador” lleva esa justicia al extremo del absurdo, lo grotesco y la ironía. Igual que con los delincuentes de “Feliz Ano Nouvo” su objetivo es usar esa violencia tanto verbal como en imágenes, para hacer que el lector se cuestione los problemas de la realidad, en especial la violencia, de otra manera. Rubem Fonseca no se decanta, no emite juicios de valor, sólo nos demuestra con su prosa que la violencia es más complicada que el maniqueísmo que la moral dominante nos impone; más complicada aún que el gusto por los golpes, las armas y la sangre.

En el ciclo de Zé, notamos que Fonseca le da voz al “malo”. El ciclo es una serie de cuentos que hablan de José, un asesino profesional que nos narra no sólo los “servicios” que ha hecho, sino la forma en la que ha escapado de la muerte, su vida diaria, incluso sus aventuras amorosas. Zé es un psicópata, un hombre con ausencia de remordimiento ético (o eso parece), culto e inteligente (fue en algún momento de su vida un seminarista) quien siente cierto placer al matar a una persona y que ha puesto sus habilidades al servicio de otros para matar a sueldo.

De esta forma el hedonismo y el lucro serán sus principales motivaciones. En ambos personajes la violencia vengativa actúa por un instinto de justicia, de equilibrar la situación en la que ellos son los primeros en sentirse agredidos.

Frente al Cobrador, Zé sí toma ciertas responsabilidades como justiciero. Por ejemplo en la historia “Teresa”, el protagonista protege y brinda justicia a una señora con la cual él se siente identificado al asesinar a sus dos hijastros que están sólo interesados en el dinero de su difunto padre. De la misma forma asesina a Belinha, una muchacha que planea matar a su padre con la sola intención de quedarse con el dinero. Zé observa en estas personas cierta bondad que, estando en peligro, es necesario proteger, a pesar de que vaya contra sus principios y él mismo termine despreciándolos después. Así pasa cuando, en la novela *El seminarista*, promete volver a una favela para vigilar a una familia que ayudó: “Claro que jamás regresé. Esa favela estaba repleta de mujeres infelices, llenas de hijos y abandonadas por sus maridos. Jódanse” (Fonseca, *Seminarista* 11).

El personaje de Zé es un ente complicado, ya que demuestra, a lo largo de su historia una evolución de carácter moral que pone de manifiesto que la conducta psicopática no es una categoría rígida. Él cumple con las características de manera general como el desprecio por la vida de otras personas y su poco contacto emocional: “También me preguntó qué sentía cuando liquidaba a un tipo y yo le respondí que no pensaba en nada, igual que un soldado en la guerra, la diferencia es que yo no ganaba una medalla cuando mataba al adversario” (Fonseca, *Ella...* 20). De nuevo Fonseca utiliza otra figura que parodia al héroe de la literatura épica, pero su parodia se vuelve ironía al compararlo con el soldado moderno. En el caso de Zé, él no sabe claramente quién es la persona a la que mata, ni quién es la que

le paga, es decir que está inmerso en una guerra confusa donde no sabe quién es el enemigo, nadie es el héroe, a nadie se le dan medallas, pero sabe que al final habrá un solo ganador: el dinero, pues quien lo tiene será siempre el ganador.

Pero el personaje posee una construcción axiológica basada en su respeto por lo bueno y bello. En estas narraciones mantiene un respeto por la vida y cuando siente una agresión contra sus valores, actúa violentamente: “Matar pajaritos es peor que matar gente mala” (Fonseca, *Seminarista* 34). Esa misma moralidad y sensibilidad estética da mayor profundidad al personaje que lo convierte en más humano y no en una máquina de matar como la sociedad suele ver a los asesinos. Esos casos en los que duda de sí mismo y de sus actos lo hacen sentirse mal y dudar de su profesión:

[Después de asesinar a su novia] La Walther ahora sí me delataría. Fui hasta la laguna y me quedé ahí sentado, sin atreverme a arrojar aquella joya al agua, pensando. El día empezó a rayar y yo sentí que algo me pasaba, tenía ganas de llorar, pero llorar es de putos y no lloré. Agarré la Walther y la lancé lo más lejos que pude. La pistola entró en el agua sin hacer mucho ruido. El sol estaba tan blanco que me dolían los ojos (Fonseca, *Ella...*26).

Para Zé, las pistolas no sólo son su herramienta de trabajo, sino una expresión de la técnica humana, obras de arte, pero también objetos sumamente significativos a los cuales se liga emocionalmente. Cuando decide tirar la Walther después de asesinar a su novia, Zé reflexiona (algo que asumimos no sucede con los sujetos violentos porque nuestro pensamiento, heredero de la Ilustración, aleja conceptos como razón y violencia), y manifiesta una sensación de quebranto, la cual ahoga porque “llorar es de putos”. Sin embargo la escena sugiere un momento de duda en

el significado de sus acciones, así como la sensación de malestar físico en los ojos que evidentemente no se refiere al sol como lo expresa, sino al llanto contenido. Estas muestras de sensibilidad contenida se repetirán en otras ocasiones, como en la siguiente cita: “Pero tenía cierto malestar dentro de mí, creo que estaba comenzando a ponerme blandengue, y lo peor que le puede suceder a un asesino profesional es tener conciencia. Lo malo y lo bueno no existen, todo es la misma mierda” (Fonseca, *Seminarista* 8). Llama la atención en este fragmento que el protagonista considere que tener consciencia es hacerse blandengue, dudar de su función y su trabajo, porque, de nueva cuenta, él no puede dudar, debe actuar como lo haría un soldado.

También, esos conflictos que le genera su firme moralidad, le hacen dejar de cumplir realmente con la función de vengador o justiciero social. Como cuando después de salvar a la señora Teresa dice: “Un santo. Qué santo ni qué la chingada. Soy un asesino profesional, mato por dinero [...]. Casi siempre” (Fonseca, *Ella...* 180), lo que hace que su función como héroe se vea denigrada. O bien después de salvar a un niño de un pedófilo, termina descartando y desprestigiando su labor como héroe al determinar que en todas las favelas hay gente jodida y no vale la pena salvarlos. Con esto podemos llegar a la conclusión de que en general los justicieros en Rubem Fonseca son justicieros inacabados y dominados por sus pasiones y prejuicios. ¿Será esto una crítica a la necesidad de un Mesías de las culturas latinoamericanas? Al parecer Fonseca critica la necesidad de los jodidos de esperar un salvador que los saque de pobres y les brinde la tan esperada justicia social. Si alguien me ha de salvar, eso será mi propio actuar, mi capacidad de tomar la justicia en mis manos y recuperar lo que me es negado.

Lo interesante de Zé es que no se traga el discurso de la lucha de clases. En “Belinha” Zé mata a su novia, hija de un millonario, porque ella pretendía matar a su propio padre por amenazarla con dejarla en la pobreza. Zé no ve en el padre alguien de quien cuidarse ni una persona injusta, mientras que observa en Belinha la decadencia del mundo donde una mujer haría cualquier cosa, hasta matar a sus padres, por dinero. No importa que sea un rico, es una buena persona, y merece vivir. Zé ve la bondad en las personas, sean de la clase que sean y se asume a sí mismo como una especie de juez.

Los psicópatas en la literatura fonsequiana son difíciles de definir, los asesinos a sueldo son los más cercanos, aunque en algunos, como en el caso de José, se puede encontrar una gran moralidad que a veces humaniza su conducta y, sin embargo, es la causa de sus conflictos dentro del desarrollo de la historia.

Quizá, la siguiente cita de la novela *El gran arte* ilustre mejor la complejidad con que Fonseca ve a los asesinos:

« ¿Cree que el sujeto es un psicópata?» Raúl.

«Psicópatas lo somos todos», el doctor Sette Neto se quitó los anteojos. «No, no es exactamente eso. Hay un cierto tipo de hombres que son capaces de cortar el cuello a mujeres sin que sean psicópatas, entre comillas, y otro tipo que, siendo, comillas, psicópatas, comillas, no son capaces de cortar el cuello a una gallina. No, no, nada de categorías rígidas. Lo que quiero decir es que no es muy difícil saber quién, si tiene la oportunidad –el cuchillo en la mano y el cuello a disposición— corta y quién no corta. Y, al cortar, la pasión que pone en el ademán también nos dice cosas sobre él, o ella, su visión del mundo y del Otro, su ideología cósmica, su interpretación de la realidad» (Fonseca, *Gran...* 225).

Es importante resaltar en este fragmento la imagen que del asesino da el doctor Sette Neto, ya que en ella podemos ver que las características que describen la obra del asesino son características que se pueden aplicar al análisis de un artista plástico. Si en vez de usar las palabras *psicópata*, *cuchillo* y *cuello*, usáramos las palabras *pintor*, *pincel* y *lienzo* la interpretación de este fragmento nos mostraría que la perspectiva de Fonseca del asesino está íntimamente relacionada al artista. Pero no es sólo eso, nos dice que la interpretación no puede ser rígida. Es decir, no podemos describir a un artista diciendo que simplemente es un pintor romántico o vanguardista, la interpretación de la obra debe estar alejada de las categorías rígidas como las llama el doctor. Justo al evitar esas categorías rígidas es lo que le da sentido a la construcción de los personajes fonsequianos. Con su obra Rubem Fonseca revela que la mente y el actuar humanos son más complejos que el seguir tipos. Tanto Zé, como el Cobrador salen de las casillas de los psicópatas y sociópatas, de asesinos seriales y *spree killers* para volverse personajes dinámicos, evolutivos, profundos y adaptables a sus circunstancias.

Con lo anterior, podemos asegurar que Fonseca no genera cuadros clínicos en sus personajes, la comprensión de la psicología humana es más problemática y él lo refleja muy bien cuando dice:

Los modernos estudios sobre el perfil de los serial killers indican que, en su mayoría, son hombres blancos, con un IQ por encima del promedio, desadaptados en el trabajo y en la escuela, de familias inestables, madres dominadoras, que odian a los padres, víctimas de abusos —psicológicos, físicos y/o sexuales— en la infancia, con tendencias voyeuristas, fetichistas y pirómanas, propensión al suicidio, interesados

en la pornografía sadomasoquista, que padecieron de enuresis (se orinaban en la cama cuando niños) y comenzaron sus carreras torturando animales.

Todos conocemos a personas que encajan en ese perfil. ¿No? (Fonseca, *Novela...* 60).

Cuando Fonseca habla en el fragmento anterior acerca de los *serial killers* aborda directamente un tema que se ha mantenido en boga durante años. Pero lo más interesante de Fonseca es que abre la duda al lector cuando afirma “Todos conocemos a personas que encajan en ese perfil”, ya que nos hace evidente que cualquier persona a nuestro alrededor puede serlo, o bien que tales descripciones psicológicas son tan generales que rayan en el absurdo. Una y otra vez, en su obra, se notará que sus personajes son más complicados que un cuadro clínico.

Con esto, queda claro que la postura creativa del escritor es mucho más compleja que la tipificación psicológica. Para Rubem Fonseca un asesino puede estar en todos lados: “Su rostro era como el de Jack el Destripador, corriente, como cualquiera, como el de esos tipos que uno encuentra en el elevador, quietos, mirando hacia arriba, esperando que se abra la puerta” (Fonseca, *Gran...* 28). Así tanto Zé como el Cobrador son personas físicamente normales, con cierto aire inofensivo, capaces de disfrazarse sin problemas y poco llamativos (Fonseca, *Ella...* 20, 162; Fonseca, *Cobrador...* 12, 19). Sus personajes son entes complejos, para los cuales de nada sirve “imaginar por qué hacía aquello. “Sería una pérdida de tiempo especular por qué determinadas cosas le dan placer a uno” (Fonseca, *Gran...* 9), por qué se mata o por qué uno vive dentro de la violencia. Con esto, parece que nos propone que cualquiera puede ser un monstruo y que no podemos saber quién es, incluso que todos somos esos seres violentos que tanto tememos,

porque la maldad está dentro del hombre. Esto lleva a ambos personajes al cuestionamiento moral, comprender que su actuar está más allá del bien y del mal, como lo afirma el mismo Cobrador: “Ya no se hacen cimitarras como antes/ Soy una hecatombe. / No sé ni de Dios ni del Diablo. / Que me hicieron un vengador. / Fui yo mismo. / Yo soy el Hombre-Pene. / Soy el Cobrador” (Fonseca, *Cobrador...* 24). La fuerza significativa de este poema del Cobrador se centra en sustantivos como *cimitarras*, *hecatombe*, *Dios*, *Diablo*, *vengador*, *Hombre-Pene*. Todos son sustantivos relacionados con la fuerza y con la violencia, hasta *Dios*. Son palabras relacionadas con el empoderamiento del personaje, un poder que lo hace estar más allá de Dios y el Diablo, del bien y del mal, de la justicia, porque él es un vengador, que con su capacidad de violar y penetrar al otro, como un cuchillo, cobrará lo que se le debe.

Desde la perspectiva literaria, en casi todas las obras de Fonseca donde aparece este tipo de personaje, el asesino es el protagonista principal. De esta forma, Zé por su profesión es un antihéroe, pero su conducta, su firme moralidad y su deseo de hacer cierto bien, lo acercan más al héroe. Mientras que el Cobrador adquiere las características del héroe romántico en confrontación con el mundo, pero con un marcado y absurdo gusto por la violencia que sorprende al lector complaciéndose con las escenas de sangre y sexo crudo.

Además de lo visto, los personajes en Fonseca suelen alimentarse de un conjunto de valores filosóficos e ideológicos más complejos que completan su identidad. Por ejemplo, Rubem Fonseca manifiesta un particular misticismo darwinista; para él y muchos de sus personajes la vida se reduce a “nacimiento, copulación y muerte”. Estos son los tres verbos que inundan su literatura, tres

verbos que rigen la vida y que de alguna forma se reproducen en ciertas religiones. Por ejemplo, en el hinduismo, la trinidad divina compuesta por Vishnú, Brahmán y Shiva, dioses de la creación, la conservación y la destrucción respectivamente. Esta trinidad se manifiesta en la obra del sudamericano donde el arte, el sexo y el asesinato se equiparan y, más que eso, se unifican.

Pero matar a alguien trae también una responsabilidad, no solo ante la muerte y la moralidad que esto refleja, sino ante la vida. Como el protagonista de “Nau Catrineta”, matar implica vivir y respetar la vida, por eso él mata todos los animales que come, porque de esta manera se compromete a vivir, de ese mismo modo mata a su novia para continuar la tradición de sus ancestros. La idea del hombre que devora hombres se encuentra en otros cuentos en los que, en su mayoría, el asesino pasa de ser consumidor a cazador. Así en los cuentos de “Paseo nocturno” y “El cobrador” donde los protagonistas se vuelven fiera-come-hombres.²¹

El sexo es otra forma de ritualización, de comunión con el otro, y en este sentido la conducta sexual brasileña se refleja en los textos de Rubem Fonseca. La mayoría de estos seres sufren de una “satiriasis”²² como lo denomina Gustavo Flavio en *Bufo & Spallanzani*. Como Zé, los personajes de Fonseca son sátiros que se dedican a enamorarse de cuanta mujer les gusta. Abundan los ejemplos en estos cuentos

²¹ Es interesante la relación que existe entre el empresario del cuento “Paseo nocturno” y su auto, un jaguar negro, que simboliza la vitalidad perdida por el hombre civilizado, y que con ella sale a encontrar víctimas todas las noches. Confróntese este cuento con el de Guimarães Rosa “Mi tío jagareté”, donde aparece un hombre animalizado que también se dedica a cazar otros en su selva.

²² Cuando Rubem Fonseca habla de satiriasis se refiere al inmenso deseo y actividad sexual que la mayoría de sus personajes sufren y que, algunas veces, implica un problema con el desarrollo de sus relaciones sociales ya que algunos, como el mismo Gustavo Flavio pretenden acostarse con todas las mujeres a las que se acercan.

donde el sexo es una necesidad para el individuo, la necesidad de contacto humano se vuelve hasta primordial para las actividades diarias:

Tenía que controlar mi libido y eso era complicado ya que no me gustaba coger con putas ni hacerme puñetas. Me gustaría creer en dichos como el de que trabajar mucho y coger mucho no son compatibles, debilitan el cerebro. Pero siempre que estoy con una mujer que me calienta y a la que me cojo todos los días, mi cabeza funciona mucho mejor. (Fonseca, *Ella...* 142).

Esta última idea es manifestada por Zé varias veces en la obra de Fonseca, en una relación estrecha entre el sexo y la capacidad creativa del hombre. Además, la mayoría de los personajes de Rubem Fonseca se asumen a sí mismos como un Priapo, se describen como hombres extraordinariamente dotados, con genitales más grandes de lo normal, y se convierten en monstruos sexuales que buscan constantemente el contacto íntimo, un acto místico de penetración profunda con el ser amado, pero también con el mundo que lo rodea. No por nada el Cobrador se autodenomina el Hombre-Pene. Ellos pueden amar (¿u odiar?) perfectamente a todas las mujeres y se dicen “susceptible a la belleza femenina”. Esta ritualidad en el sexo no es sólo el acto copulativo, es algo más, es la trasgresión en el otro, la penetración en un ser diferente: “Hay personas tan fascinadas y atraídas por lo Otro que no se contentan con los contactos superficiales, los gestos sublimados, el imaginar en secreto, las transferencias compensatorias. No, tienen que tocar el fondo, exponerse, agarrar, explorar, agotar, quemar” (Fonseca, *Gran...* 277).

Al fin de cuentas, la muerte y el sexo corresponden a la tradición religiosa del hombre, donde lo que se busca es la comunión entre el yo y lo otro. Y, pese a estos intentos, la prosa fonsequiana está permeada de un gran desencanto:

[...] los cuerpos de Pinheirinho y Consejero [un caballo] le parecieron a Lima Prado fundirse en una masa única inseparable. Tomó los prismáticos que Mereira llevaba colgados del cuello y siguió el galope alrededor de la pista. «Una comunión perfecta. Tal vez eso sólo se pueda alcanzar entre el hombre y el animal, nunca entre hombre y hombre», pensó. (Fonseca, *Gran...* 268).

La “comunión perfecta” de la que habla el personaje puesta en la unión de un hombre y un caballo sólo hace pensar en que la búsqueda de la comunión entre los hombres es una labor sin cosecha, porque, de manera velada, Fonseca manifiesta que ello es imposible. La unión de los sujetos, la reintegración con el cosmos no se ha logrado. Y esto no es igual a la masificación, la cosificación de los seres que ocurre en la posmodernidad, donde el sentimiento de soledad, de aislamiento no se pierde. La narrativa de Fonseca está llena de esa nostalgia por la imposibilidad de comulgar con los otros. Sus personajes son seres que se saben solos en el universo y ante ello establecerán una relación convulsiva de sexo y muerte que les permita acercarse, aunque sea por un breve instante fatal, al Otro.

La última característica que comparten estos personajes será la hiperestesia. Ambos seres serán afines al arte y la belleza. El Cobrador es un poeta y Zé es un melómano empedernido. La inclinación hacia la cultura y el arte por parte del asesino sólo refleja que su sensibilidad es compleja, que no son seres que actúan desde la violencia animal simplemente, sino que su relación con el mundo está marcada por la pauta de la belleza. De esta forma la muerte misma nos revela una estética nueva, la belleza que él mismo llama “convulsiva”. El Cobrador se preocupará por la teatralidad de sus actos, por la expresión estética que emite: “No es muy elegante ni dramático estrangular a alguien [...]” (Fonseca, *Cobrador...* 17).

El asesinato se convertirá en una expresión estética, de esta forma, el Cobrador se afirma como un poeta que a través de la destrucción de otros emite una emoción que lo invade: “Me pregunta qué hago y le respondo que soy poeta, lo que es rigurosamente cierto” (Fonseca, *Cobrador...* 16). Por su parte, Zé es un consumidor ávido de sensaciones estéticas, es melómano, le gusta ver películas en DVD y le encanta leer, acciones que prefiere sobre la realidad misma. Todos los protagonistas de Rubem Fonseca mantienen un fuerte vínculo con el arte y la cultura, a pesar de que su profesión no esté relacionada con ello.

¿Qué propone Rubem Fonseca?

Antes de ser escritor, Rubem Fonseca trabajó como comisario de policía y como abogado criminalista. Con esta experiencia directa, el artista pudo tener la posibilidad de acceder a la realidad sociocultural carioca del Brasil contemporáneo donde se percató del cambio que la cultura global ejerció sobre el mundo Latinoamericano.

La historia de su país y de América Latina está, de alguna forma, presente en su obra no sólo en el tema de época (como *Agosto* y *El salvaje de la ópera*) también en la manifestación de ese mal de la cultura.

Cuando los portugueses llegaron a América, su intención principal era mantener el monopolio comercial que ya había logrado su flota atlántica desde finales de la Edad Media. Los capitanes, líderes que comenzaban una empresa en el nuevo continente, instalados en América como los representantes del rey social y administrativamente, conformaron la nueva clase dominante, blanca y conservadora, y que sería la que tomaría el control de facto en el subcontinente y

se mantendría de forma continua hasta mediados del siglo xx. En 1930, cuando Getulio Vargas transformó su nación y abrió las puertas a las grandes empresas, la dominación pasó a manos de familias extranjeras. Los años siguientes, fueron una sucesión de presidentes incapaces o débiles que permitieron la consolidación del pacto de las clases conservadoras y el ejército. La apertura política no se dio hasta 1984, pero estuvo lejos de la reestructuración social esperada después de un periodo de represión. No obstante, la opinión popular en cuanto a la toma de decisiones, hasta la fecha, demuestra que no es posible pensar en una verdadera revolución, ya que las clases altas y en el poder influyen demasiado en la toma de decisiones e incluso algunas veces son ellos los que propician los cambios con tal de mantener sus beneficios.

Rodeada de este panorama político, huérfana enajenada entre la masa, la presencia del jodido brasileño es algo innegable, el pobre es y ha sido ignorado por la política y la sociedad a lo largo de su historia. Rubem Fonseca siempre estuvo en contacto directo con estos seres oprimidos por el sistema y en una constante injusticia, inmerso en una vida cotidiana de miedo y violencia. Es esta realidad la que retrata, la que revela pero no juzga, su intención no es emitir juicios de valor porque eso no le corresponde al artista.

Además, Fonseca también estudia las personalidades y crímenes de políticos, como Getulio Vargas y su jefe de seguridad Gregorio, en *Agosto* o bien, un fenómeno más contemporáneo, el control de empresarios y la economía en los asuntos de estado y la delincuencia organizada, como Tales Lima Prado en *El gran arte*. ¿Son los grandes personajes los que pervierten la sociedad? No. No son los únicos individuos los que degeneran los ideales y la sociedad, es la sociedad misma

la que ya está degenerada (el hecho de escoger la novela negra como vehículo literario lo confirma). En este sentido, la humanidad se erige como un monstruo en sí mismo.

¿Qué la vuelve monstruosa? Rubem, carioca por pasión, lo sabe muy bien en una ciudad globalizada y posmoderna. Nacimos en un siglo donde se derrotarían todos los ideales de la modernidad. Ideas como progreso y razón se vinieron abajo cual edificios de arena y en su lugar dejaron la posmodernidad. No es que esta tendencia a la monstruosidad sea única en la historia del hombre, sin embargo la ausencia de ideales nos deja indefensos ante esta sociedad. Lo monstruoso, pues, se refleja en la vida diaria con sus grandes represores: la injusticia, la corrupción, la moral, el estrés, la monotonía, el aburrimiento y el materialismo.

Ante estas circunstancias los seres sucumben y es Rubem Fonseca, con su literatura crítica, mordaz e irónica, quien habla de esta pérdida a través de seres degradados y violentos llenos de significado para el lector porque lo refleja. No da juicios de valor, sólo revela la realidad. Así, con una pluma bien afilada, señala la injusticia y el sistema legal brasileño en sus narraciones, describe la tortura hacia los presuntos culpables, la victimización del jodido y cómo todo siempre ha sido de esta forma.

La obra de Fonseca tiene varias opiniones acerca de estas circunstancias que rodean al brasileño y al resto de los latinoamericanos:

«Había tipos que incluso después de condenados seguían presos aquí en el Distrito. El delegado Pastor decía que eso era ilegal y absurdo, pero ¿qué no es ilegal y absurdo en este país?» dice Washington (Fonseca, *Coleira*, 227; la traducción es mía).

Lo absurdo es que el nombre del personaje sea Washington, que evidentemente refiera a la capital del país norteamericano y el que por más de dos siglos se ha asumido como modelo de orden y progreso. Washington en este texto es la voz del desencanto generalizado hacia el sistema, la evidencia de que algo está podrido.

«No me gusta ver que la gente sea torturada» dice Vilela, quebrando el silencio dentro de la sala.

«Eso se hace en el mundo entero, doctor...» dice Melinho.

«No es verdad», dice Vilela.

«Yo también ya pensé mucho en eso», dice Pedro. «Nosotros no tenemos los recursos de otras policía. Sólo nos queda meter miedo. El día que la gente no tenga miedo de uno, todo estará perdido» (Fonseca, *Coleira*, 241; la traducción es mía)

Melinho se refiere a que, el día que la gente deje de tener miedo a la policía, todo estará perdido, no habrá ni orden ni progreso. Mientras que Vilela es el hombre que cree en el progreso y en los derechos humanos, el resto de sus compañeros parecen descartar estos comentarios como una tontería, producto de personas idealistas y que al final sólo se impone la corrupción, la fuerza y el miedo para poder mantener un “orden” que no es otra cosa que la manutención de un sistema explotador, donde ellos mismos, el brazo armado, son los explotados. Pues lamentablemente, en estas sociedades la única forma de mantener cierto poder es a través de la fuerza y la violencia.

« ¿Melinho tiene hijos? » preguntó Vilela.

« ¿Tiene hijos? Eh! Tiene ocho», dice Washington.

«Ocho...», dice Vilela.

«Siempre es así. No conozco el caso de un policía muerto o caído en servicio que no estuviese lleno de hijos» (Fonseca, *Coleira*, 250; la traducción es mía).

La injusticia no es sólo hacia la sociedad civil, incluso hacia los mismos burócratas y policías, quienes se ven obligados a corromperse, adaptarse, luchas por su propia subsistencia y la de su familia. El mismo autor, como antiguo comisario de policía, asume que la culpa no es en sí del policía, del abogado o el juez, sino que es del mismo sistema corrupto y enfermo y que ellos son simplemente otras víctimas de esa corrupción. Incluso aceptar esa dolencia como algo que nunca va a cambiar es una característica más de la obra fonsequiana:

«Qué bueno sería si tuviéramos una camioneta igual a aquella»

«Esa es una camioneta para asuntos especiales. ¿Usted cree que una delegación jodida como la nuestra va a tener una camioneta nueva? Hace treinta años que estoy en la policía, ya vi entrar jefe tras jefe, prefecto tras prefecto, gobernador, presidente, todo cambia, pero sólo la policía sigue en la misma miseria» (Fonseca, *Coleira*... 230; la traducción es mía).

Una vez más, cuando el personaje habla no lo hace sólo para referirse a su propia situación, sino a la del resto de su sociedad. Este texto es, como ya se ha dicho, la negación de aquellos valores y características que, se supone, debe tener no sólo la policía, sino que toda la sociedad, una sociedad justa, preocupada por el bienestar de su población y de sus trabajadores; es la revelación del desencanto en los ideales de la modernidad; es la manifestación de que todo el sistema está pensado para perpetuar la existencia de una clase explotadora y, ante la cual, no queda más que aguantar y quedarse en la miseria. Una y otra vez Fonseca manifiesta en su prosa la incapacidad de cambio, de mejora en la situación de la policía, de las clases bajas o de los trabajadores, una incapacidad basada en la desilusión total del proyecto moderno del Brasil del orden y el progreso.

“VILELA: La pobreza es peor que la muerte.

WASHINGTON: Caramba, doctor, parece que nunca ha entrado en una casa de gente pobre.

VILELA: Ya entré, sí, ya entré. Pero fue necesario que alguien acabara de morir en la casa, alguien que trabajara conmigo y que hasta entonces era como si no existiera, una abstracción distante, para que mis ojos viesan aquello que no sabía ver. No sabía y no quería.

WASHINGTON (bostezando, cansado): No estoy entendiendo. Hay veces que usted es muy difícil de entender.

Vilela levanta la mano y apenas acaricia el hombro de Washington. Después sonríe, con la boca cerrada, una sonrisa corta que se deshace lentamente” (Fonseca, *Coleira*, 258; la traducción es mía).

Esa última sonrisa de Vilela es la muestra de que los personajes fonsequianos viven en un mundo de desencanto, con la conciencia de que todo seguirá igual de mal para los jodidos, con injusticias y situaciones deshumanizadas. Y sin embargo, como ya se dijo eso, a pesar de la denuncia, nunca hay un juicio de valor por parte del autor, parece esperar a que el juicio lo tome el mismo lector.

Insisto, si la novela policiaca y la novela negra serán un vehículo para transmitir este malestar que Fonseca observa en la sociedad latinoamericana, la estructura que usa será mantenida para poder expresar lo que desea (que la justicia no existe en esta nación) pero aquella pasa a un segundo plano, pues de pronto la descripción de otras situaciones u otros saberes es más importante que la estructura misma. Si para la narrativa policíaca y la novela negra lo importante es la resolución del crimen (Santaularia, “Un estudio...”, 75-84) para el brasileño lo importante es lo absurdo que pasa durante la investigación, no saber quién es el delincuente o cuál es su

motivación o cuál el castigo; es más importante el aspecto humano, con sus contradicciones, fobias, prejuicios e intereses, así para él es más importante seguir al policía fanático, la descripción de los actos amorosos de Mandrake, la exposición de un saber enciclopédico de Gustavo Flavio, el gusto por la ópera de Alberto Mattos y hasta la descripción de los asesinatos de Zé. En las novelas de Rubem Fonseca pocas veces se resuelve el crimen o hay un castigo para el criminal, las cosas siempre pueden resultar peores, lo que lo hace relacionarse más con la novela negra, en la cual se presupone que el sistema es la fuente del mal y que aunque se atrape al delincuente, todo seguirá igual, pero que no se cumple del todo cuando el proceso de investigación queda inacabado o erróneo.

La ficción inunda el sistema judicial, pues no importa quién es el criminal, sino quién paga, cuando se paga. En otros casos, la sociedad no encuentra justicia o ni siquiera un esfuerzo de investigación, lo que orilla a los sujetos a convertirse en sus propios administradores de justicia, como el caso de “El Cobrador”.

El materialismo es una característica más de la monstruosidad de la sociedad ya que el deseo exacerbado de poseer bienes materiales lleva a los hombres a dar más valor al dinero, al objeto, que a la vida. Y este materialismo lleva intrínseco otro gran problema: el consumismo. La depredación del hombre, de la sociedad, se da hacia todos los niveles, a sí mismo, a su sociedad y a su medio.

El hombre –insistía en decir el hombre y no el ser humano así le convenía en aquel momento---, el hombre prevaleció, triunfó, se volvió el verdadero rey de los animales, de todos los animales, y forma parte de su esencia maléfica crecer como un cáncer, inventar nuevas maneras de destruir. El problema es que ese animal, para seguir mandando en el mundo de esa manera depredadora, necesita

constantemente más aire, más agua, más espacio, más riquezas y placeres que la naturaleza, su rival, ya no puede entregarle al ser violada. Si esa especie de orden de los primates y de la clase de los mamíferos llamada hombre sigue creciendo, llegará un momento en que ya no logrará satisfacer sus necesidades mínimas (Fonseca, *Cofradía...* 81-82).

Quizá, este último, sea uno de los temas más recurridos en Fonseca, la depredación del hombre por el hombre, la conducta antropofágica y destructiva que se encarna en el asesino para exponer y analizar que en esta cultura, nos consumimos unos a otros. En los relatos de Fonseca, el canibalismo va más allá del simbolismo, es un acto ritual, una manera de poseer a otro. En cuentos como “Nau Catrineta” y “Naturaleza en oposición a la gracia” el acto de comer es una forma de respeto a la vida.

La moral es otro de los sistemas de represión en la sociedad. Siguiendo a Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, la concepción del mal y el bien como parámetros sociales, así como la perpetuación de ciertas costumbres y normas sólo reprimen al hombre, quien se ve obligado a modificar su instinto natural con tal de someterse a dicha represión. En las novelas de Rubem Fonseca, la ciudad es el espacio de mayor libertad y es el medio rural el que ofrece todavía esa represión moral que atormentará a Mandrake:

Durante el viaje iba pensando en la crueldad de la vida urbana, intentando convencerme de que las ciudades del interior serían más humanas.

Al llegar a Pouso Alto, con sus casas feas y calles de adoquines por donde transitaban autos y autobuses mezclados con carruajes y caballos de silla, pensando aún en la noche anterior, concluí que allí, ciertamente, no habría la

indiferencia egoísta debía vigilarse entre sí, oprimiéndose recíprocamente, como si el respeto por los semejantes generase, en contrapartida, la violación de la intimidad y, al final, de la libertad de todos (Fonseca, *Gran...* 97-98).

La represión moral, la violación a la intimidad y la pérdida de libertad es, quizá, un temor constante entre los personajes libertinos y típicamente urbanos de Fonseca. Sin embargo es necesario aclarar que así como en la provincia todo mundo se vigila, en la ciudad también, en los departamentos, en el trabajo, todo mundo juzga y vigila al otro. “La peor forma de autoridad – dijo Estrucho--, la más arrogante y disimulada, es la del artista: él juzga, de forma implacable, a quien piensa diferente de él, aparentando siempre ser justo e imparcial” (Fonseca, *Bufo...* 284). Fonseca recrimina esta actitud del artista de simplemente observar. En sus textos parece inferir que el artista debe salir y establecer una relación directa con el mundo, como lo hace el Cobrador o el mismo Zé, una relación que sea estéticamente convulsiva.

Durante el incendio José se alejó de su familia para no sufrir con la consternación de su padre y también para que él no notara la fascinación que le causaba lo grandioso de la escena, y así poder disfrutar sin culpa, en toda su pureza, lo «bello horrible» del espectáculo una frase contradictoria que antes le parecía sólo un oxímoron poético, pero cuyo significado ahora entendía. Los surrealistas decían que la belleza sería «convulsiva» o no sería. José siempre había encontrado belleza en los rayos y los truenos y ante él estaba un verdadero cataclismo para ser gozado en su convulsivo esplendor. (Fonseca, *Novela...* 184).

En esta escena de “José”, se describe la sensación estética del personaje al darse cuenta de la necesidad de la belleza de ser convulsiva, como los rayos y cataclismos. Esta imagen de un niño frente al incendio que se arroba y maravilla

ante la majestuosidad de la destrucción en sí misma, es la imagen repetida una y otra vez en los cuentos de Rubem Fonseca. El lector se convertirá en el niño que mira el cataclismo de la muerte, la violencia, en asesinato, la corrupción, y no podrá más que extasiarse ante esta belleza inefable y convulsa. Esta idea de lo bello horrible se manifiesta evidente en muchos de los cuentos donde la violencia y la delincuencia son los temas favoritos, como las descripciones sórdidas que el autor hace. Un claro ejemplo es el cuento “Feliz año nuevo”, donde los invasores a una fiesta de ricos violan, matan, mutilan y hasta defecan frente a sus víctimas, todo ello es descrito con cruel fascinación. Así mismo, las escenas de sexo, incluso de masoquismo y la coprofilia, la descripción del bolo fecal como en el cuento llamado “Copromancia” y otras escenas típicamente “desagradables”. De esta manera se opone al *kitsch*, como lo describe Milan Kundera, es decir, esa negación de lo desagradable que predomina en las civilizaciones occidentales. Fonseca logra que todas estas manifestaciones de lo feo, lo grotesco, lo siniestro y lo monstruoso hechas en su literatura hagan que el lector se convierta en un espectador de lo bello horrible, ocupando el morbo natural del ser humano y su fascinación por la muerte y lo prohibido para generar una experiencia estética que motive a la reflexión.

¿Y qué papel juega el arte en esta mistificación de las relaciones humanas? De alguna manera, parece que el arte fomenta la otredad, el mantenimiento del sujeto y su identificación en medio de esta objetivización. Sin embargo, aunque Fonseca utilice al arte como medio diferenciador del individuo, no debe olvidarse el sentido místico que la actividad artística ha tenido siempre.

Por otro lado y de manera contrastante la gran erudición que se muestra en los textos, la inclinación hacia lo bello, las artes y la música, reafirma la idea de que lo

que le interesa a Fonseca es la belleza donde quiera que se encuentre, pero lo bello entendido no sólo como lo agradable a la vista, sino también todo lo desagradable, aquello que impacta y conmueve al espectador, aunque sea la muerte, la violencia o el asesinato.

En suma, parece que Fonseca espera que el artista contemporáneo, igual que sus personajes dejen de lado la Torre de Marfil y, junto con los jodidos, los otros desplazados por la modernidad, se rebelen ante la imposición que les hace:

[...] pero ya no soy el llorica avergonzado, amedrentado y triste, cuyo mayor deseo en la vida era comer un bombón con chocolate. Aquel ser viejo me había sido impuesto por una sociedad corrompida y feroz, por un sistema inicuo que fuerza a millones de seres humanos a una vida parasitaria, marginal y miserable. Me niego a aceptar este suplicio monstruoso. Esperaré la muerte de una manera más digna (Fonseca, *Cobrador*, 184).

En este pasaje del cuento “Once de mayo” Rubem Fonseca le da voz un viejo que ha descubierto las estrategias de control a las que le somete el asilo de ancianos al que pertenece. Evidentemente el asilo no es otra cosa que el sistema mismo al que pertenecemos, un sistema postindustrial, neoliberal y globalizado. Mientras que el anciano representa al marginado, al desposeído, al jodido que ha sido sometido por muchos años a una vida de miedo y represión. El anciano, como el marginado cada día se rebela contra el sistema de la manera que mejor puede. Así, la lucha de los marginados se manifiesta en una violencia cotidiana, de vida o muerte, una forma de comportamiento que determinan un nuevo *ethos* mundial:

[...] sus personajes perpetúan venganzas y justicias como respuesta a una «civilización salvaje», rebasan toda legalidad para apropiarse de lo que les fue negado [...]. (Mariza Aldaco en Bru, 151).

[“La traición se convierte en sinónimo de adaptabilidad. Esos sujetos nómadas, carentes de ética y dedicados a sobrevivir a cualquier precio, se han vuelto inteligentes en la era del capitalismo salvaje y el neoliberalismo. (Franco, 320).

La cultura de la venganza, la traición y la civilización salvaje se convierten en pautas de convivencia en los escombros de lo que algún día fue la ciudad letrada, o bien se convierten en una conducta aceptada en el mundo globalizado y Fonseca se percata perfectamente de ello y lo refleja en sus textos y sus personajes.

La posmodernidad de Fonseca

La primera muestra de su posmodernidad es su eclecticismo literario, su capacidad de utilizar diversas técnicas narrativas, incluso en una misma obra. Los objetivos de la violencia del brasileño no son sólo los personajes que ha matado desde siempre, sino que también gusta de agredir constantemente al lector, mostrarle una literatura crítica y mordaz, fragmentada y pornográfica, llena de referencias culturales y personales. La literatura de Rubem Fonseca es una literatura escatológica, imaginaria e hiperreal, entendida como la capacidad de generar y exagerar ficciones a través de lo que es posible en la realidad. Ya hemos dado una breve descripción de la violencia ejercida sobre el lector a través del estilo de escritura de Rubem Fonseca, sin embargo esa agresión corresponde a una actitud natural ante la violencia vivida en el mundo globalizado, como los medios de comunicación, la delincuencia organizada o el desplazamiento de los sujetos frente a los individuos.

Además, otra de las características que refleja la posmodernidad de Fonseca es el escoger temas en que se note ese malestar de la cultura en América Latina. Temas como la despersonalización de los individuos, que se suma a una cultura deshumanizante, donde la vida humana deja de tener sentido para la sociedad y para sus asesinos. La falta de identidad del asesinado se convierte en una preocupación constante para Fonseca: Si los hombres se matan entre sí sin conocerse, cualquier persona puede ser objetivo de asesino. Así, en cuentos como “Paseo nocturno”, en especial la primera parte, se nota la poca selectividad del homicida, quien sólo sale a atropellar a la primera persona que esté en el momento y las circunstancias adecuadas, no importa si son hombres o mujeres, a él sólo le interesa “liberarse”. En “El Cobrador” tampoco existe selectividad, arremete contra cualquier persona que se cruce en su camino: un dentista, un automovilista, un limosnero, mujeres, burgueses, masa... “[...] la pérdida absoluta de la conciencia del valor de la vida humana [...], atrapados, cada uno, por la propia inconciencia de la humanidad del otro” (Tania Cano en Bru, 130). El Cobrador es un ser que igual que muchos otros ha sido deshumanizado, que ha dejado de ser importante para su sociedad y necesita, de alguna forma, recobrar esa posición. Pero él no es el único, todos somos ignorados y, a veces, parece que el único que nos devuelve la atención esperada es el espejo. Idea que reafirma la sensación de soledad en el mundo globalizado. Todo esto nos da cuenta de una constante misantropía, de la cual ya hablaba Romeo Tello en su introducción a *Los mejores relatos*. En estos cuentos el odio al hombre, la humanidad y la sociedad es tan intenso, pues plantea el problema del mal y la violencia como inherente a la naturaleza del hombre.

Otro tema recurrente es la violencia en la megalópolis. “Para cierto personaje de una novela de Fernando Vallejo, Medellín es «la capital del odio, el corazón de los vastos dominios de Satanás, donde el impulso de matar convive con el furor de reproducirse»” (Franco, 241). Se puede extender la idea a todas las ciudades populosas de América Latina, desde la Ciudad de México hasta Río de Janeiro, donde las personas viven hacinadas dentro de las favelas o las barriadas más pobres. “La ciudad se transforma en el gran escenario de la muerte y la violencia, y estas ejercen en todas las direcciones y en todos los espacios, privados y públicos” (Tania Pérez Cano en Bru, 129). Para Rubem Fonseca el deber del artista es involucrarse y vivir en ese mundo de violencia.

La globalización irrumpió en la sociedad sudamericana como en el resto del mundo, ahora los medios de comunicación masiva se imponen como los determinantes de la cultura y la opinión pública; la televisión, el medio más recurrido, se mete de lleno en los hogares de los pobres y la clase media y con telenovelas, noticieros con información parcial y tendenciosa. “La televisión es lo más importante aparte del sueño o el olvido. No consigo recordar las cosas que veo”. (Fonseca, *Cobrador*, 173). Esa misma actitud frente a un instrumento de la modernidad que podría usarse para la memoria se ve, como en los periódicos, en las notas amarillistas y necrófilas:

En nuestra época se nos da con tanta frecuencia la imagen de la masa de cadáveres – las matanzas en Ruanda o en Kosovo--, sobre las cuales es difícil – para quienes miramos la pantalla del televisor o vemos fotografías de prensa – construir una narrativa coherente. Otra masacre, una tumba masiva más. Otro holocausto más de

muestrados anónimos y desaparecidos y otra vez los incoherentes intentos de los sobrevivientes o las víctimas de fortuna por describir su expectativa (Franco, 305). Los medios también son una agresión, una muestra constante de las diferencias de clase que dominan nuestro mundo. El hombre común es constantemente agredido con las imágenes de lo que no tiene y que nunca podrá alcanzar. Ante estos estímulos, existen dos posibles respuestas: Agredir y alimentar nuestro odio ante esto, como el Cobrador, o evadirse y refugiarse en mundo de fantasía como lo hace Zé.

¿Pero son sólo los medios los que tienen esa fascinación por la muerte? No, el hombre mismo ha sentido a lo largo de su existencia esta atracción por la muerte, la cual está íntimamente relacionada con el sexo la necesidad de poseer al otro, de ser dueño de su existencia. “[...] el canibalismo melancólico descrito por Julia Kristeva, que explica la pasión por retener en la boca [...] al intolerable otro que deseo destruir para poseerlo mejor vivo. Mejor troceado, desgarrado, cortado en pedazos, tragado, digerido, que perdido...” (Franco, 270). Esta idea de Jean Franco será repetida por Fonseca y por otros autores contemporáneos que, al darse cuenta de la soledad del hombre actual, encuentran en la destrucción y la violencia direccionada hacia el Otro, una forma de hacerlo nuestro, de realizar la ansiada comunión entre los seres y paliar, de manera temporal, nuestra sensación de soledad. Así lo podemos ver claramente en el cuento “Naturaleza en oposición a la gracia” donde Fonseca hace que su protagonista destruya y coma al Otro, a su igual girardiano, en vez de buscar a un chivo expiatorio que canalice su violencia, destruye, posee y se vuelve el otro. Pero la existencia de estas figuras en la literatura

también deja entrever que nuestra sociedad se rige por esta relación caníbal entre los hombres.

Otro tema recurrente es que Fonseca parece afirmar que la confianza entre los seres humanos es imposible, ya que cualquier persona puede ser un asesino, más aun los que no lo parecen, aquellos en los que todo mundo confía, que parecen inofensivos, son los más peligrosos. En la sociedad actual el individuo vive inmerso en un conflicto constante: seguir su naturaleza, lo cual implica buscar su bienestar como individuo, o mantener el orden social que permita el bien de todos. La vida aislada lo aterroriza, pero la vida en social lo agrede y violenta. Su única salida es, tal vez, “aventar la piedra y esconder la mano”. Los individuos mantienen en la sociedad actual una vida incoherente entre su *ethos* y su *praxis*, entes que entre la multitud encuentran un velo que cubra sus actos. No por nada los asesinos en serie son mucho más comunes hoy en día que hace dos siglos, monstruos morales que encuentran un escondite perfecto entre la sociedad misma, pasando desapercibidos.

El arte de Fonseca es un acto catártico en la sociedad globalizada, un arte que a su vez es un acto de violencia, una violación a la belleza, como un amante que posee y deforma lo deseado. De esta manera, siguiendo a Bataille, podemos afirmar que el arte y la trasgresión son una búsqueda de lo bello y lo sublime. Ninguna trasgresión es mera violencia animal (Baigorria, 52), es un acto de liberación.

Pero quizá lo que más refleja la actualidad de los escritos de Rubem Fonseca es la relación que tiene con otras narrativas contemporáneas, que también hablan sobre asesinos y que el tratamiento que hacen de ellos deja ver que son producto

de una sociedad que ya no se asimila del todo con los valores de la modernidad, sino que es otra cosa.

Durante los últimos treinta años han proliferado las historias de asesinos y, como ya comentamos anteriormente, tan sólo en el año pasado en el medio televisivo la oferta de narraciones donde predomine el asesinato y la violencia ha aumentado en más del treinta por ciento. Si bien, muchas de esas obras siguen usando el personaje del asesino como el adversario del protagonista que representa el bien y el orden que se impone, algunas de estas historias han cambiado el enfoque para elaborar personajes complicados, seductores y simbólicos que nos fascinan aún más que sus antagonistas clásicos.

Dentro de esta categoría encontramos en primer lugar al personaje de Hannibal Lecter, un reconocido psiquiatra, asesino serial y caníbal, que asesora a una joven detective llamada Clarice Starling. La figura, desde su creación en los libros de Thomas Harris en la década de los 1980, rápidamente llamó la atención, pero no fue hasta ser caracterizado por el actor Anthony Hopkins en la película *El silencio de los inocentes* (1991) que el personaje adquirió fama mediática. Pronto, las películas rebasaron los libros y el personaje secundario dejó atrás a sus antagonistas para que, hoy en día, Hannibal Lecter sea un personaje querido y admirado por gran parte del público. Es el carismático y brillante psiquiatra quien, como vampiro contemporáneo, establece una nueva pauta para comprender al asesino: no como ser bestial, sino como un ser que es digno de aprecio y admiración, una admiración siniestra que nos revela que la muerte está en las manos de los seres más amables y simpáticos. Esto último se contrapone directamente con la larga tradición de lo monstruoso que nos hace presuponer que,

como la palabra misma lo expresa, el monstruo debe mostrarse, hacerse evidente por medio de un defecto físico, por lo cual sospechamos de aquellos que no son normales, que están fuera de lo socialmente aceptado. Hannibal será igual que Zé, el seminarista, un hombre culto, con grandes afinidades artísticas y culturales, gran inteligencia y la capacidad de ser sensible ante la vida, características que contrastan con el hombre cruel y bestial que sería el asesino común.

Hannibal Lecter establece un hito en el sentido en que, desde su aparición en la gran pantalla, muchas veces el espectador se sorprende regocijándose con los crímenes que comete, así como el lector de Rubem Fonseca se recrea al leer las crueles masacres que comete el Cobrador. La cultura posmoderna parece haber creado un público con gustos sádicos y necrófilos que se alegran con la sangre y el sufrimiento del otro, más aún cuando nos ponemos en el lugar del personaje y nos asimilamos a sus motivos. De la misma forma sucede con el Cobrador y con Marvin, el personaje de la novela gráfica *Sin City* de Frank Miller. De pronto, el espectador no sólo se sorprende gozando con la violencia que estos seres irradian, sino que se solidariza con su conducta vengadora, que representa la vieja *Lex talionis* y se convierte en el vehículo a través del cual el sujeto desclasado y marginal, el artista o el jodido, adquiere un lugar en el mundo actual:

¿Un infierno? Tú no sabes lo que es el infierno. La gente como tú no lo sabe. El infierno no es ver cómo te destrozan o te arrastran frente a un jurado de maricones. El infierno es despertarse cada jodida mañana y no saber siquiera por qué estás allí, no saber siquiera por qué respiras (Miller, 39).

La falta de sentido, de un lugar en este mundo para el desclasado, el asesino o el artista, provoca una avalancha de violencia que establecerá una nueva forma de

relacionarnos con el universo, una relación purulenta y mordaz, porque así lo aprendimos, porque la muerte es la única ley válida en Latinoamérica, en las grandes ciudades. Así también lo manifiestan Alexis y el narrador de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, con una obra que no es sólo la denuncia de la impunidad reinante en nuestra América, sino algo más, la manifestación de que la violencia controla nuestro entorno y que de ella vivimos; inmersos en la favela, en la comuna, en la barriada, en el día a día en una lucha por la vida a través de la muerte.

Son los sicarios, como el Zé de Fonseca, como el Alexis de Vallejo, como el Ramiro de Eduardo Antonio Parra, los que nos enseñan que la vida no es más que un tránsito en soledad, que denuncian la imposibilidad de la unión con el otro si no es a través de una relación convulsiva, violenta, mortal... Es el hombre posmoderno que se sabe fuera de la máquina, que se da cuenta que vive en muchas sociedades y sendas "realidades" y que a ninguna pertenece, el que establecerá un nuevo *ethos* con quien lo rodea.

Esta visión utópica del mundo, dominado por el asesino y su práctica mortal, se nota mejor en otras narraciones como *Death Note* y *Dexter*. Ambas narraciones pensadas para el lenguaje televisivo juegan con la idea de que el asesino puede encontrar un lugar en el universo como verdugo de la bestialidad. Basados en su gran inteligencia y en su psicopatía, Right Yagami y Dexter Morgan serán personajes que intenten construir un proyecto alternativo de civilización, un proyecto donde la ética se basa en su capacidad de asesinar. Si bien Fonseca no parece proponer al asesino como un juez moral de la humanidad, lo que sí cuestiona es la

moral dominante; pone en duda nuestras relaciones humanas dominadas por la razón y poco por la pasión, por la belleza y los instintos.

Una vez vistas algunas particularidades acerca de la relación que tiene Rubem Fonseca con otros discursos narrativos actuales, hemos de considerar que en general lo que más caracteriza a todos estos personajes es el tratamiento que hacen del asesino. Quizá desde una visión más humana, la narración trata de adentrarse en las motivaciones y emociones del personaje que en otros tiempos fue el villano o el antagonista. Desde mi punto de vista, estas narraciones reflejan un estado distinto de la sociedad contemporánea, una sociedad con valores distintos a los de la modernidad, con una ética diferente, con estructuras amorfas y un proyecto diferente al de la modernidad, un proyecto donde la muerte y la violencia estén revaloradas como sustituto de la razón moderna.

Conclusiones

En esta tesis se trató de analizar la pertinencia o no de asumir que América Latina vive su posmodernidad, enfocándose en un fenómeno particular que se repite en otras narraciones contemporáneas, es decir, de la presencia de asesinos como personajes principales y tratados de forma diferente a comparación con la tradición literaria y artística.

Sobre la pertinencia de hablar de una posmodernidad latinoamericana se llegó a la conclusión de que sólo se puede hablar de tal si se entiende como una suma de malestares de la cultura, es decir, a través de diferentes fenómenos sociales que evidencian que el discurso moderno en América ha fallado en su trasplatación y en su ejecución, en específico el ilustrado. No se puede hablar, pues, de una modernidad americana, ya entendida como una continuación o adaptación de la europea, ya que aquélla más bien se convirtió en una adaptación, en una continuidad inestable y amorfa en contraste con ésta. Sí se puede hablar de una búsqueda de diferentes caminos y formas de entender la modernidad y, desde ese punto de vista, se puede hablar de una posmodernidad, o sea algo que se adhiere y circunda la modernidad como un todo volviéndola algo más. Esta posmodernidad latinoamericana converge en la llamada posmodernidad occidental gracias a la globalización de la cultura, con lo cual los seres humanos que habitan esta parte del globo nos identificamos con una u otra característica de lo posmoderno, aunque lleguemos a esta semejanza por diferentes vías.

El estudio de los monstruos, desde su creación y clasificación revelan que nuestra comprensión de ellos es limitada, a pesar de que hemos vivido con estos

seres durante toda nuestra historia. El monstruo no es sólo la criatura imaginaria que asusta a los hombres, es además una herramienta de aprendizaje y de comprensión de nuestra misma naturaleza, del concepto de otredad y del universo. A través de lo monstruoso, además, como una categoría estética, se ha establecido una larga tradición ligada con lo feo, lo grotesco y lo siniestro, de la cual Rubem Fonseca y otros artistas contemporáneos son herederos, usando del monstruo como un símbolo de ciertas situaciones y características humanas. De tal suerte el asesino, como monstruo, es un símbolo del hombre posmoderno: aislado, incomprendido, desubicado, desplazado, utilizado por el sistema y con la única posibilidad de establecer una relación convulsiva con su universo, es decir, una relación basada en la belleza convulsiva de Fonseca, que vea en la violencia, en la muerte y en el sexo una forma de vivir menos solo. Con esto último, podemos comprender la importancia que las narraciones contemporáneas le dan al asesino ya no como un antagonista o un antihéroe, sino como un hombre que en su ser recopila sentimientos y pensamientos de muchos habitantes del mundo globalizado y que, en la culminación de su acto, podamos encontrar una satisfacción estética.

Fonseca y sus personajes serán el ejemplo perfecto de lo que sucede con el hombre latinoamericano. Es decir, somos habitantes de ciudades sumamente violentas, donde predomina la corrupción y la miseria como parámetro de vida. El asesino y la relación con el mundo de Rubem Fonseca sirven para revelar esos malestares de la cultura que predominan en las sociedades latinoamericanas y que compartimos con otras en el mundo globalizado. El análisis, pues, de esta obra no sólo habla de su realidad más obvia, sino de un sistema de pensamiento y cultura dominante en nuestras sociedades.

El análisis de una figura literaria reiterada en diversas narraciones deja entrever que los seres humanos se entienden a sí mismos y a sus relaciones con otros de manera diferente. Y la comprensión de en qué radica esa diferencia podrá abrir nuestros parámetros de acción para futuras investigaciones o actividades que involucren a otros actores sociales que nos conviertan de meros espectadores a factores de cambio. Con estas conclusiones puedo comprender la necesidad de seguir estudiando, desde enfoques multidisciplinarios, el arte actual y las muestras de cultura de masas, ya que es el resultado de lo que sucede en el día a día en el universo que habitamos y que servirá para desenvolvemos mejor en él. Hoy comprendo que el estudio del arte y la literatura no debería ser simplemente una exposición de conocimientos acerca de determinado tema, sino que debería de contribuir a la formación de propuestas factibles de cambio y de involucramiento del hombre de letras con el universo que lo rodea.

Pero aún este breve estudio queda incompleto ante la inmensidad de las obras narrativas que se publican con el tema de asesinos día con día. Esto deja como tarea para el futuro el estudiar más narraciones contemporáneas con el fin de comprender mejor en qué sentido el asesino puede interpretarse como un héroe posmoderno, que reúna nuestros valores, creencias y pensamientos en una forma de vida convulsiva. Ha de considerarse, en un principio, que en muchas obras contemporáneas se sigue entendiendo al asesino como antagonista y delincuente que recibirá un castigo justo, lo que deja en claro que la visión sobre los asesinos que corrompen el universo ordenado de la modernidad no ha cambiado del todo. Esto quedará como un tema pendiente de análisis para futuros estudios. Asimismo queda pendiente el análisis detallado de al menos las otras obras que sirvieron de

comparación a la obra fonsequiana: *Death Note*, *Sin City*, *Dexter* y *La virgen de los sicarios* como obras que utilizan al asesino como un símbolo del hombre contemporáneo.

Por otro lado, queda como tarea para las humanidades el seguir estudiando la posmodernidad como un cambio epocal y su alcance en las diferentes realidades sociales, para *proponer y realizar* acciones de cambio y progreso sin retroceder a las estructuras totalizantes de la modernidad y sin caer en el relativismo total de la posmodernidad. Es imperativa la reflexión y el diálogo sobre los procesos artísticos, culturales y sociales actuales, sin prejuicios, para comprenderlos, pero más importante aún es que esta comprensión sirva para la transformación de dichos procesos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica

Fonseca, Rubem, (1973), *O caso Morel*. Río de Janeiro: Artenova.

_____, (1973), *O Homen de Fevereiro ou Março*. Río de Janeiro: Artenova.

_____, (1975), *Feliz Ano Novo*. Río de Janeiro: Artenova.

_____, (1979), *A coleira do cao*. Rio de Janeiro: Codecri.

_____, (1980), *El Cobrador*. Traducción de Basilio Losada. Barcelona: Bruguera.

_____, (1993), *Agosto*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (1997), *El agujero en la pared*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (1998), *Los Mejores relatos*. Traducción y edición de Romeo Tello Garrido. México: Alfaguara.

_____, (2000), *La Cofradía de los Espada*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2003), *Pequeñas criaturas*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2003), *Secreciones, excreciones y desatinos*, Traducción de Rodolfo y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2007), *Ella y otras mujeres*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2008), *La novela murió*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2009), *Bufo & Spallanzani*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2010), *El seminarista*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2011), *El gran arte*. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo. México: Cal y Arena.

_____, (2011), *El Cobrador*. John O'Kuinghttons (trad.). México: Cal y Arena.

Fuentes de consulta

Arriarán, Samuel, (1997), *Filosofía de la posmodernidad: Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: FFL-DGAPA-UNAM.

Baigorria, Olvaldo (2002), *George Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de ideas.

Bárcena, Alicia y Martín Hopenhayn (—), “Bolivarismo, cultura y destino: doscientos años de navegar contra corriente”. Consultado en <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/6/2923/5.pdf> (10 de febrero 2014).

Bartlett, W. B. (2001), *Los asesinos: Leyenda y realidad histórica de la secta secreta del i'slam medieval*. Barcelona: Crítica.

Bataille, Georges (—), *La literatura y el mal*. Edición Digital. Consultada en <http://www.animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf> (10 febrero 2014)

Berman, Marshall, (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI

Blauberg, I. (1978), *Diccionario marxista de filosofía*. Alejo Méndez (trad.). México: Cultura Popular.

Boileau-Narcejac (1968), *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.

Bru, José (2003), *Acercamientos a Rubem Fonseca*. Guadalajara, Jal: Universidad de Guadalajara.

Brünner, José Joaquín, (1990), *Educación superior en América Latina. Cambios y desafíos*. Edición digital basada en edición de Chile 1990. Consultada en www.terras.edu.ar/biblioteca/7/515T-Brunner%20Unidad%205.pdf (10 febrero 2014)

Brünner, José Joaquín, (1999), *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: FCE.

Buevas García, Leonel y Lady Benedetti Cohen, (2012), “De la épica al anime: Viejos y nuevos caminos de la figura heroica” en *Visitas al Patio. Revista virtual*. No. 6-2012. Pp. 115-130.

Burbano, Mauricio (2003), *Religión y violencia: introducción a la filosofía de René Girard*. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Filosofía, Bogotá,

Burbank, Jane y Frederick Cooper, (2011), *Imperios*. Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya (trad.). Barcelona: Crítica.

Cárcamo, Silvia, (2011), “Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual” en Raquel Maccioci (dir.), *Diálogos trasatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. III. La Plata: FAHCE-UNLP.

Castillo Peraza, Carlos, (2007) "Modernidad, posmodernidad y desarrollo humano" en *Bien Común*. No. 154, oct. México: FRPH. 7-14.

Díaz, Carlos, (1985), *Hegel, filósofo romántico*. Madrid: Cincel.

Eco, Umberto, (2007), *Historia de la fealdad*. María Pons Irazazábal (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.

Elidrissi, Fátima, (08/07/2013), "Asesinos en serie, nuevos héroes de TV" en *El Mundo. Diario Digital*. Madrid.

Jiménez Vereza, Jesús *et al.*, (2003), *El terror en el cómic*. Sevilla: Comunicación Social.

Ferrater Mora, José (1971), *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.

Franco, Jean (2003), *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Barcelona: Debate (Random House Mondadori),

Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.

Girard, René (2005), *La violencia y lo sagrado*. 4ta ed. Barcelona: Anagrama.

González Ramírez, Manuel (1960), *La revolución social de México*. Tomo I. México: FCE.

Harvey, Robert, (2002.) *Los libertadores. La lucha por la independencia de América Latina 1810-1830*. Carmen Aguilar (trad.). Barcelona: RBA-Océano.

Hetter, Mario (2007), *Jurgen Habermas y el proyecto moderno*. Buenos Aires: Biblos.

- Israel, Jonathan I. (2012), *La ilustración radical: La filosofía y la construcción de la modernidad 1650-1750*. México: FCE.
- Jameson, Fredric, (2005), “La lógica cultural del capitalismo tardío”. Edición Digital. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios Sociales. Consultado en http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf (10 febrero 2014)
- Lecerle, Jean-Jacques, (2001), *Frankenstein: mito y filosofía*. Emilio Bernini (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- López Maya, Margarita, (2008), “Venezuela: Hugo Chávez y el bolivarismo” en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 14, no. 3 (sept-dic), págs. 55-82.
- López Pérez, Blanca Estela, “La estética de Platón”, material didáctico del Dep. de Inv. y Conocimiento UAM Azcapotzalco. Consultado en http://www.investigacionyconocimiento.azc.uam.mx/files/r_dif/pdf/dif_es_p.pdf (25 de noviembre 2013).
- López Saco, Julio, (2006), “Psicopatologías en la Grecia Antigua a través de sus mitos” en *DIKAIOSYNE*, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. #17, Dic.
- Lowy, Michael, (—), *El pensamiento del Che Guevara*. 3ra. Ed. México: Siglo XXI.
- Martín, Sara, (2002), *Monstruos al final del milenio*. Madrid: A. Santos,
- Medina, Manuel, “La Universidad española ante la integración europea”. Artículo digital. Consultado en <http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de->

educacion/articulosre250-

251/re25025112.pdf?documentId=0901e72b813eef3c (10 febrero 2014)

Miller, Frank, (1994). *Sin City: El duro Adios*. Barcelona: Norma.

Mota, Carlo Guilherme y Adriana López, (2009) *Historia de Brasil. Una interpretación*. J.M. Santos Pérez (trad.). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Muñoz, Jacobo (2003), *Diccionario Espasa de filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe.

Olaso, Ezequiel de (1994), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Del Renacimiento a la ilustración*. Tomo I. Madrid: Trotta.

Oleza, Joan, (1993) "La emancipación de las criaturas: El personaje literario y la novela contemporánea" en R. Bellveser (ed.), *Vita Nouva, Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*. Valencia: Ajuntament.

Oliva Mendoza, Carlos, (2009) *Relatos: Dialéctica y Hermenéutica de la modernidad*. México: UNAM-FFL.

Organización de las Naciones Unidas. Datos consultados en http://www.un.org/esa/population/publications/wup2007/2007_urban_agglomerations_chart.pdf (14 de noviembre 2013)

Ossenbach Sauter, Gabriela, (1993), "Estado y Educación en América Latina a partir de su independencia (siglos XIX y XX)" en *Revista Iberoamericana de Educación*. Número 1 - Estado y Educación. Enero - Abril, consultada en <http://www.rieoei.org/oeivirt/rie01a04.htm> (10 de noviembre 2013)

Plazaola, Juan, (2007), *Introducción a la Estética: Historia, teoría, textos*, 4ª Ed. Bilbao: Universidad de Deusto.

Pont Amenós, Teresa, (2008), *Profiling. El acto criminal*. Barcelona: UOC.

Puig González, Jaime, (1996) *El comic*. Barcelona: CIMS.

Queraltó, Ramón, (2003), *Ética, tecnología y valores en la sociedad global: El caballo de Troya al revés*. Madrid: Tecnos.

RAE, (2002), *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.

Rama, Ángel, (1998), *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Romero, José Luis, (1999), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquía.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (1992), *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo.

Santana, Adalberto, (2011) *Historia de las ideas e ideología en América Latina y el Caribe*. México: UNAM.

Santaularia, Isabel, (2008), “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona, de sus orígenes a la actualidad” en Isabel Clúa, *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Barcelona: Ediciones UAB. Pp. 65-107

_____, (2009), *El monstruo humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Laertes.

Tello Garrido, Romeo, (1998), “La violencia como estética de la misantropía” en Rubem Fonseca, *Los Mejores relatos*. México: Alfaguara.

Trías, Eugenio, (2006), *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori.

Tünnermann, Carlos, (1991), *Historia de las Universidad en América Latina: De la época colonial a la Reforma de Córdoba*. San José, C.R.: EDUCA.

Valles Calatrava, José R., (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Valverde, José María, (2000), *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.

Von Schlosser, Julius, (1981) *El arte en la Edad Media*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zambrano, María, (2006), *Filosofía y poesía*. 4ta. Ed. México: FCE.

Zanatta, Loris, (2012), *Historia de América Latina: De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Zavala, Lauro, (2005), "Cine clásico, moderno y posmoderno" en *Razón y palabra, revista digital*. Atizapán. No. 46 (agosto-septiembre).