



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter\_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia  
Colombia

Alves, Luis Alberto

RUBEM FONSECA Y EL GOLPE DEL 64

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 16, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 15-40

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750635002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## RUBEM FONSECA Y EL GOLPE DEL 64\*

Luis Alberto Alves

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

laalves@uol.com.br

El autor aborda la producción ficcional de Rubem Fonseca al final de la década de 1960 (*Lúcia McCartney*) a la luz del golpe militar de 1964. Su análisis se centra principalmente en el cuento “Desempenho”. El análisis explora los vínculos entre texto y contexto con base en la noción de *forma objetiva* propuesta por Adorno. A lo largo del artículo son revisadas algunas lecturas clásicas de la obra de Fonseca (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

*Palabras clave:* Rubem Fonseca; golpe militar de 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

---

\* Traducción de Mario René Rodríguez y Néstor Mauricio Solano. Una parte de este artículo fue presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente”, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, del 4 al 6 de octubre de 2013, en Buenos Aires, Argentina.

## RUBEM FONSECA E O GOLPE DE 1964

O autor aborda a produção ficcional de Rubem Fonseca ao final da década de 1960 (*Lúcia McCartney*) à luz do golpe militar de 1964. Sua análise se centra principalmente no conto “Desempenho”. A análise explora os vínculos entre texto e contexto com base na noção de *forma objetiva* proposta por Adorno. Ao longo do artigo, são revisadas leituras clássicas da obra de Fonseca (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

*Palavras-chave:* Rubem Fonseca; golpe militar de 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

## RUBEM FONSECA AND THE MILITARY COUP OF 1964

The author addresses Rubem Fonseca's literary production of the end of the 1960s (*Lúcia McCartney*) in the light of the military coup of 1964. The analysis, focused mainly on the short story “Desempenho”, explores the links between text and context on the basis of Adorno's notion of *objective form*. The article also reviews some classical readings of Fonseca's work (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

*Keywords:* Rubem Fonseca; military coup of 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

## Primer acto

CUANDO RUBEM FONSECA INICIÓ SUS actividades literarias en el remoto año de 1963, el país caminaba a grandes pasos hacia la mayor crisis de su vida republicana. Sin embargo, en sus primeros libros (y aún después), nada o muy poco parece recordar el clima de agitación y el aroma de golpe que había en el aire. Esto contrariaba la tendencia dominante, en aquel momento, de dejar inmediatamente a las claras el tsunami que barría el país. El drama social estaba en el centro de narrativas de gran repercusión en la época, como *Quarup*, de Antonio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, y la película *Terra em transe*, de Glauber Rocha, todas lanzadas en el año de 1967, así como el libro *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca. En lo que respecta a Rubem Fonseca, no pasó por la cabeza de sus primeros lectores (y para ser justos, ¡ni de los lectores futuros!) establecer las conexiones entre sus tramas y los grandes eventos que sacudían el país y que eran transmitidos diariamente en periódicos, radio, televisión, etc. No estamos hablando de nada que un ciudadano con acceso a estos medios no pudiera percibir: bastaba tener los ojos abiertos. A primera vista, Fonseca parece desentonar con la tendencia mencionada, si bien no es posible dejar de buscar las conexiones, aunque sean virtuales, entre sus primeros libros y lo que ocurría en el país en ese entonces. O si no, veamos: Rubem Fonseca publicó, por orden cronológico, *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) y *Lúcia McCartney* (1967). El primer libro vio la luz un año antes del golpe de 1964 y el segundo fue lanzado un año después; el tercer libro salió, en su primera edición, en 1967 (año de la reanudación de los enfrentamientos callejeros y del inicio de la resistencia armada contra el régimen dictatorial). Este mismo libro sería relanzado dos años después, en 1969. Entre la primera y la segunda edición de *Lúcia McCartney*, la dictadura promulgó, el 13 de diciembre de 1968 (¡un viernes 13!), el Acto Institucional número 5, que, entre otras medidas, cerraba el Congreso Nacional, impedía las

reuniones públicas e instituía la censura previa en periódicos, radio y televisión. Esas coincidencias nunca llegaron a ser exploradas, ni siquiera tras la publicación de la parte no autorizada de la biografía del escritor, como veremos más adelante.

A pesar de la buena acogida de sus primeros libros, Fonseca permaneció prácticamente en el anonimato. Su reputación de renovador del cuento brasileño contemporáneo fue estableciéndose poco a poco. El libro *Lúcia McCartney* es una especie de marco inicial y, en él, Fonseca corrió riesgos en varios frentes: en la predilección por una prosa económica, reducida a lo esencial, que volvió sus dos primeros libros precozmente convencionales; en el realismo con que trataba las situaciones cotidianas, incorporando incluso el lenguaje del día a día, sin excluir ni siquiera las expresiones vulgares ni las groserías, algo que se convirtió desde entonces en su marca registrada, y, finalmente, en la búsqueda no menos intencional de un tipo social (como narrador) que no se ajustaba más al papel que las fórmulas tradicionales estipulaban. Es decir, sale de escena la figura del narrador-mediador. En su lugar, Fonseca pasa a dar voz al “inculto de las ciudades”, como muy bien señaló Antonio Candido. Quedaba abierta una nueva temporada en nuestra literatura.

No se puede decir, sin embargo, que Rubem Fonseca posea el monopolio de la renovación literaria. No se trata de eso. En rigor, se mostró muy atento y receptivo a las oleadas de innovaciones formales que venían de las décadas anteriores, cuyos principales representantes fueron, como sabemos, Guimarães Rosa y Clarice Lispector, aunque no hayan sido los únicos. Fonseca no era ajeno a ese clima. Esto es tan cierto que, de *Lúcia McCartney* en adelante, la crítica no dudó en afirmar que él se sumaba al experimentalismo predominante en varios géneros artísticos. Ahora bien, el escritor interesado en romper las convenciones no coincidía con el primer Fonseca (*Os prisioneiros* y *A coleira do cão*), mucho más contenido en las maniobras con el código y menos inventivo con respecto a las tramas. Fue el segundo Fonseca el que brillaría como estrella de primer orden en la nueva narrativa brasileña, posición que alcanzó a mediados de

la década de 1970, sobre todo después de la publicación de *Feliz ano novo* (1975), una reunión de cuentos perturbadores, en los cuales la violencia despunta por todos lados, en las formas más variadas y en situaciones inusitadas. Ahora, Fonseca no era más un desconocido. Al impedir, intempestivamente, la circulación de *Feliz ano novo*, la censura del régimen dictatorial, por caminos sinuosos y contra su voluntad, se convirtió en una poderosa aliada en la divulgación del libro y del artista, que desde entonces ganó una visibilidad verdaderamente nacional. Para entender mejor los momentos decisivos de la trayectoria del escritor, es necesario retroceder un poco en el tiempo y tener en cuenta sus primeros pasos.

En los ya lejanos años de 1960, Fonseca era un exitoso hombre de empresa —como a él mismo le gusta decir—, con un cargo ejecutivo en Light, que en la época era una empresa multinacional. Sus primeros lectores desconocían tanto su ocupación profesional como su participación en un “famoso” Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), creado en 1962 por una selecta élite conservadora, compuesta por hombres de empresa “por encima de cualquier sospecha”, religiosos, militares, intelectuales, entre otros. Es decir, con una mano, Fonseca escribía *Os prisioneiros* (1963) y *A coleira do cão* (1965), y, con la otra, redactaba y revisaba el extenso material de propaganda del IPES, además de supervisar y escribir guiones de películas de fuerte contenido golpista, dirigidos contra el gobierno constitucional del presidente João Goulart (1962-1964).

A nadie se le ocurrió relacionar las tres variables, es decir, narrativa urbana, luchas sociales y actividad político-profesional del escritor debutante. Pero, ¿cuál es la ventaja de realizar tal lectura? ¿No sería algo forzado? ¿Por qué aproximar caminos que, aparentemente, se bifurcan? A continuación, pretendo mostrar que estas restricciones no tienen fundamento. Al contrario de lo que se imagina, la exploración de los vínculos entre la prosa del autor y el movimiento de la sociedad contemporánea sorprende por la cantidad de descubrimientos que proporciona. Consciente de esto, el presente trabajo propone explorar esas conexiones, tomando como base el

cuento “Desempenho”,<sup>1</sup> del libro *Lúcia McCartney*, aunque sin dejar, ocasionalmente, de hacer referencia a otros textos significativos del autor. En todo caso, el foco principal será el final de la década de 1960, por las razones que este artículo pretende esclarecer.

## Entreacto

El golpe de 1964 fue uno de los principales episodios de la Guerra Fría en el continente latinoamericano. Consistió en una múltiple y compleja red de acciones y alianzas de clase, que involucró empresarios, políticos, militares y líderes religiosos, que participaron activamente en la deposición del presidente João Goulart, el 1 de abril de 1964 (Dreifuss 1986). La experiencia sería reeditada, casi una década después, en Chile y, enseguida, aplicada con igual éxito en los demás países de la región. A propósito, los golpistas brasileños se enorgullecían de haber prestado su *know-how* a los compañeros chilenos que, el 11 de septiembre de 1973, derrocaron el gobierno de Salvador Allende (Dreifuss 1987, 202-241).

En Brasil, las maniobras golpistas buscaban neutralizar las políticas de reforma del presidente Jango —como era conocido popularmente João Goulart—, al tiempo que diseminaban valores privatistas, proamericanos y anticomunistas. Vale recordar, entre paréntesis, que las élites conservadoras involucradas en el golpe usaban el término comunismo no solo para referirse a los militantes comunistas propiamente dichos, sino a todos aquellos que no se adherían a su punto de vista de clase. Por eso las medidas adoptadas por Goulart, que tenían como objetivo mejorar las condiciones de la población pobre de las ciudades y del campo, fueron inmediatamente tildadas de populistas y demagógicas. La derecha supo sacar partido de las presiones sociales para acusar al gobierno Jango de inoperante, cómplice de la subversión y corrupto; atrajo amplios sectores de la clase media,

---

<sup>1</sup> En español, este cuento apareció con el título “La ejecución”, en el libro de Rubem Fonseca *Los mejores relatos* (México: Alfaguara, 1998) [N. del T.].

vendiendo la tesis de que era necesario acabar con el “desorden” que imperaba en el país. El IPES funcionó como una especie de vanguardia de las “clases productoras”, actuando en asociación con sectores conservadores de las Fuerzas Armadas y de la Iglesia Católica.

Desde entonces hasta ahora, historiadores, economistas y científicos sociales, de los más diversos linajes ideológicos, nunca dejaron de ocuparse de la materia. No es difícil encontrar, en las áreas mencionadas, estudios de largo aliento y clásicos como el ya citado 1964: *a conquista do Estado*, de René Dreifuss. No se puede decir lo mismo de los críticos literarios, que, curiosamente, no manifestaron interés en el asunto, a diferencia de las áreas vecinas del conocimiento. En el momento en que el país retomaba el proceso de redemocratización, a finales de la década de 1970, la crítica literaria se rendía a los encantos del estructuralismo francés, que no escondía su desinterés por la historización de los procesos literarios. Con la entrada en escena, poco después, del postestructuralismo, el desinterés avanzó hacia un rechazo puro y simple (Anderson 2004). Las fases teóricas posteriores solo reforzaron esas dos tendencias. El paso de los años se encargó de hacer el resto.

Por supuesto, no todos los críticos siguieron ese camino, como veremos más adelante. Además, no es difícil encontrar quien haya prestado atención a los artistas que hicieron oposición al régimen. El problema es que no se llegó a investigar el caso contrario, es decir, los artistas que apoyaron o que mantuvieron una relación de proximidad ideológica con el régimen instalado en el 64. Como dijimos antes, Rubem Fonseca fue uno de esos artistas que no solo apoyó el golpe, sino que fue uno de sus principales artífices.<sup>2</sup> Sin embargo, los especialistas de su obra prácticamente ignoran la materia. Por mucho, admiten que se trata de un desliz del escritor, de un desvío

<sup>2</sup> En el referido libro de René Dreifuss (1986), hay descripciones detalladas sobre las actividades desarrolladas por Rubem Fonseca en el IPES. Recientemente, la periodista Denise Assis (2001) demostró que Fonseca, como fue dicho más arriba, firmaba los guiones de las películas que producía el IPES, como parte de la propaganda de desestabilización del gobierno de João Goulart. Además, el escritor supervisaba toda la línea de producción de esas películas.

de conducta que, a pesar de todo, sería enmendado por su obra posterior,<sup>3</sup> punto final. Ahora bien, es difícil imaginar a un artista que en los convulsionados años sesenta no haya tomado posición sobre el golpe, dentro o fuera de su obra. Más improbable aún es que Fonseca, con todo lo que se sabe sobre él, haya sido indiferente a todo eso. Finalmente, ¿habría o no un vínculo entre el candidato a hombre de letras y el ejecutivo de doble faz? ¿Qué era lo que hacía exactamente Rubem Fonseca en la década de 1960 que los críticos literarios no se sintieron obligados a explorar, aunque solo fuera por curiosidad? Vamos a indagar el asunto, tomando como base uno de sus cuentos más representativos.

## Segundo acto: un punto de vista de clase

“Desempenho” es el título del cuento de apertura del libro *Lúcia McCartney*. Ciertamente, es el más agresivo de todos los que el escritor había escrito hasta aquel momento. Narra una lucha sangrienta en la que uno de los contendientes es ni más ni menos que el protagonista y narrador. Fonseca sorprende al renunciar a un narrador en tercera persona, como sería natural en esos casos de violencia extrema. El realismo con que describe las escenas sorprende y pone los pelos de punta a quien esperaba más ceremonia. La primera impresión es que Fonseca no estaba preocupado por respetar la liturgia de la narración. El relato toma por sorpresa al incrédulo lector que ve pasar por delante de sus ojos los duros golpes de los que el narrador es víctima. Nuestro héroe no se incomoda tanto con la paliza que le propinan, como sería natural, como con la reacción de la platea, que toma partido por su oponente. Justo él que, en luchas anteriores, era el consentido de la hinchada... A cada asalto su esperanza de victoria

3 Un buen ejemplo se puede encontrar en el artículo de Hamilton Santos “*Feliz ano novo não envelheceu*”: “*Feliz ano novo* es también la redención definitiva de Rubem Fonseca, que finalmente se redimió del apoyo que dio a la instalación del régimen militar en el país, en sus comienzos” (1989, 10). Mejor síntesis, imposible.

disminuye. El entrenador le reclama por su apatía y falta de combatividad, atribuyendo su pobre desempeño a la práctica reprochable del sexo antes de la lucha. El luchador-narrador va para el cuarto asalto desmoralizado, abucheado por los fanáticos y ya resignado a la derrota inminente. Su estado no podría ser peor, mientras que su adversario está lleno de confianza y seguro de la victoria. De repente, el narrador se aprovecha de un error de Rubão y lanza una secuencia de puños hasta que su adversario desfallece cubierto de sangre. Una vez declarada la victoria, la platea, que antes lo había hostilizado, ahora lo saluda, y el narrador-luchador le retribuye "enviando besos a los cuatro costados del estadio". La reconciliación no podría ser mejor y marca el desenlace anticlimático de la narrativa.

La estrategia del relato es mantener la atención del lector en la lucha. La imagen del ring es, en sí misma, funcional, pues permite dividir la trama, favoreciendo así la reducción de la intriga a dos polos inmediatamente visibles y opuestos, más allá de los cuales no tiene sentido buscar sentido. El lector se convence de que la escena se agota en sí misma. La evocación tanto de hechos pasados como de personajes que no participan directamente de la trama solo ocurre a través de las reminiscencias del narrador-luchador, que, en el calor de la lucha, recuerda a su novia, Leninha. Sin embargo, el recuerdo de la amada no dura mucho y el foco retorna al ring, con lo que no se afecta el flujo narrativo, que se mantiene constante. Pero para que ese procedimiento se constituya en una alternativa estéticamente válida, es imprescindible crear la ilusión de una narración en tiempo real. La dinámica de la narración, que se escenifica a la vista de todos, aproxima el cuento al teatro. Para obtener convincentemente ese efecto, el lenguaje debe ser reducido a lo esencial, sin ceder a las digresiones, a los refinamientos verbales, a los exámenes psicológicos o a cualquier tipo de moderación. Esa es la razón por la cual el relato se restringe a la superficie, o más exactamente, al combate entre los dos contendores, reproduciendo directa e inmediatamente sus reacciones y el vocabulario que les corresponde, especialmente las groserías y las expresiones vulgares.

La fuerza del cuento está justamente en la parcialidad de la representación, que selecciona, delimita y excluye. Un poco a la manera positivista, Rubem Fonseca limita el ámbito de la narración al *hecho*, como si este prescindiera de *relaciones* más allá de él mismo. Esa operación es tanto más eficaz cuanto más el hiperrealismo de la descripción prescinde de la representación de tipo realista, cuyo objetivo era totalizar las contradicciones en movimiento y, de esa forma, suscitar la reflexión crítica. En ausencia de esta, el narrador pasa a gozar de una autoridad incuestionable, y solo le queda al lector la identificación pasiva con aquel que tiene la prerrogativa de la narración.

Si no quiere para sí el papel de un mero contemplador de la escena, el lector deberá rebelarse contra la estrategia del cuento, transformando la lectura en un acto de insurrección permanente, dirigido, esta vez, contra la lógica narrativa que le impide emanciparse. Se necesita, por lo tanto, audacia para leer el cuento “Desempenho”. Primera providencia: desentrañar la historicidad sustraída a los gestos, a los comentarios, a los insultos y a los prejuicios que caracterizan las acciones y el “pensamiento” del narrador. Estos elementos, que no parecían guiados por ningún interés, comienzan a mostrar que son interesados cuando se leen en perspectiva histórica. La falta de inteligencia del narrador, a pesar de ser funcional, engaña: ella está al servicio de un tipo de inteligencia que no quiere hacerse pública, es decir, que se mantiene en el anonimato de la misma forma que los personajes sin nombre, sin pasado, sin lazos sociales nítidos, que inundan las obras del escritor. Ya no es posible descartar lo que no es inmediatamente visible. Así, la primera impresión no es la que cuenta.

¿Cómo reaccionaron los principales críticos frente a esa audaz operación? Alfredo Bosi, uno de sus primeros lectores, notó que Rubem Fonseca participaba de un movimiento de renovación del cuento brasileño contemporáneo.<sup>4</sup> Fonseca sería un típico representante de la narrativa brutal (*narrativa brutalista*) “que se formó en los

---

4 Por contemporáneo, léase el periodo que va de la década de 1960 hasta mediados de la década siguiente.

años 60, momento en que Brasil pasó a vivir una nueva explosión de capitalismo salvaje” (Bosi 1974, 18). El *brutalismo*, según Bosi, “toma su habla directa e indirectamente de las experiencias de la burguesía carioca”, en las cuales se expresa “una libido que no encuentra salida hacia una convivencia de afecto y proyecto” (18). Curiosamente, la expresión acuñada por Bosi se aplicaría mejor a los libros posteriores de Fonseca, sobre todo *O caso Morel* (la primera experiencia del escritor en el género novelístico), *Feliz año novo* y *O cobrador*, todos de la década de 1970. A primera vista, la vertiente en cuestión no se vinculaba con la tradición literaria brasileña “muy celosa de la sociabilidad de la escritura” y del prestigio de “escribir bien”, como tan bien intuyó Bosi. No se trata de que los libros de Fonseca estuvieran mal escritos. Por el contrario, su prosa calculada ambicionaba la precisión y el impacto buscado por los artistas de vanguardia del periodo. De ahí la tendencia a que se comprenda su obra como parte del proceso de renovación de la narrativa brasileña contemporánea.

Bosi también se aventuraba a decir que el giro (*brutalista*) de la prosa literaria brasileña derivaba de la influencia norteamericana y del peso negativo de la cultura de masas, cuya entrada masiva, en Brasil, fue facilitada por la dictadura, que veía en la industria cultural una forma de aproximación ideológica a los Estados Unidos.

Otro lector agudo de la “nueva narrativa”<sup>5</sup> brasileña fue Antonio Candido, para quien Rubem Fonseca “agrede al lector por la violencia, no solo de los temas, sino de los recursos técnicos, fundiendo el ser y el acto en la eficacia de un habla magistral en primera persona” (1984, 181). Ese “realismo feroz”, según Candido, concluye un tipo peculiar de “literatura contra”: “contra la escritura elegante”, “contra la convención realista”, “contra la lógica narrativa” y “por último, contra

5 El autor alude al ensayo de Antonio Candido “La nueva narrativa” (“A nova narrativa”), incluido, como se menciona más adelante, en el libro *A educação pela noite*. Una versión de este ensayo fue publicada en español con el título “El papel del Brasil en la nueva narrativa”, en el libro *Más allá del boom: literatura y mercado*. Las citas que el autor hace del ensayo de Candido fueron tomadas de esta última versión, aunque modificamos algunas cuando lo consideramos necesario [N. del T.].

el orden social, sin que por ello los textos manifiesten una posición política determinada (aunque su autor pueda tenerla)” (183). A ese conjunto, se debe sumar también el rechazo manifiesto de la tradición (como intuyó antes Bosi). A título de ilustración, conviene recordar un pasaje decisivo del cuento “Intestino Grosso” (*Feliz ano novo*), en el cual, a cierta altura, al personaje —un escritor (como Fonseca)— se le pregunta sobre la existencia de una literatura latinoamericana (asunto bastante debatido en la época). Veamos su respuesta:

¡No me haga reír! No existe ni siquiera una literatura brasileña, con semejanza de estructura, de estilo, de caracterización o de lo que sea. Existen personas que escriben en la misma lengua, en portugués, lo que ya es mucho y todo. Yo no tengo nada que ver con Guimarães Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas.  
(Fonseca 2001, 468)

Aunque se trate de un personaje de ficción, y no del autor de carne y hueso, hay cierto consenso en que el pasaje expresa el punto de vista, en todo o en parte, del propio Rubem Fonseca. En este caso, el personaje funciona como una especie de *alter ego* del escritor. La frase que concluye la cita (“estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas”) está en perfecta sintonía con la perspectiva que guía los demás cuentos del libro. Al reflexionar sobre varios asuntos (sexo, pornografía, violencia, literatura), el personaje-escritor sintetiza —en forma de una cuasi poética— lo que fue elaborado en prácticamente todos los cuentos anteriores del libro. Se puede decir que el artista trabaja con la clara intención de oponerse a la tradición literaria, que pasa a ser vista como superada en su conjunto, cuando no como espuria. Los siguientes pasajes del cuento de Fonseca no dejan duda a ese respecto: “Ellos [los editores] querían que yo escribiera igual a Machado de Assis [...] querían los negritos del pastoreo, los guaranís, los sertones de la vida”; y el ya citado: “Yo no tengo nada que ver con Guimarães

Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas” (460-469).

Tal juicio negativo parece hacer eco de la creciente ola de insatisfacción con los rumbos de la sociedad impuestos por el régimen dictatorial de la época, particularmente, la brutal censura que cayó sobre todo y todos. De ahí, tal vez, la prisa con que se tomó tales testimonios (los citados anteriormente) como expresión de una voz disonante dentro de la literatura, cuyo blanco de crítica podría ser el régimen. En realidad, podría serlo. De cierta forma, esa impresión tiene su momento de verdad, pues, vistas con detenimiento, las historias del libro funcionan como una especie de correctivo a la ideología del progreso (“milagro económico”) predicada por los dueños del poder, como bien lo intuyó João Luiz Lafetá. Esta impresión ganó mayor fuerza cuando el libro fue confiscado por la censura, por obra del entonces Ministro de Justicia, Armando Falcão, figura a la vez siniestra y caricaturesca. Fonseca reaccionó interponiendo una acción judicial contra el Estado. Como era de esperarse, la clase artística adoptó la causa del escritor, dándole apoyo público. Prácticamente, comienza en ese momento el aura del escritor opositor, víctima del régimen, a la que Rubem Fonseca suele aferrarse para abogar en causa propia y defenderse de la acusación de que participó activamente en el golpe. Si de hecho existió la censura a su libro, no debe deducirse por esto que su “literatura contra” encierra una crítica a la sociedad contemporánea.

Candido fue el primero en percibir la ambigüedad del nuevo lenguaje al que se integraba el texto: “tal vez ese sea otro rasgo de esta literatura reciente: la negación implícita, sin afirmación explícita, de la ideología” (1987, 183). Contrariamente a la narrativa tradicional, que conserva cierto rancio de clase, “tratando de manera paternalista el lenguaje y los temas del pueblo” (184), la nueva cosecha de escritores —de la que Rubem Fonseca era uno de los principales representantes, aunque no el único— se especializaba en recortar “las distancias sociales”, en una especie de paternalismo al revés. La estrategia consistía en el uso recurrente de la primera persona, con el propósito de

“consustanciar al autor con el personaje, adoptando una especie de discurso directo permanente y desconvencionalizado, que permite una fusión mayor que el indirecto libre” (184). La observación es certera y, además, refuerza las dudas iniciales expresadas por Bosi, al reflexionar sobre los nexos entre el texto y el contexto, sin perder de vista la tradición (que las narrativas de Fonseca deliberadamente ofendían), y sugerir a los lectores avanzar más allá de las primeras impresiones. Es decir, Candido arrojaba dudas, y con toda razón, sobre la efectividad de tal literatura, al desconfiar de su pretensión de superar, o simplemente negar, los esfuerzos de los antecesores. El crítico expresó, con la agudeza de siempre, el carácter problemático de esa forma de innovación que denominó “realismo feroz”:

Algunos escritores, como Rubem Fonseca, se destacan cuando emplean esta técnica [primera persona]; pero su fuerza parece decaer cuando pasan a la tercera persona o describen situaciones de su propia clase social. Esto lleva a preguntarse si tales escritores no estarán creando un nuevo exotismo de tipo especial, que resultará más evidente para los lectores futuros; si no estarán siendo eficaces, en parte, por presentar temas, situaciones y modos de hablar del marginal, de la prostituta, del inculto de las ciudades, que para el lector de clase media tienen el atractivo de cualquier pintoresquismo. Pero sea como fuere, esos escritores están generando una extraordinaria expansión del ámbito literario, como grandes innovadores. (Candido 1987, 184-185)

Antes de pasar al próximo punto, es necesario aclarar que el ensayo de Candido mencionado anteriormente fue publicado inicialmente en 1979. Su redacción es, por lo tanto, contemporánea de otros textos igualmente comprometidos, cuyo propósito era responder a la dictadura en el plano analítico y teórico. Algunos de estos estudios (no exclusivamente literarios) fueron reunidos posteriormente en *Educación por la noche (Educação pela noite)* (1987). A propósito aún

de este volumen de ensayos, conviene destacar que el título alude a un libro de poemas de uno de los principales poetas brasileños de la segunda mitad del siglo xx, João Cabral de Melo Neto, intitulado *La educación por la piedra* (1966). Pero la expresión “educación por la noche”, adoptada por Candido, es mucho más que un título: es, en realidad, una clave de lectura, pues revela la faceta combativa del crítico (poco mencionada) y la versatilidad de su intervención, puesto que resiste con las armas de la crítica al régimen autoritario.<sup>6</sup> Por último, vale la pena destacar que el ensayo “La nueva narrativa” buscaba diagnosticar un *movimiento de los movimientos* literarios, con énfasis en el realismo feroz, una singular modalidad de narrativa de ficción, cuyas peculiaridades formales respondían en gran medida a las exigencias del contexto estético social brasileño. Digo esto pues, desde el punto de vista metodológico, a Candido le interesaba entender la forma estética del realismo feroz en confrontación directa con el proceso social en curso.

João Luiz Lafetá retomó el tema donde lo dejó Candido y dio un paso más allá en relación al maestro. De entrada, vale mencionar que Lafetá escribe dos décadas después del estudio de Bosi y quince años después del de Candido. Tiene a su favor, por lo tanto, cierta distancia temporal, a diferencia de Bosi y de Candido, que escribieron en el calor del momento. Aunque demuestre conocer la fortuna crítica, adopta una postura reticente, citando casi siempre de modo indirec-  
to o alusivo los estudios existentes, con lo que da la falsa impresión de que trabajaba al margen de los especialistas. Otra diferencia importante: Lafetá esboza una visión de conjunto de la obra de Rubem Fonseca, mientras que sus ilustres antecesores buscan situar los textos

6 Si el lector quiere apreciar mejor el perfil del crítico Antonio Candido, es conveniente que lea de manera articulada y, por lo tanto, dialéctica, sus textos dedicados a la literatura, pero también otros de índole diferente, como el prefacio que escribió, en 1967, para el libro *Raíces del Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, con quien Candido cultivó una intensa amistad y colaboración intelectual. Dada la calidad de los comentarios, este prefacio escrito por Candido pasó a integrar las ediciones de *Raíces del Brasil* posteriores al año 1967.

del escritor en el marco más amplio de la narrativa contemporánea. La diferencia no debe ser despreciada. No hay duda tampoco de que su intervención avanza en el debate, al buscar tomar distancia de las posiciones más apasionadas, a favor y en contra de la obra de Fonseca —como, en realidad, ya había hecho Candido—, con el fin de evitar que los excesos interfieran en la objetividad del juicio.

Ya en los primeros párrafos de su artículo “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”, Lafetá deja claro que Rubem Fonseca tiene virtudes que necesitan ser consideradas: “autocrítica, rigor y refinamiento técnico no le faltan” (2004, 372). Pero no por ello adopta una postura reverencial. Esa tal vez sea la mayor virtud de su ensayo: quitar del camino la tendencia al *parti pris*, que divide la audiencia y hace imposible el intercambio matizado de ideas y su exploración en el trabajo de análisis. En su elegante estudio, Lafetá notó que la obra de Fonseca se dividía en dos momentos: el primero, correspondiente a los dos primeros libros, es marcadamente lírico y se caracteriza por la “exploración y la representación de los contenidos de una subjetividad en fuerte tensión con la realidad objetiva” (378); mientras que el segundo momento explora el tema de la violencia, sobre todo a partir del tercer libro, *Lúcia McCartney*. El ensayista argumenta que la “escritura de la violencia” ocupa “un lugar prominente”, aunque, enseguida, advierte: “Pero la actitud anterior no desaparece”. Es decir, el cambio en el régimen narrativo no desecha del todo la “figura de la desilusión romántica”; si bien, “la interioridad de los personajes está volcada hacia fuera” y, además, “los narradores protagonistas son marginales incultos” (386-387). En ese caso, no hay cómo ser indiferente al cambio que produce el nuevo movimiento en el interior de la obra de Fonseca: “el detonador de la violencia, aquello que mueve a los personajes, parece estar antes (o tal vez más allá) de cualquier búsqueda de sentido” (387). Se nota, por esos breves reparos, el cuidado del crítico, que resiste a la tentación positivista de las clasificaciones fijas.

A partir de *Lúcia McCartney*, por lo tanto, el texto pasa a gravitar en otra órbita: el paso del lirismo a la violencia significa que el

énfasis recae ahora sobre los elementos brutales, que son reforzados gracias al material artístico seleccionado y al modo de narración predominante. No cabe duda de que el ensayista tenía conciencia de que la violencia estaba motivada por la nueva situación posterior al 64, aunque no avance mucho en relación al asunto, tal vez por confiar demasiado en el esquema del joven Lukács, del cual tomó la fórmula y al que permaneció fiel. Ahora bien, la negatividad a la que llega Fonseca prácticamente deja sin efecto el esquema del joven Lukács, por más que sea funcional para demostrar la transición ocurrida. Sea como fuere, la contribución de Lafetá, en ese y en otros puntos, es indiscutible, a pesar de que sería mejor preguntar ¿qué fue lo que ocurrió, tan especial, que precipitó el cambio señalado? De cierta forma, la respuesta a esta pregunta está presupuesta en el estudio de Lafetá, sin que el crítico se diera cuenta o quisiera explorar esa vía. Esto es lo que pretendo esbozar más adelante.

Volviendo una vez más al cuento “Desempenho”, creo que este puede ser leído en clave alegórica, como una referencia alusiva, cifrada, a los dos períodos de enfrentamiento social, es decir, 1964 y 1967. La idea del ring en el que todo vale no deja de ser una solución artísticamente eficaz. Para refrescar la memoria: Rubão, el temible adversario del cuento, fue derrotado porque subestimó la fuerza del narrador-luchador, el héroe de Fonseca que, tras haber pasado las duras y las maduras, consigue revertir una derrota que parecía consumada, a semejanza de lo que había ocurrido en el cuento “Força Humana”<sup>7</sup> (de su libro anterior, *A coleira do cão*, de 1965), que no por casualidad es protagonizado por el mismo narrador-luchador de “Desempenho” (Alves 2009, 37-63). La platea, que antes lo abucheaba, se rinde a su desempeño, a la fuerza que parecía no poseer, pero que irrumpió de repente de sus músculos. En los dos cuentos, la decisión se da en los instantes finales del conflicto. Al derrotado le queda el consuelo de que estuvo a medio camino de la victoria,

7 En español, “Fuerza humana”. El cuento fue incluido en la ya citada antología *Los mejores relatos* [N. del T.].

que solo no se consumó por haber cometido el equívoco fatal de subestimar la fuerza del adversario (el *crioulo* de “Força Humana” y Rubão de “Desempenho”).

Ahí va la explicación para la jugada maestra del autor: los enfrentamientos que tienen lugar en la sociedad brasileña de mediados de los años sesenta son recreados en el texto a través de las imágenes sorprendentes de una lucha sangrienta y de una pulseada. Tales procedimientos no es que sean tan extraños en Fonseca. En la película *¿Qué es el IPES?* (8'30”), cuyo guion escribió, la imagen de un personaje levantando un obstáculo, a semejanza del pesista de “Força Humana”, esconde, detrás de un ejemplo de superación, los mecanismos comunes a las películas de propaganda (Correa 2005, 143-49). En *¿Qué es el IPES?*, el dibujo en movimiento, a pesar de ser un poco tosco para los patrones de hoy, sirve para fijar la imagen de un sujeto que se esfuerza en vencer obstáculos. La imagen del héroe recreado es una combinación del pesista y del luchador. Fonseca intuyó la conexión entre esas imágenes y una posición de clase: la suya, justamente. Apreciados en esos términos, los cuentos pueden ser leídos, en último análisis, como si fueran paráolas; como textos que se proponen dar una lección a los incautos. Por consiguiente, las escenas recreadas condensan y hacen referencia a un episodio extraliterario: la lucha de clases en curso. Rubem Fonseca no era, por lo tanto, tan ajeno como parecía a lo que pasaba en el país.

¿Quién no recuerda la expectativa creada por la izquierda, con fuerza e influencia en el gobierno Jango, poco antes del golpe del 64? ¿Y la euforia de sentirse parte de las reformas de base, que una vez implementadas dejarían el país a un paso del socialismo? Pero lo que iba a ser un sueño se volvió una pesadilla. En la época, Glauber Rocha —como Fonseca— trató de examinar el problema en la escena final de *Terra em transe*, en la cual Porfirio Díaz, dirigiéndose a la platea (¿de izquierda?), profiere las siguientes palabras: “Aprenderán. Aprenderán”. ¿Quién? Ciertamente, los derrotados.

Por eso, para retomar un punto examinado anteriormente, donde Lafetá percibe un “combate lírico”, hay, en realidad, una batalla de

proyectos y de puntos de vista de clase (¡eso mismo!) siendo librada. Pero el equívoco de Lafetá es productivo. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje, que, aunque se refiere al libro *Feliz ano novo*, encaja como un guante con lo que estamos tratando aquí:

No se trata de una literatura comprometida, en el sentido tradicional. Al contrario, los cuentos no hacen ningún llamado político o ideológico de izquierda, como es tradición de buena parte de nuestra literatura contemporánea, que asume un compromiso social desde los años de 1930. En Rubem Fonseca, el camino es diferente: él prefiere exponer, de manera directa y cruda, el afloramiento de la violencia social en los grandes centros urbanos. (Lafetá 2004, 388)

Como si hubiera podido escoger la otra opción; pero Fonseca jamás podría haber hecho tal llamado político de izquierda, simplemente porque estaba del otro lado, arremetiendo contra sus adversarios, dentro y fuera de la literatura. Al asimilar en sus textos las innovaciones formales disponibles, Fonseca, en cierta forma, se libera de la imagen del hombre de derecha, del golpista. No deja de ser un tema interesante para ser explorado, pues sugiere cierta autonomía entre el trabajo formal y la posición ideológica del escritor; sin duda, es una ecuación de difícil solución. Pero Fonseca salió bien librado, revelando la astucia de un profesional. Vistas las cosas desde hoy, no hay motivo para no concederle el título de gran estratega de las letras, cosa rara entre nosotros. Hay, por lo tanto, en las incursiones de Fonseca, la postulación de un programa estético que tiene por objetivo poner patas arriba el campo literario y proponer alternativas. Pero, ¿de qué programa se trata?

Con seguridad, es un programa estético elaborado sin el recurso convencional del manifiesto redactado aparte —como es costumbre—, dado que su lenguaje se hace, él mismo, materialmente instrumental. El giro pronunciado de la narrativa de Fonseca, verdadero punto de inflexión, coincide con la polarización de la sociedad brasileña en la segunda mitad de la década de 1960. Su prosa, por

lo tanto, es concebida para ser expresión artística de la lucha de clases. A menos que me equivoque, tal tema no ha sido aún objeto de discusión seria. Pienso que lo esencial del método de creación de Rubem Fonseca se vislumbra en el cuento “Desempenho”, que acabamos de analizar. En efecto, la violencia que pasa a primer plano desde *Lúcia McCartney* no surge de la nada ni debe ser tomada en abstracto, es decir, desvinculada de las circunstancias sociales de las cuales deriva y ante las cuales el artista se posiciona mediante el lenguaje artístico. La violencia consustancial de esas narraciones coincide con la segunda fase de recrudecimiento de la lucha de clases en Brasil, alrededor de 1967 (el golpe del 64 dio inicio a la primera etapa), cuando la bandera de la lucha armada comenzaba a ondear y la posibilidad de la guerra civil retornaba. Como dije antes, ningún crítico, que yo sepa, se interesó por explorar tal correspondencia. Si lo hiciera, tal vez llegaría a la conclusión de que el *brutalismo* es una respuesta estética o, mejor dicho, de que el *brutalismo* es la forma problemática de reducción estructural de circunstancias históricas. El golpe de 1964, como evento fundamental, reverbera en las filigranas de la prosa, impregnando desde el tejido narrativo hasta el carácter del narrador. De esta forma, ocurre una verdadera simbiosis entre la narración y la materia narrada, la base, en definitiva, para la fundación de la estética *brutalista* y del realismo feroz, de los que hablaban Alfredo Bosi y Antonio Candido, respectivamente.

Candido ofrece otras pistas para reflexionar sobre la nueva narrativa, en general, y sobre el realismo feroz, en particular, al comentar que el escritor naturalista brasileño, a fin de resguardar su prestigio social, empleaba el “discurso indirecto (que lo definía) e incorporaba entre comillas el lenguaje popular en el discurso directo (que definía al otro). En el indirecto libre, el autor, ya definido después de todo, esbozaba una prudente fusión” (1987, 184). A diferencia de este modelo, los escritores de los años sesenta y setenta pasaron a adoptar de forma sistemática la narración en primera persona, aparentemente delegando a los personajes de las capas subalternas el control de la narración,

con lo que obtuvieron resultados estéticos inesperados, chocaron a los lectores y pusieron entre comillas la tradición literaria anterior.

El impacto de las historias de Fonseca deriva en buena medida de esa forma osada de operar con el estilo directo. Desde entonces, el “discurso directo permanente y desconvencionalizado” viene siendo empleado a gran escala. Fonseca, sin duda, ayudó a consolidar ese linaje, aunque, como ya fue sugerido antes, no haya sido el único. Pero no se debe pensar que se trataba solamente de una mera cuestión de estilo. En rigor, la apuesta era mucho más arriesgada: poner patas arriba el campo literario tiene, en último término, una implicación política evidente.

Fonseca fue hábil en la radicalización de esos procedimientos en sus libros posteriores. Para quien conocía como pocos los meandros del poder, su habilidad artística para deducir consecuencias de la crisis del milagro económico es notable. Conviene recordar que, a mediados de la década de 1970, periodo de la escalada de Fonseca hacia el éxito, la ideología del progreso de la dictadura llegaba a su fin. La crisis internacional del petróleo alcanzaba de lleno al modelo económico del régimen, y precipitaba su agotamiento. De esta forma, se vino abajo la ideología triunfalista del “ámelo o déjelo”. El optimismo fabricado, o ideológicamente sustentado, dio lugar a la frustración, que se convirtió en revuelta, sobre todo en las capas medias de la sociedad, que ya no contaban más con el crédito fácil. Vuelve a la escena una visión bastante pesimista del país. Las condiciones históricas cambiaban significativamente y abrían un flanco importante para nuevas exploraciones y experimentaciones. El vien-  
to comenzaba a soplar a favor de la redemocratización, y la dictadura se aislaba cada vez más del conjunto de la sociedad.

Fonseca supo sacar partido de la nueva situación. Pienso que sus experimentos formales deben ser evaluados en el contexto de esos cambios sustanciales por los que pasaba el país. Sin hacer alusión al proceso social no se comprende satisfactoriamente la forma de su narrativa. Así, el *brutalismo*, que había surgido en el auge de la lucha

de clases (de 1964 a 1968), toma ahora la apariencia del inconformismo y de la hostilidad hacia el orden, y ya no de rechazo al arte opositor de final de la década del sesenta, como vimos antes. Dicho de otra forma, la alternativa abierta por Fonseca a finales de la década de 1960 ya no era viable o, mejor dicho, pedía ajustes.

Es importante destacar el vuelco que sufre su trayectoria, pues es fruto de un verdadero golpe maestro. Fonseca venía meditando sobre los rumbos de la narrativa contemporánea desde *Lúcia McCartney*, recreando las situaciones cotidianas en las que la violencia pasaba a primer plano. Con *Feliz año novo*, Fonseca radicalizaba aún más los procedimientos técnicos desarrollados a finales de la década del sesenta. Los materiales artísticos continúan siendo trabajados en bruto, sin ningún tratamiento aparente o ponderación, como si no hubiera mediación en el paso de los materiales extra-artísticos al ámbito propiamente artístico, que viene a ser la operación de fondo de la creación literaria. La novedad es que el discurso no se dirige más a los adversarios de clase. Ahora, Fonseca pasa a disparar en todas direcciones, dando a sus textos un tono de negatividad aún mayor, como si el blanco fuera la sociedad en su totalidad. En cierto modo, eso tendrá un impacto considerable sobre la comunidad de lectores, en los que se refuerza la impresión de que el escritor rechazaba los rumbos de la sociedad. Fonseca parecía particularmente empeñado en obtener un arte sin velos o biombos, en contraposición al régimen que se esforzaba por ir en el sentido opuesto. En ese nuevo marco, Fonseca sería asimilado a un artista de oposición, fama que mantiene hasta hoy. De esa manera, el escritor actuaba también sobre los criterios de lo que sería buena literatura, o de lo que de esta se esperaba, rompiendo protocolos, chocando a los censores. La jugada arriesgada no tardaría en ser reconocida, y el escritor recogería los frutos del cálculo, convirtiéndose en una especie de “clásico contemporáneo”.

La revolución a cielo abierto de Fonseca no estuvo asociada al imperativo del compromiso, tan común en la época. El osado escritor se libró de esta presión retirándose de la vida pública, con lo

que reforzó su fama de escritor recluso. En este caso, la revolución es tanto mayor cuanto más se concentra en los procedimientos artísticos y rechaza las presiones extraliterarias, evitando la visibilidad tan perseguida en los días de hoy. El cuento “Intestino Grosso”, referido anteriormente, puede ser leído en esta clave. A decir verdad, no deja de ser el umbral de un nuevo estilo. Un nuevo escritor brotaba del contexto posterior al 68. ¡Jaque mate!

En síntesis, en el terreno propiamente estético, Fonseca hacía nula la figura del narrador-mediador, delegando a tipos sociales embrutecidos la voz narrativa. El cambio instaura el disenso en el campo artístico. Quedaba perjudicada o, más bien, perdía la centralidad la idea de conciencia de clase, que había funcionado como soporte y también como sello de calidad de novelas como *Quarup* y *Pessach: a travessia*, o de películas como *Terra em transe* y *Desafío*, todas contemporáneas de *Lúcia McCartney*. Ahora, tomaban la palabra pesistas, luchadores, prostitutas, agentes siniestros y ejecutivos fríos, como el de los cuentos “Passeio Noturno I e II”. Este último, verdadero psicópata, ejecuta a sus víctimas con la misma frialdad con que realiza sus cálculos diarios. En el cuento “O cobrador”, del libro homónimo, el personaje principal, y también narrador, mata a sus víctimas sin remordimiento o commiseración, y justifica sus actos como una especie de medio reparador de injusticias o privaciones, como si tuviera el derecho al uso de la violencia, agrediendo a todos y al orden social del que se declara opositor. Creo que aún a los lectores más entusiastas del escritor, para los cuales esos cuentos funcionan como modelos de renovación de la narrativa brasileña y de “crítica de la sociedad” (!), no les gustaría cruzarse, ciertamente, con esos personajes en las calles. No es difícil imaginar la razón. Con el ascenso de esos nuevos tipos comienza, paulatinamente, a salir de escena la figura artística del intelectual desmoralizado, que marcó la producción artística brasileña después de 1964, como en las realizaciones de Antonio Callado, Carlos Heitor Cony y Glauber Rocha que mencionamos arriba.

No hay duda de que las luchas sociales pueden reaparecer de muchas formas en el ámbito del arte. El viejo Lukács percibió eso e hizo de Balzac el (su) héroe de la novela europea del siglo XIX, siguiendo de cerca las sugerencias de Marx y Engels. Pero el filósofo húngaro no fue convincente cuando intentó aplicar la misma fórmula para examinar a los artistas de vanguardia. En el campo materialista, Adorno tuvo éxito al llevar a las últimas consecuencias la definición de *forma* como contenido social sedimentado, a la luz de la cual el arte experimental encontró su crítico y pudo revelar así toda su fuerza de conocimiento del mundo contemporáneo. Son enseñanzas que no pierden vigencia, desde que no sean aplicadas directamente, es decir, sin tomar en consideración el contexto para el cual la fórmula es transpuesta. En el caso de la obra de Rubem Fonseca, esa acumulación crítica tiene un poder notable de iluminación. Intenté tener en cuenta eso al evaluar las implicaciones políticas de las osadías formales del escritor, realizadas en el contexto de la dictadura civil-militar, con una diferencia significativa: Fonseca no es exactamente lo que parece. También intenté reflexionar sobre el modo como el escritor se enfrenta con la tradición literaria con el objetivo de afirmar una posición político-estética. Tangencialmente, sugerí que el *performance* del escritor no puede ser comprendido del todo sin hacer referencia al trabajo realizado, en la misma época, por sus compañeros de oficio, los cuales cité *en passant*. En una palabra, intenté identificar las huellas que el escritor dejó impresas en su trabajo de formalización estética, de las circunstancias sociales, independientemente del tema principal, aunque este también haya sido considerado.

Aun desde el punto de vista de la *forma*, las narrativas de Fonseca muestran hasta qué punto él estuvo atento a la historia del país. Todavía hay mucho que decir al respecto. No dudo de que haya quien se resista a la tentativa, aquí esbozada, de asociar la narrativa de Fonseca a lo ocurrido en Brasil después de 1964, dado que son pocas las referencias explícitas a ese evento en su obra. Insisto: el

asunto cambia de figura si el foco de atención recae sobre la *forma* —en los términos sintetizados arriba—, pues es justamente en el trabajo minucioso de su particular carpintería que el escritor de hecho se revela. Cuando se juzga bien todo esto, el tema (contenido) en sí pasa a tener un peso relativo. Importantes trabajos llevados a cabo por historiadores tienden a concentrar el foco de la argumentación en los aspectos biográficos del artista, y tienen poco que decir sobre el momento de la dialéctica entre prosa y proceso social; pero la posición ideológica del autor cuenta solo la mitad de la historia. Eso explica el vacío que se formó entre la militancia golpista de Fonseca y su obra, una distancia que, dicho sea de paso, el propio escritor, muy cuidadosamente, acostumbra enfatizar. Es innecesario decir que los críticos literarios no se sintieron obligados, hasta hoy, a hacer tal exploración, con excepción, obviamente, de las intervenciones de Alfredo Bosi, Antonio Cándido y, tangencialmente, João Luiz Lafetá, mencionadas en este trabajo. Fue por esa vía que busqué evaluar el arte de Fonseca. En esencia, intenté mostrar que su posición está tan internalizada que solamente una lectura objetiva de la *forma* literaria podrá arrancarla de las sombras.

## Obras citadas

- Alves, Luis Alberto. 2009. “Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca”. *Terceira Margem* 21, año 13 (agosto-dezembro): 37-63.
- Anderson, Perry. 2004. *Nas trilhas do materialismo histórico*. São Paulo: Boitempo.
- Assis, Denise. 2001. *Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ.
- Bosi, Alfredo. 1974. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- Cândido, Antonio. 1984. “El papel del Brasil en la nueva narrativa”. En *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, 166-187. Buenos Aires: Folios.

- \_\_\_\_\_. 1987. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática.
- Correa, Marcos. 2005. “O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)”. Tesis de maestría en Multimedios. Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP.
- Dreifuss, René Armand. 1986. *1964: a conquista do Estado*, 4<sup>a</sup> ed. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes.
- \_\_\_\_\_. 1987. *A Internacional Capitalista*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- Fonseca, Rubem. 2001. *Contos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lafetá, João Luiz. 2004. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- Santos, Hamilton. 1989. “Feliz ano novo não envelheceu”. *Estado de São Paulo*. São Paulo: 2º Caderno.