

## La geometría de las sombras: una novela de Rubem Fonseca.

---

Mauricio Santana Dias(1)  
[Traduc. Yhana Riobueno]

---

**SÍNTESIS:** *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, título de la novela que se analiza en este artículo, fue publicada en el primer semestre de 1992 por la editora Companhia das Letras; su autor, Rubem Fonseca. El principal objetivo de la lectura que haremos es el de mostrar cómo moviéndose en un submundo de gran ciudad -que es su ambiente por excelencia-, el autor consigue en esta novela, dar un nuevo tratamiento a la violencia urbana, apartándose de su aspecto meramente sensacionalista (y de fácil consumo), para adentrarse en sus movimientos más subterráneos, en un tejido sutil que permea todas las relaciones sociales.

**SINTESE:** *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, título da novela que passaremos a analisar neste artigo, foi publicada no primeiro semestre de 1992 pela editora Companhia das Letras; seu autor é Rubem Fonseca. O principal objetivo da leitura é apontar como, movendo-se sempre no submundo da grande cidade -que é o seu ambiente por excelência- o autor consegue, nesta narrativa, dar um novo tratamento à violência urbana, afastando-se de seu aspecto meramente sensacionalista (e de fácil consumo) para adentrar-se em seus movimentos mais subterrâneos, nesse tecido sutil que permeia todas as relações sociais.

Miríades de carruagens rolam pelas pontes, os postilhoes gritam e sacolejam sobre os cavalos e um demônio em pessoa acende as lâmpadas só para mostrar cada coisa sob um aspecto que não é o seu. (2)

N. Gogol, **Avenida Nievski**

Centrado en cinco o seis personajes -cuyas visiones del mundo, aunque casi nunca coincidan, son movidas por un deseo común de sobrevivir a las adversidades que la ciudad les impone-, **A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro** de Rubem Fonseca, trata de individuos que viven en el contexto de prácticas democráticas y de discursos sobre la ciudadanía; trata de sujetos que se mueven entre las líneas y las brechas de una economía que presenta uno de los peores indicadores sociales del mundo. Así, bajo las pautas de la cultura de la producción y del consumo acelerados, otra menos triunfante se insinúa: la cultura de la poseta, la cultura de los desechos que una parcela de la población produce para que otra, en expansión, la consume. (3).

Epifânio, el héroe de la novela, alfabetiza a las prostitutas del centro de Rio a través de la lectura de periódicos. Cultiva también un ambicioso proyecto: registrar la vida de la ciudad en todos sus aspectos, y aún más, capturar su esencia (su *verdad*), en un libro que pueda trascender la realidad degradada y miserable en que vive. Hay un narrador en tercera persona que sigue las huellas del protagonista, manteniéndose reticente e irónico con relación a su proyecto. También encontramos a la prostituta Kelly, su alumna en el transcurso de la narración; Raimundo, inmigrante nordestino que pasó de contrabandista a pastor de una iglesia pentecostal; el Viejo, personaje que parodia a aquel narrador tradicional pensado por Benjamin, depositario de una memoria y de una sabiduría cuyo interés se restringe exclusivamente a su propia persona; y, finalmente, el clan de Benevides y el grupo de Zé Galinha -el primero, buscando integrarse al paisaje urbano con los escasísimos elementos de

que dispone y, el segundo, reivindicando mejores condiciones de vida a través de un discurso tan radical como feroz.

Ahora pasemos a ellos.

\* \* \*

Comencemos por el fin.

En un cierto punto de la narración, cuando ésta comienza a encaminarse hacia un desenlace, su protagonista, Epifânio, hace la siguiente declaración: "Nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal. Ao contrário do que o Velho disse, a falta de esperança me libertou" (Fonseca, 1992: 47-48). Sin embargo, Epifânio adopta el seudónimo de Augusto, enseña a las prostitutas a leer, abraza a los árboles de los parques públicos y, como si eso no bastase para contradecir su aseveración, pretende registrar en su totalidad los "movimientos" de su ciudad, retener la vida que se disipa en las calles de Rio de Janeiro. El libro resultante de ese proyecto -que el autor desea ver un día entre el acervo del Real Gabinete Português de Lectura-, se llamará **A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro** (y por lo tanto, homónimo de la novela de Rubem Fonseca que aquí hace uso de un artificio para sugerir el carácter metaficcional de la narración), y su primer capítulo versará sobre el centro de la ciudad. Como ya puede percibirse, lo que no falta a nuestro héroe es deseo; sin embargo, diríamos que su exceso de deseo tiene como contrapartida una fuerte voluntad de *ascese*(4), sin la cual (siempre bajo la óptica del personaje), su seguridad estaría amenazada. Por lo tanto, Epifânio es un personaje marcado por la paradoja, ya que al mismo tiempo que se dedica a alfabetizar a las prostitutas -pagándoles inclusive una pequeña suma para que asistan a sus clases-, es incapaz de oír la historia de la vida de una de esas mujeres, que dicen detestar la figura de Cristo y las iglesias cristianas pero que, como bien observa el Viejo, "quer morrer

para acabar com o sofrimento dos outros” (Fonseca, 1992: 48). Epifânio pretende ser fiel en su texto a la realidad observada en las calles, pero vive nostálgico por un modelo de ciudad que creó para sí, *a priori*, modelo del cual persigue los vestigios. La consecuencia de todo eso es que, en nuestro héroe, la noción de alteridad, así como la de identidad, resulta obliterada (tal vez sea mejor decir *mediada*), por la ficción que éste hace de sí mismo y del mundo -y la ficción aquí tiene una procedencia específicamente literaria, como veremos más adelante-(5). Así como Raimundo, que en su misticismo religioso vive entre ángeles y demonios, Epifânio, por devoción a las musas, se impone la misión de cantar las vicisitudes de su tierra y de su comunidad.

Refiriéndose al ambiente ideológico brasileño del siglo pasado y al método narrativo de Machado de Assis, Roberto Schwarz usó una feliz expresión “ideas fuera de lugar(6). Rubem Fonseca da la impresión de haberse apropiado de esa idea, transportándola así hasta nuestros días y llevándola hasta las últimas consecuencias. Si en Machado, el problema que se planteaba era la coexistencia de un discurso liberal en una sociedad todavía esclavista, el meollo de la cuestión hoy es el de la concomitancia de un proyecto de modernización (cuyo mérito no será discutido aquí), con un avasallador empobrecimiento de las masas -y eso en una sociedad que todavía mantiene fundamentalmente los mecanismos de conciliación apuntados por Schwarz, no obstante su complejidad con relación al cuadro social y político del siglo XIX-. En el texto de Fonseca, en el que vemos la exacerbación de esos contrastes, la convivencia de esos extremos resulta casi siempre grotesca, si no absurda, a pesar de la verosimilitud de aquellos que tiene algún contacto con la realidad cotidiana de la ciudad. A título de ejemplo podríamos citar la escena en la que habla el pordiosero Benavides, el cual, estando instalado con su clan al frente del Banco Mercantil, termina por protegerlo de los asaltos, hecho éste que le causa orgullo.

Para contrastar con la irrealidad de la vida cotidiana, como diría Umberto Eco, el escenario en el que se desenvuelve la historia es diseñado con extrema precisión y minucia. Las calles y plazas por donde pasan los personajes son nombradas exhaustivamente, al punto de que el centro de la ciudad pasa a tener un aspecto laberíntico, confundiendo de este modo lo documental con lo metafórico. Los mitos y las alegorías que van surgiendo en el texto y en el habla de los personajes, habitan allí mismo donde reside la realidad empírica. La narración juega todo el tiempo con el ilusionismo; en ella todo es y no es. El fuego cruzado de referencias y citas que encontramos en el texto es uno de los principales instrumentos para esa desnaturalización de las cosas.

Una de las claves para comprender ese proceso que llamamos de desnaturalización, la encontramos en el episodio del lente de aumento. En él, Epifânio recuerda que cierta vez, cuando niño, mirando un bombillo con una lupa, se encontró con "seres cheios de garras, patas, hastes ameaçadoras" (Fonseca, 1992: 18). La visión lo dejó simultáneamente "amedrontado e fascinado". Después de horas de observación, descubrió que tales monstruos eran sus propias pestañas reflejadas en el vidrio, vistas muy de cerca. De cierto modo, esta micronarración funciona como una especie de alegoría en la que "el todo" de la novela está circunscrito y transfigurado. En ella (la novela), la realidad de algunos individuos y grupos sociales, vista muy de cerca, parece desprender un halo absurdo y delirante (no obstante su verosimilitud); además, la naturaleza de aquello que Epifânio ve -y de todo lo que es visto-, contendrá siempre una buena parte de la visión retro-reflejada de quien mira (las pestañas reflejadas en el vidrio), o sea, será siempre mediada por las proyecciones específicas del sujeto que ve. Ese lugar común filosófico, del que el episodio del lente es ejemplar, gana bastante relevancia en la narración, tanto así que encontraremos muchas otras pistas relacionadas a él, dispersas en varias partes del texto. Todas ellas se presentan para problematizar el

realismo, transitando los límites tenues entre hecho y ficción, naturaleza y artefacto. Así tenemos: la música de Haydn reproducida mecánicamente por un reloj digital japonés; “a luz da lua, misturada com luar” (Fonseca, 1992: 12); “uma vela, na verdade uma lâmpada elétrica num pedestal que imita um lírio” (Fonseca, 1992: 13); los autómatas fabricados por el abuelo; la gruta artificial del Campo de Santana, construida “há tanto tempo que parece verdadeira” (Fonseca, 1992: 27); las palmeras en el canal de Mangue, cuyos troncos parecen una columna de cemento. Todos esos pasajes, y otros que se nos escapan, vienen a subrayar el aspecto híbrido y polisémico de la realidad. Los hechos ganan estatuto de manifestaciones ambiguas o, por otro lado, de constructos que demandan múltiples (y frecuentemente contradictorias) interpretaciones. Bajo ese prisma, el proyecto de Epifânio de registrar pura y simplemente la realidad, y así entrar en comunión con sus elementos singulares -que es propio de muchos autores realistas ingenuos-, está de antemano condenado al fracaso (al menos desde el punto de vista del héroe).

\* \* \*

En su aspecto formal, la narración se construye bajo el influjo del lenguaje cinematográfico, tanto que a veces se tiene la impresión de estar leyendo un guión hecho para la TV, y no una novela, tendencia además muy difundida en la narrativa contemporánea, principalmente entre los americanos (por razones obvias).

**A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro**, se desarrolla bajo la dirección de un narrador omnisciente que, contradiciendo la tradición épica, relata su historia en tiempo presente, haciendo así las veces de una cámara móvil. Esta cámara, en principio, registra todo lo que aparece frente a ella, coincidiendo de este modo con la propia postura del héroe frente al mundo; se trata, por lo tanto, de un *enredo*. Ese narrador

subrepticio no hace otra cosa que “registrar” una serie de equívocos y de malentendidos, de *hablas correctas en escenas erradas* (esto se verá más claro enseguida; por ahora nos ocuparemos de acompañar *pari passu* los procedimientos formales adoptados por el autor en la tesitura de su narración).

Al inicio, abriendo la novela, el lector es presentado al héroe, cuyo nombre verdadero sólo aparece después de que el seudónimo pomposo ya fuera “triumfalmente” enunciado (ironías, ironías...):

Augusto, o andariho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas; solvitur ambulando, diz para seus botões.

Como se observa, el protagonista es súbitamente introducido en escena, en un estilo descriptivo y protocolar. El tiempo verbal es el presente del indicativo; el escenario, así como acostumbra a suceder en las piezas teatrales o en los guiones cinematográficos, es presentado antes de que la acción se haya iniciado. Además de eso, llegamos a conocer algunas de las creencias del héroe.

En el párrafo siguiente, hay un pequeño *flashback*, donde se tiene noticia del pasado reciente de Epifânio: funcionario de la compañía de aguas y sumideros (doble sentido: I. El hombre subterráneo, y aquí pensamos en los muchos funcionarios creados por los novelistas rusos; II. Aquel que tiene por oficio *sanear* la ciudad), personaje que gana la lotería y, con eso, conquista el ocio necesario a la labor literaria. A partir de allí, el narrador retoma el tiempo presente e introduce en escena a otro actor, Raimundo. Este personaje, así como todos los otros, no es introducido arbitrariamente en la narración; su aparición

depende directamente de las deambulaciones del héroe, pues todo, al menos al comienzo, pasa por él. En su deseo de ubicuidad (todo narrador aspira de algún modo a la ubicuidad), Epifânio va articulando a los varios actores desgarrados por la ciudad; al circular por las calles, abre espacios para que el narrador, que sigue atentamente sus pasos, pueda construir su guión, “rodar” algunas escenas y realizar montajes.

Un ejemplo típico de montaje cinematográfico lo observamos cuando Epifânio, Kelly y el Viejo están almorzando en el Timpanas y, en un cierto momento, la escena es cortada para dar lugar a un diálogo entre Raimundo y el Obispo de su Iglesia, simultáneo a la escena del restaurant. Cuando el diálogo entre estos dos últimos termina, hay un nuevo corte y la escena inicial es retomada: “el almuerzo en el Timpanas continúa” (Fonseca, 1992: 40), dice el narrador.

Toda la novela es bastante dialogada, las intervenciones del narrador casi siempre se limitan a la descripción, excepto en los *flashbacks*, en los que los pasados de Epifânio y Raimundo son brevemente visitados. La presencia sutil del narrador, que casi no narra, hace que el discurso indirecto se transforme frecuentemente en indirecto libre(7). El uso del discurso indirecto, directo (escrito a la manera anglosajona, o sea, entre comillas) e indirecto libre, en la novela, puede ser ilustrado por el siguiente pasaje:

Neste momento começa a trovejar e a cair uma chuva grossa.

“O que o senhor quer de mim? Um pacto?”

“Entrei no seu cinema por acaso, por causa das cápsulas com selênio”.

“Cápsulas com selênio”, diz o pastor, empalidecendo ainda mais. Não era selênio um dos elementos usados pelo demônio? Ele não consegue se lembrar (Fonseca, 1992: 42).



Nótese cómo en este párrafo, el narrador prácticamente se limita a las indicaciones escénicas, las cuales intervienen para reforzar el pastiche de *novela gótica* (el escenario grisáceo, truenos, tempestad, el tema faustiano) y de *comedia de errores* (Epifânio es visto por Raimundo como encarnación de Belzebú, el selênio es confundido con azufre, etc.)

Podemos, a esta altura, intentar sintetizar el cuadro de actores que participan de la narración; en él no están incluidos algunos extras como Mojica (gigoló de mujeres gordas y vendedor de piedras preciosas), el obispo, el mocho del Campo de Santana y otros. El cuadro, entonces, es el siguiente:

- Epifânio (Augusto): el héroe contradictorio, al mismo tiempo abúlico e idealista.
- Kelly: la prostituta.
- El Viejo.
- Benevides: el mendigo "integrado", que vive con su clan debajo del alero de una edificio del centro.
- Zé Galinha (Zumbi del Juego de Pelota): el mendigo "apocalíptico".
- Raimundo: hombre místico e ingenuo, emigrado del Nordeste, pastor de una iglesia pentecostal.

Si observamos bien, son todos individuos "ex-céntrico" (aunque habiten en el centro), marginales, excluidos de la esfera pública, de las instancias de decisión de las fuerzas productivas. Viven en los intersticios de aquello que Henri Lefebvre denominó "sociedad burocrática de consumo dirigido", cuando en 1968 pensaba en una categoría que diese cuenta de la sociedad francesa (o americana o alemana) de la época; el escenario en que se mueven nuestros personajes es diverso, aunque los lunes en la mañana el centro se asemeje un poco al cuadro de Lefebvre.

En la novela tenemos básicamente un escenario diurno y uno nocturno (éste último preponderante), siempre circunscri-

to a un ambiente que resulta mayor que el centro. Así, de la misma forma que el cine porno se metamorfosea en templo durante el día, las instituciones financieras y los centros comerciales dan lugar, en la noche, a las prostitutas, a los desamparados y los borrachos. El centro, más que cualquier otro lugar de la ciudad, presenta de hecho una doble cara: de día los espacios son demarcados, todo él es tomado por el comercio (inclusive el informal practicado por los buhoneros); las instituciones financieras y las empresas cuidan de la multiplicidad del capital, los desempleados y los vagabundos son tragados por la masa de los pequeños funcionarios que se trasladan de aquí para allá; en la noche, el centro es evacuado, se convierte en una tierra de nadie, en una zona muerta. Es allí, en ese paso del día para la noche, que, infaliblemente el escenario comienza poco a poco a modificarse. Los refugios de cartón de los pordioseros se van armando, los grafiteros van apareciendo en el área, las prostitutas -que circulaban durante el día-, se hacen las "dueñas" de la calle y los noctámbulos de toda especie se muestran. Quien va al centro de Rio en días feriados, encuentra ese mismo escenario, desconocido por todos aquellos que sólo lo conocen en horario laboral de días de semana. Es precisamente allí donde la novela se desenvuelve en su mayor parte, en esta tierra arrasada donde los diarios trazan periódicamente noticias sensacionalistas y aterradoras.

Esa apariencia de normalidad que predomina en el espacio urbano, en días laborables, poco a poco va siendo minada por la narración, revelándose artificiosa, sustentada por un equilibrio de fuerzas cuya eficacia depende de un sordo y continuo estado de violencia. Al contrario de como sucedía en sus anteriores antologías de cuentos -**Lucia McCartney, Feliz Ano Novo, O cobrador** y otros, en que la violencia irrumpía con todos sus colores (con la inconsecuencia de un espectáculo pirotécnico)-, en la novela que estamos analizando no hay actos violentos -asesinatos, violaciones, tortura-; ella nos llega subliminalmente, a través de acontecimientos atroces ocurridos en *off*, fuera de

escena, como aquel señalado en *passant* por Benevides: "Moro ao lado de um banco, tem segurança, nenhum maluco vai tocar fogo na gente como fizeram com o barraco do Maílson, atrás do aterro"(Fonseca, 1992: 35). La violencia es difusa, insidiosa, latente. La encontramos en las escenas de vandalismo y saqueo en las tiendas de la calle Uruguaiana, con la subsecuente ocupación de las calles por las tropas de choque de la policía militar; la encontramos sobre todo en el discurso feroz de Zumbi. En esas escenas la violencia aflora a la superficie, proveniente de un curso subterráneo por donde pasa un cuadro social de contrastes exacerbados. En esta novela de Fonseca, al contrario de lo que se podía esperar, los ex-céntricos no constituyen una masa indistinta e informe. Rechazando una estética naturalista -que habría reducido a estos personajes que viven en condiciones inhumanas, a simples animales-, y también evitando una visión romántica -que los habría transformado en ángeles vagabundos-, el autor opta por dar una forma literaria, un sentido descarnado a la vida, a los hábitos y a los códigos específicos de esos individuos que cotidianamente luchan de diversas maneras para mantener alguna dignidad y lucidez humanas (muchos realmente no lo consiguen y sucumben a la más abyecta degradación). Los buenos vientos traídos por el régimen democrático y por la idea de ciudadanía, hay que admitirlo, todavía no soplan para el personaje del que estamos hablando ....

Pero la violencia se manifiesta también a través del paisaje inhóspito engendrado por las políticas de urbanización, con sus avenidas larguísimas y sus calzadas sin sombra, con la permanente demolición de los edificios (que deja un eterno aire de ruinas en las calles), con el cambio de los nombres de los lugares públicos, en fin, con la pérdida de la memoria del *homo urbanus* con relación a su ciudad. Epifânio, en un arrobo de nostalgia, busca preservar la memoria de la ciudad; él conoce los edificios que escaparon de la demolición, sabe los antiguos nombres de las calles y consigue asociar determinados lugares

a momentos específicos de la historia; se siente, de este modo, una especie de depositario de una memoria colectiva que, a sus ojos, debe ser compartida con otros. A su regreso, sin embargo, varias otras historias, actuales y personales, van ganando cuerpo en las brechas de un espacio urbano saturado. Así, sabemos que Kelly, aún depende de un proxeneta, que está resistiéndose a entrar a la Asociación de Prostitutas, que pretende ponerse un diente postizo y así cambiar hacia un lugar mejor, tal vez en la zona Sur; que hay una pelea entre los pordioseros por los “mejores” puntos disponibles en la ciudad, que entre ellos generalmente hay un grupo familiar original, al cual vienen a unirse agregados (la familia Benevides se agrega a la familia de Marcelo, constituyéndose en un clan), que los Benevides viven de comerciar con cajas y cartones en las calles (detienen el monopolio del papel blanco lanzado fuera de la Facultad Cândido Mendes, que es el más valioso, ya que el comercio de botellas es monopolio de los portugueses), que antes de la Exposición Internacional “Eco 92”, los pordioseros temían ser evacuados de la ciudad. Contraponiéndose al integracionismo de Benevides, encontramos al grupo de Zé Galinha. Ese grupo está a favor de una política de exposición de la miseria y ocupación del espacio público por la basura, hasta que lleguen a tal punto de inmundicie y abyección, que la vida en la ciudad se haga imposible para todos sus habitantes, que las clases sociales entren en confrontación directa y de esa colvulsión extrema surja algo mejor. En su discurso visionario y algo mesiánico, Zé Galinha invoca a las figuras míticas de “revolucionarios” populares, como Lampião y Zumbi (que adopta como apodo). Su discurso es el de quien no acepta acomodarse a los desechos que la ciudad ofrece -es también el discurso de quien no cree en lo absoluto en las vías institucionales y legales como medio de lucha por mejores condiciones de vida- y a quien sólo resta, por tanto, la violencia.

\* \* \*

En su empeño por educar a Kelly, el héroe le da algunas lecciones acerca de la historia de la ciudad. Kelly, no obstante, así como el personaje de Queneau, no logra o no quiere identificarse con las exposiciones de Epifânio; a sus ojos eso no es otra cosa que chochera y excentricismo. De allí también la falta de interés de Epifânio con la relación a la historia de su alumna. Los dos no llegan a establecer una relación afectiva, ya que no comparten un mismo código, un mismo lenguaje. La visión de mundo del héroe pasa necesariamente por un sesgo literario (así como la visión de mundo de personajes como el Quijote, Emma Bovary o Policarpo Quaresma). La de Kelly, en cambio, no posee dicho sesgo. Cuando los dos se abrazan, ya al final de la novela, Epifânio por un momento parece darse cuenta de este hecho, de su irremediable soledad, de la soledad de Kelly; siente piedad de sí y de los otros. Es allí que le viene el deseo de morir, de estar definitivamente fuera del mundo. El héroe, entonces, va a confesarse al Viejo: “às vezes penso em me matar” (Fonseca, 1992: 48).

El Viejo es el único personaje que participa de algún modo de la memoria cultivada por Epifânio, porque vivenció ese pasado, incorporándolo, de este modo a su historia personal; en otras palabras, la relación que el uno mantiene con el pasado, es bien distinta de aquella mantenida por el otro. Ello va a generar el último malentendido de la novela, en el diálogo final entre los dos. El *qui-pro-quo* involucra justamente la noción de esperanza, que es, en última instancia, aquello que mueve al héroe -y no sólo a él- en sus proyectos, aunque Epifânio lo niegue y se presente ante el mundo con una pose estoica. De allí que el propio Epifânio invoque la esperanza en su conversación con el Viejo, y se sorprenda con la respuesta:

“Eu fico vivo porque não sinto muitas dores no corpo e gosto de comer. E tenho boas lembranças. Também ficaria vivo, se não tivesse lembrança alguma”, diz o Velho.

“E a esperança?”

“A esperança na verdade só liberta os jovens.”

“Mas você disse no Timpanas...”

“Que a esperança é uma espécie de libertação... Mas você precisa ser jovem para gozar isso.” (Fonseca, 1992: 49).

Después de esta escena Epifânio sale por las calles. Va por la Calle del Oidor, que a esa hora está medio desierta. En la literatura del siglo XIX, la Calle del Oidor tenía presencia obligatoria en las novelas urbanas ambientadas en Rio de Janeiro. Por allí pasaban señoras y señores vestidos a la francesa, allí quedaba el comercio más sofisticado de la ciudad, había cierto *glamour* en ella. Epifânio sabe eso y, ahora, en esta escena, tiene por misión evitar un asalto. Sin embargo, el héroe conoce bien el arte de andar en las calles de Rio de Janeiro y termina esquivando la agresión. En su reloj, la música de Haydn suena extrañamente fuera de lugar, anunciado las tres de la mañana, hora en la que habitualmente se recoge en su apartamento para escribir su libro. Pero hoy, no tiene ganas de volver a casa para escribir. Entonces, se queda a la orilla del muelle hasta que amanece. En ese final, el narrador no indica nada; todo es apenas sugerido. En ese momento de silencio y suspensión, se puede percibir que el héroe tiene la sospecha de que su novela, por fin, no revelará sino su propia voluntad intransitiva de dar un sentido a la realidad, esquivada y frecuentemente asombrosa, de que el centro es apenas una metáfora.

Epifânio se deja absorber por el paisaje movedizo de la Bahía de Guanabara, por el olor de sus aguas putrefactas, lo que le recuerda a aquellos “que vivem de restos de comida jogadas fora”. Bajo la luz cambiante de las primeras horas del día, las cosas parecen haber perdido su contorno, y el héroe duda.

#### NOTAS

- (1) Profesor de literatura portuguesa en la Universidad Estatal de Rio de Janeiro. Magister en Literatura Comparada por la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

- (2) Cf. su ensayo "El narrador, consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" (Benjamin, 1985: 197-198).
- (3) Los personajes de esta novela, son los mismos que Ronaldo Lima Lins aborda en el capítulo "Un ser abyecto: el hombre subterráneo", que integra su libro citado en la bibliografía. Sobre esos hombres, y de cómo han sido recientemente asimilados por la literatura, puede leerse el siguiente pasaje: "Tan presentes se muestran ñy tan fuertes las escenas en las que participan-, que no nos sorprende que hayan invadido, poco a poco, los espacios del arte. El pequeño burgués que teme aproximarse a ellos, logra tolerarlos transformados en personajes y figurando en una alternativa donde, en suma, también hay, a su manera, intensidad y riqueza" (Lima Lins, 1993: 183).
- (4) Ejercicio práctico que lleva a la efectiva realización de la virtud y a la plenitud de la vida moral.
- (5) La inadecuación del lenguaje de Epifânio en relación con el habla de sus interlocutores, -y que puede ser entendida como el choque entre una cultura escrita (Epifânio) y una cultura oral (otros personajes)-, hace que el héroe se vea rechazado por el grupo de grafiteros, que sea visto como "distinto" por los mendigos, y que no consiga establecer un diálogo efectivo con Kelly. Esto lleva al extremo aislamiento del héroe, a pesar de su aparente integración al medio urbano popular: el héroe está en escena, pero habita otros mundos.
- (6) Cf. el primer capítulo de su libro, citado en la bibliografía. Allí encontramos otra expresión igualmente adecuada para el caso: "tortículis cultural".
- (7) El discurso indirecto libre ya tiene una larga tradición, principalmente entre los escritores realistas. Machado ya lo practicaba, pero fue José Lins do Rego quien lo consolidó en nuestra literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

### DIRECTA:

FONSECA, Rubem

1992 **Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras.

### INDIRECTA:

BENJAMIN, W.

1985 **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense.

- CÂNDIDO, Antonio  
1993 **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades.
- GIRARD, René  
1961 **Mensonge romantique et vérité romanesque.** Paris: Grasset.
- GOMES, Ângela Maria Dias de Brito.  
1988 **Identidade e memória: os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca;** tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras/UFRJ.
- JAMESON, F.  
1991 **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico.** São Paulo: Ática.
- KURZ, Robert.  
1992 **O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial.** Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEFEBVRE, H.  
**A vida cotidiana no mundo moderno.** São Paulo: Ática.
- LIMA LINS, Ronaldo.  
**Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressã contemporânea.** Rio de Janeiro: Rocco.
- SCHWARZ, Roberto  
1988 **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Duas Cidades.