

“El Cobrador”, de Rubem Fonseca

**Una estética de la anomalía, para una
ética bárbara**

Ricardo Gómez

04/05/2011

Maestría en Hermenéutica Literaria

Escuela de Humanidades

Universidad EAFIT

RESUMEN

El texto analiza “El Cobrador”, de Rubem Fonseca, desde la biología de la realidad de Maturana y desde la teoría del poder de Foucault, para interpretar cómo unos relatos sobre la realidad se imponen sobre otros y ver cómo el autor hace operar una serie diferente de supuestos para producir el orden de la realidad que rige al relato, tras el establecimiento de ese orden en el plano de realidad del cuento se puede leer, como en un palimpsesto, el comentario sobre el orden político de la sociedad militarizada y proclive a la censura en la que vivía el autor, que es explícito en “El cobrador”. El trabajo describe, finalmente, el uso del realismo como recurso técnico para hacer más explícito un comentario político, para hacer claro que se refiere a una “realidad” que de alguna manera es compartida por el lector y los personajes. Y el ataque a la realidad única y con pretensión de universalidad producida por el discurso monolítico de una sociedad autoritaria y por la red de poder que rige a esa sociedad.

Palabras Clave: Rubem Fonseca – Biología de la realidad – Teoría del poder – Arte y Resistencia – Realidad como construcción

ABSTRACT

This paper analyzes “The Taker”, by Rubem Fonseca, from the perspective of Maturana’s biology of reality and Foucault’s theory of power, in order to interpret how some narratives on reality impose themselves above others and to notice how the author sets in motion a different series of assumptions in order to produce the order of reality that rules this short story and, after establishing this order in the level of reality of the narrative, the commentary on the political order of the society Fonseca lived in, militarized and friendly to censorship, can be read in “The Taker”, as in a palimpsest, given its explicitness. Finally, the paper describes how realism can be used as a technical resource in order to highlight a given political commentary, so that it is made clear that it refers to a “reality” somehow shared by the reader and the characters. As well as the attack on a unique reality, claiming to be universal, produced by the monolithic discourse of an authoritarian society and by the power network ruling over it.

Key words: Rubem Fonseca – Biology of reality – Theory of power – Art and Resistance – Reality as a construction

INTRODUCCIÓN

Aquellos que están en contra, al mismo tiempo que escapan de las limitaciones locales y particulares de la condición humana, deben intentar continuamente construir un nuevo cuerpo y una nueva vida (...) Los nuevos bárbaros destruyen con una violencia positiva, y trazan nuevos caminos de vida mediante su propia existencia material.

Negri, Hardt (2001:222)

Si se considera el contexto histórico en el que fue escrito *El cobrador*, la colección de cuentos de Rubem Fonseca de la cual hace parte el cuento del mismo nombre, es ineludible hacer alusión a la relación tensa que sostenía el autor con el poder, con las autoridades que se atribuían el título de legítimas en su país, Brasil, y con el modelo de cultura que proponían.

En 1975, Rubem Fonseca publica su colección de cuentos *Feliz año nuevo*.

La publicación de este libro de cuentos acarrió algunos problemas graves al autor, pues en diciembre del siguiente año fue recogido de la circulación por el Departamento de Policía Federal, por orden del ministro de justicia Armando Falcão, quien prohibió además su publicación y circulación en todo el territorio de Brasil. En abril de 1977, Rubem Fonseca inició un proceso para rescatar su libro de la censura impuesta, proceso que duró doce años (Tello G., 1998:16)

En medio de esa relación tensa con la ley y de este proceso judicial, en 1979, Fonseca publica *El cobrador*, no sólo con un ánimo evidente de provocación frente al orden político del poder censor, sino con la visión estratégica de quien pretende llevar la lucha de los estrados a otra arena. Estaban en juego entonces dos tipos de regulación en esta lucha: las prescripciones del aparato legal, que estaban siendo debatidas en los tribunales, y las prescripciones estéticas del canon literario, desafiadas en la obra. Ambos tipos de regulación son afines en cuanto que lugares de ejercicio del poder. El debate, entonces, apuntaba a una revisión del orden legal del país, que pasaba por controvertir la legitimidad de la entidad legisladora: la dictadura militar que sometió a Brasil desde 1964 hasta 1985.

Fonseca asume dos roles en esta pugna: por un lado luchó como abogado, tratando de extender los límites éticos de la ley y de poner en cuestión la autoridad que pudiera tener cualquier poder de ejercer censura sobre una obra de arte. Desde el mundo ético y político de los estrados judiciales, intentaba lograr cambios en la capacidad del poder para entorpecer la innovación estética. Desde la ética y la ley, pretendía llegar a la estética y el arte. Por otro lado, luchó como artista, desde la arena estética, e intentó desde allí poner en cuestión el universo de valores éticos sobre los que se soportaba y legitimaba el régimen. Desde la estética, pretendía llegar a la ética, y al orden social y político.

La relación entre ética y estética en Fonseca era entonces de solidaridad. Era consciente del poder creador del artista y del autor como reconfigurador del mundo. Si configuraba el mundo de una manera nueva en su obra, era refigurándolo –en términos de Ricoeur–, generando categorías nuevas para leerlo a partir de los discursos de personajes que no partían de los supuestos prescritos por el *status quo*. “Distinguiendo la configuración, que es la capacidad del lenguaje de configurarse él mismo en su propio espacio, y la refiguración, que expresa la capacidad de la obra de reestructurar el mundo del lector atropellando, discutiendo, remodelando sus expectativas” (Ricoeur, 1997:6)

La relación entre el orden de la obra y el orden del mundo no era distante en el escritor brasileño; por el contrario, estos dos universos estaban en permanente relación, en diálogo ininterrumpido que facilitaba una retroalimentación continua entre uno y otro, de tal manera que se hacía evidente la misión creadora del mundo detrás de la misión creativa del artista, y el vínculo explícito entre el mundo de la ficción literaria y el mundo “real”, cuyo monopolio intenta arrebatar al poder.

Este trabajo intenta revisar ese terreno de intersección entre el mundo ético y el mundo estético en Rubem Fonseca, la puesta en cuestión que hace el autor del mundo “normal”

que defiende el *status quo* militar en el que fue escrita la obra, mediante una puesta en cuestión de la belleza canónica como horizonte artístico, y su intento por hacer explícito un multiverso de valores que rebasa el mundo único y monolítico de la “realidad” que defiende y esgrime el poder político militar del Brasil de ese momento como argumento de legitimación.

La realidad se propone más bien, en la obra de Fonseca, como una polifonía que tiene origen en lugares de enunciación diversos y que éstos, en su multiplicidad de relaciones particulares con el mundo, constituyen dimensiones de experiencia inéditas que ponen en cuestión la universalidad atribuida a los supuestos enunciados desde un lugar de poder como el de la dictadura. La propuesta literaria de Fonseca parece recordar la función que atribuye Ricoeur a la mimesis:

[La] mimesis [...] tiene[...] por función no ayudarnos a reconocer los objetos, sino a descubrir las dimensiones de la experiencia que no existían antes de la obra [...] Esto conduce a volver a poner en cuestión la concepción clásica de la verdad como adecuación a lo real; porque, si se puede hablar de verdad a propósito de la obra de arte, es en la medida en que se designa por ello su capacidad de abrirse un camino en lo real renovándolo según ella [...] (Ricoeur, 1997:6)

Más que proponer su obra como una forma de adaptación a la realidad impuesta por el régimen militar, Fonseca “se abre camino en lo real” con una lectura propia del contexto que, más que *representar* o *reflejar* una realidad externa a esa lectura, la construye en una red de relaciones inédita y desconocida para el relato oficial, regida por una lógica sustentada en una experiencia particular del mundo que se resiste a diluirse en cualquier discurso universalista y que rechaza la lógica que rige a ese universo hegemónico de relaciones del discurso oficial.

Este escepticismo frente a lo que el poder nombra como “la realidad” le permite al escritor brasileño aventurarse a proponer una realidad nueva, configurada desde la mirada de otras formas de subjetividad. La realidad no es una sola para Fonseca, ni es

un dato objetivo que hay que ir y simplemente recoger con alguna herramienta técnica; él toma distancia de la fe de la ciencia occidental en la realidad objetiva única que prometía el positivismo, más bien parece plegarse a las convicciones de otro sector más contemporáneo de la ciencia que enfatiza la importancia de la perspectiva, del punto de vista desde el cual se habla. Dicho en palabras de Humberto Maturana, todo es dicho por un observador y

Una vez que se acepta la condición biológica del observador, la suposición de que un observador, u observadora, puede hacer cualquier aseveración acerca de entidades que existen independientemente de lo que él o ella hacen, esto es, en un dominio de realidad objetiva, se vuelve algo sin sentido o vacuo porque no hay ninguna operación del observador que pudiera satisfacerla. (Maturana 1996:18-19)

Esta idea de que la realidad objetiva está fuera del alcance del aparato perceptivo del sistema nervioso, introduce un argumento importante para controvertir cualquier referencia a una verdad única y problematiza los recursos del poder para imponer la suya. Este abordaje del asunto permite intuir, de paso, unas relaciones sociales que permiten que ciertos relatos sobre el mundo primen por encima de otros, a pesar de estar igualmente determinados por una estructura biológica y, como tal, ser también relatos hechos por un observador particular, sin carácter de verdad universal que lo trascienda. Con el fin de acercarnos a las configuraciones de esas relaciones sociales que permiten que ciertos relatos se impongan sobre otros, las pensamos en un contexto de una red tensa entre poder y resistencia, que no sólo produce los sujetos que hacen parte de ella, sino que define el tipo de relaciones que median entre ellos. El poder se piensa en este texto entonces como una gramática que rige las relaciones sociales: más como un ejercicio o como una práctica, que como un lugar o un grupo específico de individuos con unos cargos particulares dentro del aparato estatal.

No existen relaciones de poder sin resistencias; [...] éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la

resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales. (Foucault, 1979:171)

No hay un sujeto previo y externo a la relación, que define sus términos, sino que aún quien se halla en una posición de superioridad jerárquica está sometido a la lógica que rige esas relaciones de poder. La jerarquía social que diferencia poderosos y desvalidos no es producida por ninguno de ellos, sino que es el poder, en su lógica y dinámica propias, el que produce esas formas de sujeción que configuran la jerarquía.

1. EL PODER COMO MÁQUINA DE PRODUCIR REALIDAD

El poder era visto en el marxismo clásico como el lugar de la prohibición y la represión, como el lugar del *no*, como el palacio de invierno que debía tomar uno de los bandos en disputa, el bando oprimido, para imponerse sobre el otro bando, caído en desgracia y acusado de encarnar la reacción: la lógica de la lucha de dos clases antagonistas. En este trabajo, el poder no se propone en términos negativos, sino que se lo piensa más bien como una instancia productiva, con unas relaciones de producción al interior de la red constituida por ellas que producen, entre otros, discursos y subjetividades. En esos términos, se puede ver una ruptura en este trabajo frente a una tradición académica:

Tradicionalmente se había entendido el poder como una relación entre dos sujetos que existen con anterioridad a ella, relación caracterizada por la capacidad de la parte dominante de imponer y/o prohibir a la otra parte una serie de acciones /prácticas. La constitución de las partes que entran en la relación se refería a términos exteriores a la relación en sí, y esta debía ser explicada en función de dichas partes (los sujetos). El giro de Foucault consiste en considerar a los sujetos de la relación de poder como efectos de esa relación. Es ella la que produce sus propios sujetos, y por lo tanto no hay un antes al que se pueda regresar al eliminar la relación (Córdoba G., 2005:30)

Esta ruptura permite abordar el asunto de la producción de subjetividades al interior de la red de poder, asigna una cierta maleabilidad a la condición humana, que no parte de esencialismos ni identidades inmutables, y propone un mecanismo que genera formas nuevas de subjetividad que se reconfiguran permanentemente en un proceso de adaptación permanente a un contexto totalmente relacional.

Entre poder y resistencia se tejen entonces redes de relaciones tensas que producen formas de ser y de llamar a ser. Estos sujetos producidos por esta tensión implican unos mundos donde dichas subjetividades son posibles, es decir, implican configuraciones particulares del mundo que se legitiman mediante una alusión a lo real. El poder trata de imponer unos patrones de “normalidad”, mediante los cuales se naturalizan las prácticas y los patrones del relato oficial de la realidad que se impone como único, haciendo referencia a valores trascendentales como la libertad, la verdad, la patria, la historia, la materia, Dios, etc.

A esta forma de discurso, la denomina Maturana una “línea explicativa de realidad sin paréntesis”, haciendo alusión al paréntesis constituido por la perspectiva particular de un observador dentro del *continuum* del mundo, pues en esta perspectiva se desconoce la importancia del lugar de enunciación del discurso, que reclama el carácter de universal y único para su punto de vista. En palabras del biólogo chileno,

En esta línea explicativa, las explicaciones implican la demanda de un acceso privilegiado a una realidad objetiva por parte del observador, u observadora, que explica, y en ello los observadores no tienen responsabilidad por su mutua negación en sus desacuerdos explicativos porque ésta es la consecuencia de argumentos cuya validez no depende de ellos. Y es en esta línea explicativa que un reclamo de conocimiento es una demanda de obediencia. (Maturana, 1996:17)

El modelo del biólogo chileno no reduce las posibilidades de resolución del *impasse* a una dicotomía, a una pareja de opuestos dialécticos (lo verdadero y lo falso, por ejemplo), ni deja de reconocer una organización jerárquica del mundo social en la que algunos sectores subordinan y subalternizan a otros, que se deriva de unas prácticas

epistemológicas. Maturana no pasa por alto, por lo tanto, a pesar de no nombrarla, la presencia del poder.

Tanto el argumento biológico como el de la teoría contemporánea del poder atribuyen una significación especial a la posición jerárquica desde la que se produce la enunciación, haciendo énfasis en las implicaciones de la verticalidad de las relaciones entre diferentes sectores sociales, y al vínculo que se establece por la vía del poder con el conocimiento y con la verdad como discursos sobre la realidad.

Desde la biología de la percepción no sólo hay alguien que exige obediencia, estableciendo de paso una relación de subordinación, sino que la línea de explicación de la realidad sin paréntesis descarta cualquier otra línea de explicación al argumentar que “Las entidades supuestas existen independientemente de lo que hace el observador, lo mismo que aquellas entidades que surgen como proposiciones de éstas, constituyen lo real, y todo lo demás no es sino una ilusión” (Maturana, 1996:17) Se deslegitima así cualquier reivindicación por fuera de la lógica objetiva: el sometimiento a las premisas de la lógica objetiva es el prerrequisito para conceder estatuto de existencia.

Si se revisa esto desde una teoría contemporánea del poder, el gesto que establece la relación jerárquica entre dos sujetos no sólo regula las relaciones sociales, sino que, de paso, establece también el dominio de realidad en el que esta relación jerárquica es posible y produce de esta manera dominios nuevos de realidad. Este es el caso, por ejemplo, de la sexualidad como campo en el que desde la segunda mitad del siglo XX se ha dado una ruptura con la teoría represiva tradicional, que pensaba un poder social fijo cuya función era reprimir unas prácticas y comportamientos, y se han explorado ampliamente

“Las formas y los mecanismos que producen a los sujetos sexuales, que definen el campo de la sexualidad, que lo delimitan frente a otras instancias de realidad. Unos mecanismos de producción de realidad allí donde la hipótesis represiva veía unos mecanismos de control y represión de una realidad exterior y anterior a ellos.

Una realidad que no es captada, aprehendida, controlada, reprimida por esos mecanismos, sino que debe entenderse como un efecto o producto del funcionamiento de éstos. (Córdoba G., 2005:33)

Esta función productiva de realidad y de subjetividades es la que garantiza un relativo equilibrio al interior de la red del poder. Pero al atribuirle el carácter de necesaria a la resistencia en la tensión que establece con el poder, le concede también los atributos productivos de realidad y subjetividades, que toman forma de relatos y discursos. Se configuran entonces prácticas hegemónicas y de resistencia al interior de la red del poder que toman forma en el lenguaje.

El lenguaje, por lo tanto, más que un objeto, más que una herramienta para relacionarse con el mundo, es asumido por Maturana como una práctica; de ahí que lo nombre *lenguajear*, y que no tenga una forma y estructura fijas, sino que cada contexto social genere un dominio de prácticas lingüísticas plausibles y una red de conversaciones. De ahí se sigue que el cambio de contexto implica una modulación de ese dominio de usos lingüísticos aceptables, que puede ampliar o restringir su rango, según se entre en una o en otra red de conversaciones, o generar la necesidad de producir una práctica nueva, si una variación inédita en el contexto lo demanda así. Esta plasticidad es la que impide una estructura única y fija del lenguaje, es la que exige abordarlo como práctica más que como objeto.

Lo más importante de este giro introducido en la teoría contemporánea del poder consiste en resaltar que en estas prácticas lingüísticas se producen los sujetos y la realidad que los contiene: ni el sujeto que la narra ni la realidad narrada son previos al evento de narración; narrar el mundo no es un hecho pasivo en el que la realidad se recibe y se intenta reproducir con sumisión a la verdad manifiesta en la información recibida en el momento de la percepción, sino que es un acto creativo en el que se establecen relaciones y jerarquías que configuran el universo en el que lo percibido

cobra sentido. La realidad *no* produce sujetos, que producen lenguaje; los sujetos producen un lenguajear que a su vez produce una realidad que produce nuevos sujetos.

En esta realidad contenida por relatos, se dibujan las coordenadas jerárquicas que separan y estratifican los discursos y los mundos propuestos por esos discursos. Y de allí parten las formas que marcan una desviación frente al estándar, condición mínima de cualquier innovación. En este contexto, cobra importancia la anomalía, el distanciamiento frente a la norma y la reivindicación en primera persona del lugar del subalterno, porque en este guiño se hace manifiesta la verticalidad de la relación, pero no de una manera sumisa que reproduzca pasivamente un orden naturalizado, sino asumiendo una posición crítica frente a la lógica que regula la jerarquía que atraviesa ese orden, poniéndolo en cuestión, asumiendo la responsabilidad de recrearlo, subvirtiéndolo.

Desde el punto de vista político, no es lo mismo que el subalterno haga evidente la relación de subordinación, dándole un sentido de reivindicación a este reconocimiento, y que lo haga el superior jerárquico, que podría ser tildado simplemente de ufano y cínico. En el primer caso hay una crítica al orden legal y un intento de rebasarlo, en el segundo lo que hay es un reconocimiento y una legitimación del mismo orden, un afianzamiento y una legitimación del mismo.

Estas circunstancias configuran un sentido diferente para la respuesta dada desde los bajos de la jerarquía, desde la resistencia que todo poder engendra, que responde con prácticas que ponen en entredicho la uniformidad del orden hegemónico y que, al ceñirse a un patrón diferente, ponen en cuestión el carácter universal y fijo del patrón rector del juicio que se hace desde las instancias del poder, historizándolo. En estas prácticas se desestabiliza el orden oficial del sistema social, pero al reivindicar la

existencia y el peso de un orden no-oficial se reconocen otros circuitos, se construyen nuevas subjetividades y se proponen horizontes nuevos de desarrollo humano.

No existe sin duda la realidad sociológica de «la plebe». Pero existe siempre alguna cosa, en el cuerpo social, en las clases, en los grupos, en los mismos individuos que escapa de algún modo a las relaciones de poder; algo que no es la materia primera más o menos dócil o resistente, sino que es el movimiento centrífugo, la energía inversa, lo no apresable. «La» plebe no existe sin duda, pero hay «de la» plebe. Hay de la plebe en los cuerpos y en las almas, en los individuos, en el proletariado, y en la burguesía, pero con una extensión, unas formas, unas energías, unas irreductibilidades distintas. Esta parte de plebe, no es tanto lo exterior en relación a las relaciones de poder, cuanto su límite, su anverso, su contragolpe; es lo que responde en toda ampliación del poder con un movimiento para desgajarse de él; es pues aquello que motiva todo nuevo desarrollo de las redes del poder. (Foucault, 1979:167)

2. “EL COBRADOR” DE RUBEM FONSECA. UNA ESTÉTICA DE LA ANOMALÍA PARA UNA ÉTICA BÁRBARA.

Quien quiera mandar en mí, puede quererlo, pero morirá.

(Rubem Fonseca, 1998:214)

Rubem Fonseca tiene claro el código estético del poder que rige su medio, y tiene también claro qué posiciones lo defienden y qué valores éticos gobiernan el mundo exaltado en su ‘belleza’. Al fin y al cabo trabajó en el mundo legal: como policía y como abogado litigante.

La mayor riqueza del texto está en su manejo del realismo como técnica. La sensación de realidad que produce el cuento no estriba en ninguna similitud objetiva entre el mundo propuesto por El Cobrador y el mundo “real” de la dictadura. El autor recurre a las estrategias y los trucos técnicos propios del realismo con varios fines: por un lado, para generar un ambiente lo suficientemente parecido al “real” como para que el lector sienta en un momento la sensación de duda frente su lectura de la realidad; por otro lado, para que no sepa en un momento dado cuál de los dos mundos es el “real”, dado que todo en el mundo de El Cobrador parece estar arraigado en el mismo mundo que

vive el lector; y, finalmente, para destronar al discurso del poder en su monopolio hegemónico sobre las categorías que rigen la realidad.

Fonseca superpone al mundo en que se mueve su personaje unas coordenadas sacadas del mundo objetivo, marcadas por calles y rincones de Río de Janeiro que son nombradas de manera inequívoca y por el lenguaje informal que caracteriza a ciertos círculos cariocas. Hay unas asociaciones establecidas entre el lector ideal, brasileño y familiarizado con el mundo de Río y los lugares que merodea El cobrador. Esas asociaciones son invocadas intencionalmente por el autor, pero no dejan de ser influidas también por las palabras y opiniones del personaje, que describe el tipo de personas y situaciones que se viven en ese mundo, aparentemente común al autor y al lector, a partir de su propia escala de valores y sus propias interpretaciones del orden social. De esta manera, Fonseca parece apuntar a una modulación en el lector de su idea de la realidad, que la desvíe de la prescripción oficial y que le ayude a poner en duda la verdad oficial de la dictadura.

El realismo se manifiesta también en las estrategias utilizadas en la construcción de los personajes. El protagonista y narrador de “El cobrador” toma distancia frente a los códigos ético y estético de ese poder, y pone en entredicho la lógica del *sentido común* sobre la que se soporta su ideal de ‘normalidad’. El Cobrador es un personaje de apariencia insignificante¹, que un día cualquiera decide rebelarse contra el lugar que le había sido asignado en el mundo². No tiene en principio una teoría que respalde su odio, ni recurre a una explicación/justificación racional de sus actos. Simplemente se sabe enfrentado a otros. Su mismo nombre, El Cobrador, lo enfrenta a un deudor del cual, de paso, se diferencia: lo enfrenta al poder.

¹ “Mi pinta, un poco canija, envalentona a cierta gente” (Fonseca, 1998:205)

² “¡No pago nada! ¡Ya me harté de pagar!, le grité, ¡ahora soy yo quien cobra!” (Fonseca, 1998:205).

Pero identificar al poder no es fácil, Fonseca no cae en la trampa de reducir la pugna a una entre héroe y villano, el enemigo de El Cobrador es disímil y escurridizo. Las coordenadas marxistas que separaban tajantemente al burgués del proletario parecen resquebrajarse en el mundo lleno de zonas grises, que escapan a la separación facilista en blanco y negro, en el que se mueven los personajes de Fonseca. A veces, sus rasgos son sencillos: “Me encabronan esos tipos que andan en Mercedes” (Fonseca, 1998:206) Pero generalmente, son más detallados y complejos en su descripción. Son personajes ambiguos y contradictorios. Parecen alumbrar los bordes de una imagen que sigue siendo difusa y huidiza en el centro. Por eso se rigen por una relación con el poder compleja y llena de matices, que no responde ya a los estereotipos maniqueos de personajes buenos y malos de otra literatura.

Los atributos característicos para ser enemigo de *El cobrador* tienen con frecuencia algo que ver con el canon estético oficial, con una idea rígida y única de belleza, cuyas materializaciones causan también rechazo en él: “Me gustaría mucho coger al tipo que hace el anuncio de güisqui. Está vestidito, bonito, todo sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielo en el vaso y sonrío con todos los dientes, sus dientes firmes y verdaderos; me gustaría agarrarlo y rajarle la boca” (Fonseca, 1998:208)

Pero de todas maneras, a pesar de esta imprecisión del contorno, se puede proponer el ideal burgués y consumista como ‘enemigo tipo’, el ‘tipo normal’ según el orden del poder, con dos características relevantes: poco aprecio por sus valores propios brasileños³ y pretensiones arribistas, centradas en el éxito económico y el reconocimiento que este acarrea:

³ “A esa gente le gusta el champán francés, la ropa francesa, la lengua francesa.” (Fonseca, 1998:210)

Los periódicos dedicaron mucho espacio a la pareja que maté en la Barra. La chica era hija de uno de esos hijos de puta que se hacen ricos, en Sergipe o Piauí, robando a los muertos de hambre, y luego se vienen a Río, y los hijos de cara chata ya no tienen acento, se tiñen el pelo de rubio y dicen que descienden de holandeses. (Fonseca, 1998:214)

Fonseca trata de tipificar al deudor con el que se enfrenta El Cobrador. El estereotipo al que lo reduce funciona, en cuanto que logra establecer un otro que no se asocia con un individuo particular, sino más bien con una colectividad, con una clase social, con un sector relativamente amplio, aunque disgregado, de la sociedad.

Propone también como enemigo a cualquier ejemplo de la idea de éxito político, social o económico:

Tiene el aire petulante y al mismo tiempo ordinario del ascendente inmigrado del interior, deslumbrado por las crónicas de sociedad, consumista, elector de la Arena, católico, cursillista, patriota, mayordomista y bocalibrista, los hijos estudiando en la Universidad, la mujer dedicada a la decoración de interiores y socia de una boutique (Fonseca, 1998:216)

Pero Fonseca no se limita a criticar la distancia establecida entre clases a partir de la economía, para él lo central son los valores establecidos por esas diferencias económicas y las prácticas sociales a las que dan pie esos valores. El narrador en primera persona del cuento se distancia y hace claro que no es con ese mundo ni con esos valores con los que él se identifica. Los personajes descritos se acercan a un ideal, encarnan unas características que han sido tradicionalmente proclamadas como deseables: tienen dinero, acceso a la belleza, a las comodidades, a las ventajas y a los círculos de la élite. Defienden los valores de quienes hacen parte de esos círculos y su ideal de 'decencia'. Pero el narrador siempre los descalifica o se refiere a ellos de manera agresiva y despectiva (los padres de la chica que mató en la Barra son "unos hijos de puta", los del Mercedes lo "encabronan", el aire del ejecutivo es "petulante", los dientes completos de la sonrisa del chico del güiski lucen desafiantes, son firmes y verdaderos, distintos de los de El Cobrador y, por lo tanto, amenazantes). Todos

materializan unos valores y un modelo que son rechazados de plano, como referentes legítimos, por el narrador, por El Cobrador, al igual que el modelo que exaltan, el mundo que retratan.

Hay una brecha insalvable entre el mundo que esos individuos representan y el mundo de El Cobrador, y no se menciona un solo argumento del protagonista para rebatir los de la oficialidad. No necesita su aprobación, el orden que la proclama como deseable no tiene validez ni legitimidad para El Cobrador. No espera ser acogido en su seno. Él no reconoce ese orden como válido, ni la lógica que lo rige, pero ese rechazo no lo hace explícito en un discurso o en una crítica verbal de sus personajes, sino en unas prácticas que no reconocen ni se rigen por esas formas de legalidad.

El poder criticado por Fonseca, a pesar de estar también marcado por las relaciones de clase, no se reduce a un lugar o a un grupo de personas fijo y claramente delimitable. Fonseca se distancia de la propuesta marxista de una toma del poder por parte de una vanguardia, se muestra escéptico frente a la posibilidad de plantear un gregarismo contra-hegemónico que, a la larga, pueda generar una nueva hegemonía. La resistencia frente al poder la encarna en una singularidad, un personaje, no una pluralidad; y lo hace a partir de unas prácticas insumisas que se resisten a adoptar un orden en el que no se reconocen.

La lucha por el poder, en Fonseca, no se da entre dos exterioridades (proletariado y burguesía, por ejemplo), sino que se da al interior de una red compleja y sin exterior; de ahí la importancia de la visión que proponen las teorías contemporáneas del poder como herramienta teórica para aprehender esta construcción del mundo propuesta por el autor brasileño. Fonseca no señala objetos, estabildades (una clase social o un personaje que la representa), sino relaciones, inestabildades (prácticas sociales), lo cual implica la necesidad de un marco teórico apropiado para aprehender estas categorías.

El mundo del poder, en “El cobrador”, es un mundo sin exterior, sin afuera, un mundo del que no se puede huir y que no ofrece alternativas en términos de escape. La única opción de enfrentar el poder es el desvío de la norma, la subversión del orden en las prácticas insumisas a su lógica. Es en el comportamiento de El Cobrador donde se puede ver que es posible vivir-en-el-mundo de otra manera y las pretensiones hegemónicas del poder quedan desvirtuadas. Sus prácticas anómalas y desviadas de la norma son las que le permiten liberar espacios para otra forma de vida en la red del poder.

Pero el poder, en ese carácter difuso y difícil de encarnar que parece atribuirle Fonseca, toma muchas formas, no sólo la del poder económico. A veces, toma también formas como la de poder religioso, de ley divina. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la descripción del ejecutivo del *Top Executive Club*, cuya filiación católica parece más bien un aliciente para matarlo y una razón de odio que un motivo para compadecerlo. De hecho, su cercanía con el mundo de la ley y con las artimañas de los abogados, más que granjearle la solidaridad de El Cobrador, le garantiza su fallo implacable: “¿Qué es esto? ¿Una disculpa, una contraseña, *habeas corpus*, *salvoconducto*? Le mando parar el coche. Puf, puf, puf, un tiro por cada hijo, en el pecho. El de la mujer en la cabeza, puf.” (Fonseca, 1998:216) (cursiva del autor) También hay una gran ironía en la relación que establece doña Clotilde, la señora con quien vive El Cobrador, entre éste y Dios: “Vienes que ni caído del cielo, hijo mío. Ha sido Dios quien te ha enviado, dice” (Fonseca, 1998:214) Ironía que no se puede pasar por alto, pues no es gratuita ni accidental. El Cobrador lo dice explícitamente al final de su aventura con Coroa: “Soy justo” (Fonseca, 1998:209), y en su aventura con la pareja que salía de la fiesta, ante la defensa de sus víctimas que decían no deberle nada, dice: “Miré la barriga de aquella esbelta mujer y decidí ser misericordioso, y dije, puf, allá donde debía estar su ombligo

y me cargué al feto.” (Fonseca, 1998:211) Es decir, el personaje no vive en un mundo ‘sin valores’ como alega con frecuencia la beatería católica, sino que vive en un mundo que ha poblado con los suyos, en un mundo que cobra sentidos nuevos en sus prácticas y que aspira a un orden nuevo cuya forma aún no se ha prescrito: “Vamos al baile de Navidad. No faltará cerveza, ni pavos. Ni sangre. Se cierra un ciclo en mi vida y se abre otro.” (Fonseca, 1998:219)

Otro bastión del poder, además del económico y el religioso, que también es puesto en cuestión en el texto es el de la ley jurídica. El Cobrador no supone que va en contra de la justicia, por el contrario cree que es él quien es justo, que sus valores son los legítimos. Podría decirse, retomando el ejemplo de Thomas de Quincey, que el autor hace una estetización del crimen; aunque conservar el estatus de *crimen* para las acciones de El Cobrador implicaría, como en el caso de de Quincey, asumir como legítimo el marco del sistema legal en el que se hace el comentario. Pero esta atribución de legitimidad al marco legal de su contexto extraliterario, de la “realidad”, es el paso que no da Fonseca y por eso no lo toma como punto de referencia. De ahí que su gesto vaya más allá de una estetización del crimen, de asumirlo bajo patrones meramente artísticos y técnicos que no apuntan a un cambio del medio en el que suceden: lo que se estetiza es una forma de vida disidente que, mirada bajo la lupa del poder imperante (que no se reconoce como legítimo, por eso se ignoran sus opiniones), sería interpretada como criminal. Estos valores parecen emparentarlo a él más bien con lo salvaje o lo bárbaro, que con los valores ‘civilizados’⁴ que defienden ‘ellos’, ‘esa gente’, de quienes se siente tan desconectado y en un total exilio, la élite en el poder de su país.

Una marca clara de rechazo y ridiculización permanentemente de valores establecidos en el cuento es la muletilla “de risa” que Fonseca repite permanentemente en el cuento,

⁴ Llama la atención en este punto la repetición por cinco veces, a manera de *leit motiv*, del eslogan “Orden y progreso”, símbolo de la bandera nacional brasileña y su gobierno, sin una motivación clara en el contexto del cuento “Pierrot de la caverna” de la misma colección que este cuento.

siempre junto a alguna manifestación de la oficialidad o a algún llamado hecho al protagonista a someterse a los valores y verdades oficiales: “Los cronistas de sociedad estaban consternados. Aquel par de señoritos que me cargué estaban a punto de salir hacia París. Ya no hay seguridad en las calles, decían los titulares de un periódico. De risa.” (Fonseca, 1998:214) El rechazo al orden oficial no se hace de manera ordenada, sometiendo a la lógica racional de un discurso argumentativo, sino reduciéndolo al absurdo, introduciendo la risa y la burla como reacción a un mundo al que se le desconoce un sentido racional y lógico; un mundo al que se le atribuye un sentido cómico resaltado por la sensación de absurdo generada por esa marca estilística introducida por el autor. Si se imagina uno la reacción (poco alegre, seguramente) del poder censor militar al leer las situaciones que son consideradas “de risa” por El Cobrador, se nota también un distanciamiento frente al canon de lo cómico y lo risible para esa sociedad, otra forma de ley.

Otra marca clara es el distanciamiento total frente a la verdad de los medios, las herramientas de propaganda de esa verdad oficial. La certeza casi absoluta que tiene el narrador de que los medios mienten, de que tienen su propia agenda y no hablan del mundo en el que él vive, de que lo que llaman “realidad”, nada tiene que ver con el mundo en el que él vive, sino que es más bien un llamado al sometimiento, una demanda de obediencia de parte del poder mediático. De hecho, El Cobrador encuentra combustible para su furia en la televisión: “Me quedo frente a la televisión para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio.” (Fonseca, 1998:207) Y sólo busca los periódicos para enterarse del mundo de ‘ellos’, del próximo lugar en el que debe atacar, y como herramienta de propaganda para esparcir el miedo con su manifiesto, para hacerle saber a ‘esa gente’ que ya descifró

cuál es su misión: que en ellos identificó ya a su enemigo. “Leo los periódicos para saber qué es lo que están comiendo, bebiendo, haciendo. Quiero vivir mucho para tener tiempo de matarlos a todos” (Fonseca, 1998:210)

El enemigo de El Cobrador no es un grupo particular de gente, un bando fácilmente identificable, en términos de que *ellos* específicamente, con nombres propios reconocibles, le hayan hecho algo, lo hayan atacado; el que se ensañó con él fue un sistema, un orden del mundo, una manera-de-ser-en-el-mundo que ha intentado imponérsele.

[...] a menudo la incapacidad para identificar al enemigo es lo que lleva a la voluntad de resistencia a girar en círculos paradójicos. Sin embargo, la identificación del enemigo no es una tarea menor, dado que la explotación tiende ahora a no poseer un lugar específico, y que nos hallamos sumergidos en un sistema de poder tan profundo y complejo que ya no logramos determinar diferencias o medidas específicas. Sufrimos la explotación, la alienación y el comando como enemigos, pero no sabemos dónde localizar la producción de la opresión. (Negri, T., Hardt, M., 2000:219)

El hecho de que el enemigo no sea claramente reconocible e identificable no quiere decir que El Cobrador vaya por ahí matando gente al azar, sin un sentido o un plan. Más bien parece que el personaje sigue una forma alternativa y propia de orden. Una forma que escapa a las formas tradicionales de oposición partidista y totalmente inaprehensibles para la oficialidad. Es clara la diferencia entre la posición implacable que asume frente al tenista impaciente en su auto, frente a la hermosa pareja que asesinó en la fiesta, o frente al ejecutivo del *Top Executive Club*, por un lado, y la que asume frente al negro sin dientes que le quería negar el periódico o frente a Coroa, la fea chica que “me atrapó en la calle” (Fonseca, 1998:208), por el otro.

En los últimos dos casos, se hace claro en el relato que ninguno de los dos ‘debe nada’ a El Cobrador. Hay un rasero difícil de trazar al principio, pero que asume gradualmente una forma en el cuento, y sirve de guía al protagonista. De hecho, podría decirse que el cuento se centra en el recorrido entre el momento en que decide rebelarse, dejar de

pagar y empezar a cobrar, y el momento en que, de la mano de Ana Palindrómica, descubre su misión: “Ana Palindrómica se ha ido de casa y vive conmigo. Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver. Sé que si todos los jodidos hicieran lo que yo, el mundo sería mejor y más justo” (Fonseca, 1998:218)

Así como no se rige por los valores y la verdad de los medios y de la ‘realidad’ oficial, El Cobrador se distancia también de otra forma de ley, del canon estético. Tiene, por un lado, una cercanía a un sector de la población que no goza de una marca clara de belleza y aceptación social en el cuento: una buena dentadura. El cuento empieza en el consultorio de un dentista en el que descubrimos que la dentadura de El Cobrador está en ruinas, rasgo que comparte con la única persona (además de Ana Palindrómica) con la que se muestra medianamente comprensivo y paciente en el cuento: “un negro que lee *O Dia*” al cual le pide el periódico para mirar los titulares

El tío me dice ¿por qué no te compras uno si quieres leerlo? No me enfado. El tipo tiene pocos dientes, dos o tres, retorcidos y oscuros. Digo, bueno, no vamos a pelearnos por eso. Compró dos perros calientes y dos cocas, le doy la mitad y él me da el periódico [...] sonrío para mí mientras mastica con los dientes de adelante, o mejor con las encías de adelante, que, de tanto usarlas, las tiene afiladas como navajas. (Fonseca, 1998:216 – 217)

Al no gozar de esta señal de belleza, El Cobrador entra a hacer parte de un sector de la sociedad con la fealdad como marca. No parece sentirse incómodo en él, sino que más bien encuentra una forma de cercanía con sus habitantes. De hecho es ahí donde consigue sus mujeres, como Coroa, que lo “atrapó en la calle”. O la chica a la que viola, a la cual pudo tener acceso tras fingir una anormalidad frente al vigilante⁵. Si bien la chica era “bonita, unos veinticinco años”, la forma de acceso a ella pasa por la violencia, la vejación, el forcejeo y la violación. Hay una distancia entre él y los otros chicos que se le han acercado a ella, y las prácticas que han seguido para alcanzarla.

⁵ “Digo con la lengua trabada que soy el fontanero y que voy para el apartamento doscientos uno. Al potero le hace gracia mi lengua estropajosa y me manda subir.” (p. 212)

Pero él no se siente feo; por el contrario, siente un contacto especial con esa forma particular y anómala que le reconoce a la belleza; de ahí que se sienta tan cercano a la poesía. Él sabe que la belleza a la que aspira no goza de la forma civilizada y culta que exige el poder en su medio; el arte que le atrae es violento y bárbaro, por eso su interés por el machete:

Con el machete voy a cortarle a alguien la cabeza de un solo tajo. Lo vi en el cine, en uno de esos países asiáticos, aún en tiempo de los ingleses. El ritual consistía en cortar la cabeza de un animal, creo que un búfalo, de un solo tajo. Los oficiales ingleses presidían la ceremonia un poco incómodos, pero *los decapitadores eran verdaderos artistas*. Un golpe seco y la cabeza del animal rodaba chorreando sangre. (p.208) (cursiva del autor)

No es gratuita la referencia que hago a la oposición entre civilización y barbarie en el cuento. De hecho, en esta cita se explicita en el contraste entre el arte de “uno de esos países asiáticos” y el de “los oficiales ingleses”, que “presidían la ceremonia un poco incómodos”. Y no es gratuita tampoco la simpatía del narrador hacia los asiáticos. De hecho, la cercanía que siente hacia la figura del bárbaro, el extranjero nómada y violento que irrumpe por sorpresa en el orden del imperio y lo lleva al colapso, es notoria en otras secciones del cuento.

El primer encuentro con el machete lo lleva a descubrir la exigencia técnica de todo arte, la dedicación que su ejecución requiere y a subvertir la ética cristiana del trabajo y el esfuerzo, que tiene su manifestación estética en la valoración canónica de la obra según la cantidad de trabajo que haya requerido. Esta subversión se da al someter una práctica pecaminosa, como el homicidio, al mismo proceso de mejoramiento técnico que supuestamente lleva a la perfección estética.

Su primera impresión con el machete es la de ser “una cocinera incompetente” (Fonseca, 1998:211), al no ser capaz de cercenar el cuello de un solo tajo, como la técnica del artista lo exige. La palabra “incompetente” con que se describe en ese primer momento es una alusión clara a la falta de competencia técnica. Después de eso recurre

a la práctica, que lo lleva a la destreza que da el trabajo y la dedicación, el peso de la técnica para llegar a ese punto emparenta al artista con otro personaje importante en la fundación de una cultura, el héroe deportivo: “Me concentré *como un atleta a punto de dar un salto mortal*. Esta vez, mientras el machete describía su corto recorrido mutilante zumbando, hendiendo el aire, yo sabía que iba a conseguir lo que quería. ¡Broc!, la cabeza salió rodando por la arena.” (Fonseca, 1998:212) (cursiva del autor). Al seguir la vía sugerida por la ética imperante, para alcanzar fines entendidos como inmorales para esa misma escala de valores, logra subvertir esa escala, logra arrebatarse un sentido hegemónico de acercamiento gradual a la perfección y, como tal, único, poniéndola en entredicho y haciendo colapsar el aparato ético sobre el cual descansa el canon, sembrando el caos allí donde el poder sólo quiere orden.

Pero, después de esta transformación que implicó el desarrollo de la destreza técnica en su hacer, llega la verdadera epifanía, la cima ética que le prometía el sistema de valores oficial si seguía sus prescripciones, pero subvertida, el regreso de El Cobrador a su ser más primigenio, el que definitivamente lo separaba de “esa gente” y que constituía, de alguna manera, su *cima*: “Alcé el alfanje y grité: ¡Salve el cobrador! Di un tremendo grito que no era palabra alguna, sino un aullido prolongado y fuerte, para que todos los animales se estremecieran y se largaran de allí. Por donde yo paso se derrite el asfalto.” (Fonseca, 1998:212)

Este momento está determinado por la instauración del mito, la fundación de la nueva amenaza bárbara, como lo fue Atila en su momento para los romanos (“¡Salve el cobrador!”), no es de extrañar la alusión velada al efecto del paso del Huno (“Donde pasó Atila no vuelve a crecer la hierba”) en la celebración de El Cobrador y en su desafío al poder. Si la herramienta epistemológica propuesta no es racional, es necesario ofrecer alguna otra forma de ordenación del mundo lo suficientemente sólida como para

soportarla; de ahí el recurso al orden mítico que restablece el parentesco entre el mundo humano y el mundo animal, y que rechaza la brecha que nos aparta de la naturaleza. A partir de este punto, el camino hacia el descubrimiento de su misión estará abierto; la marca ritual de ese paso está sellada por el regreso de El Cobrador a su fuente primigenia: animal y pre-lingüística. A los aullidos y lo animal, cada vez más exiliado del rebaño humano y su ideal de normalidad.

Cuando satisfago mi odio me siento poseído por una sensación de victoria, de euforia, que me da ganas de bailar –doy pequeños aullidos, gruño sonidos inarticulados, más cerca de la música que de la poesía, y mis pies se deslizan por el suelo, mi cuerpo se mueve con un ritmo hecho de balanceos y de saltos, como un salvaje, o como un mono. (Fonseca, 1998:214)

De ahí la profundización permanente de la sensación de exilio que parece generarle no poder compartir su código estético con nadie, su ser en la poesía, hasta la llegada de Ana Palindrómica, su maestra. Ana es un personaje fronterizo en el cuento, marca una distancia frente a los retratos morales en blanco y negro que podrían sospecharse detrás de la ética vertical de El Cobrador. Por un lado, si bien Ana no hace parte del mundo de fealdad del que El Cobrador prefiere nutrirse,⁶ es una chica hermosa, se desvía también de ese canon estético femenino brasileño en el color de su piel: “está muy blanca, debe de ir poco a la playa” (Fonseca, 1998:213), elemento repetido con creces por El Cobrador, a manera de crítica, en el mismo párrafo, en el que la llama “blanca”, “pálida” y “la paliducha esa”, para eliminar toda sospecha de que es una alusión accidental. Así que no está ni adentro ni afuera del canon oficial, ni del canon personal de El Cobrador. Pero tampoco está dentro del código ético del mundo, no se siente cómoda en él; de ahí sus fantasías suicidas: “Mi vida no tiene sentido, hasta he pensado en suicidarme” (Fonseca, 1998:215). Esta configuración ambigua de Ana genera una confusión fuerte en el protagonista, tanto que en un primer momento parece huir de

⁶ “[...] el trasero de la pálida es el trasero más hermoso que he visto en mi vida. [...] ¿Cómo puede alguien tener una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente.” (Fonseca, 1998:213)

ella⁷, no se despide cuando lo lleva a casa al final de su primera cita (en el auto y con el dinero de ella, en un restaurante de ejecutivos), ni hace caso del intento de ella por concretar un nuevo encuentro. La relación continúa sólo porque ella lo busca.

Pero la relación llega a un momento de intimidad, precedido por los ruegos a Dios de doña Clotilde para darle ese cariz que tiene lo predestinado, en que El Cobrador no sólo desnuda su cuerpo en la cama de la buhardilla en la que vive, sino su alma, y se revela como un asesino a los ojos de Ana. En ese momento también la descubre a ella. Desnuda, un cuerpo casi perfecto, interesada en su poesía y en sus armas, y sin ningún miedo de acercarse a él, ni siquiera después de descubrir quién era en realidad: “el loco de la magnum”, como lo llamaba la prensa. Esta intimidad destierra también de plano cualquier rastro de miedo que él pueda conservar hacia ella. Este momento de cercanía es el que les revela a ambos que el lugar de cada uno es al lado del otro, que pueden gozar juntos de un exilio compartido de la sociedad burguesa, no sólo en esa relación de pareja naciente, sino en la misión que Ana ayuda a El Cobrador a definir y descubrir:

Nada de salir matando a diestra y siniestra, sin objetivo definido. Hasta ahora no sabía que quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio se estaba desperdiciando. Estaba en lo cierto en lo que a mis impulsos se refiere, pero mi equivocación consistía en no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé, Ana me lo enseñó. Y mi ejemplo debe ser seguido por otros, sólo así cambiaremos el mundo. Ésta es la síntesis de nuestro manifiesto. (Fonseca, 1998:219)

3. CONCLUSIONES

El Cobrador no desconoce el orden del mundo que le propone la dictadura, él sabe que está ahí, pero lo reconoce como ilegítimo, como un orden que se refiere y que rige a alguien más, no a él. Pero detrás de “El Cobrador” está Rubem Fonseca, su autor, en una situación de pugna con el poder político de su contexto, tratando de ejercer su derecho a narrar el mundo tal y como él lo ha experimentado, aunque esta narración del mundo implique poner en cuestión la versión oficial, interesada en demostrar la eficacia y pertinencia de su gestión y de su modelo de sociedad.

⁷ “Hablamos en la calle ¿Estás huyendo de mí?, pregunta. Más o menos, digo.” (Fonseca, 1998:217)

Fonseca se reconoce como enfrentado a un aparato de poder, pero este aparato no se reduce a un individuo o a una colectividad claramente demarcada, es un aparato sistémico, profundamente arraigado en el orden social de Brasil y el mundo en ese momento, de ahí que resulte pertinente ubicarlo dentro de algunas coordenadas. Como la frontera nacional no ofrece un borde claro y sostenible para esas coordenadas, profundamente arraigadas en una dinámica mundial de poder que empezaba ya a globalizarse en la década de los 70 (la mención explícita de la afición de la élite de la dictadura por la lengua y las costumbres europeas, así lo evidencia), es necesario mirar otros modelos y referentes que rebasen el estado nación decimonónico y que partan de un modelo contemporáneo del poder.

El Imperio se está materializando ante nuestros ojos. Durante las últimas décadas, mientras los regímenes coloniales eran derrocados, y luego, precipitadamente, tras el colapso final de las barreras soviéticas al mercado capitalista mundial, hemos sido testigos de una irreversible globalización de los intercambios económicos y culturales. Junto con el mercado global y los circuitos globales de producción ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y estructura de mando, en suma, una nueva forma de soberanía. El Imperio es el sujeto político que regula efectivamente estos cambios globales, el poder soberano que gobierna el mundo. (Negri y Hardt, 2001:43)

El modelo del imperio que proponen Negri y Hardt tiene la ventaja de ser un modelo planetario en el que no hay una exterioridad posible (no es posible, como lo era en tiempos de la Guerra Fría europea, “saltar el muro”), de acercarse a la idea de red omnipresente del poder que proponemos como clave para la lectura del texto. Pero el modelo del imperio ofrece una ventaja adicional: propone también una nueva metáfora para el sujeto de la resistencia, la metáfora del bárbaro, del ser insumiso a la ley del imperio que horada su orden desde adentro, liberando espacios donde, temporalmente, opera un orden caótico y reticente a las prescripciones del poder.

En la lectura que propongo de “El Cobrador”, de Rubem Fonseca, la capacidad creativa del arte y la literatura constituyen un lugar de resistencia al poder hegemónico. Esta resistencia se da en prácticas que ponen en cuestión el discurso oficial, no en teorías y argumentaciones que, siguiendo un hilo racional, traten de generar una hegemonía nueva. De hecho, a lo largo del texto se da un descenso que lleva al personaje central a alejarse cada vez más del orden oficial y racional del mundo, a acercarse a lo irracional del mito y lo animal: al ser más primigenio que lo habita, al margen de etiquetas y protocolos impuestos por cualquier adiestramiento educativo.

Más que generar un argumento con el cual pueda intentar rebatir la posición de la dictadura, Fonseca propone una puesta en escena en la que no operan los supuestos oficiales sobre el mundo y los hombres. Propone una narración, ceñida a unas coordenadas geográficas y físicas de tinte realista que coinciden con el mundo objetivo descrito por la prensa y el poder, que implica un mundo relacional diferente; si bien los lugares, las calles y los barrios coinciden con esa cartografía oficial, las formas de

relacionarse que han encontrado sus habitantes no coinciden con las prescripciones del régimen en diferentes órdenes: el religioso, el jurídico, el estético, el económico, el político, el racial, etc. De hecho, otra de las grandes rupturas que marca este texto con la forma de resistencia tradicional que encarnó el marxismo en un momento dado es la ruptura con la determinación exclusivamente económica de la tensión social. En “El Cobrador”, los problemas que enfrentan al personaje central con su entorno no son sólo económicos; hechos como la fealdad y la “impureza” racial generan vínculos entre él y algunos habitantes del mundo. De hecho, el personaje con el que alcanza el más alto grado de empatía está lejos de ser un proletario: es Ana, la burguesa hermosa (aunque “paliducha”) con la que encontró el verdadero sentido de su lucha, de su búsqueda.

El texto que da forma a El Cobrador hace parte de un proyecto de cuestionamiento del orden propuesto por la dictadura y la censura militares. Este cuestionamiento tomó forma jurídica en el pleito que sostuvo el autor con su gobierno, pero también tomó otras formas, por eso la renuncia a la argumentación que se hace evidente en este cuento, el escenario para la argumentación era otro: los estrados judiciales; pero el escenario de lucha de El Cobrador es la arena artística. El texto ofrecido implica un contexto, y es ahí donde se libra la lucha. La propuesta estética de Fonseca propone un contexto en el que los supuestos oficiales de orden no operan. Así, pone en cuestión, de paso, la universalidad de lógica que supuestamente cohesiona al mundo, según la dictadura. Al encontrar una excepción a una regla que se dice universal, pone en cuestión todo el orden que sostiene esa regla y apunta a generar un colapso de la lógica sobre la que se soporta un sistema ilegítimo.

“El Cobrador”, finalmente, toma distancia de otras formas de literatura con las que se le ha querido emparentar, como la novela negra o policíaca, en cuanto que no propone un restablecimiento del orden moral al final de la historia; no aspira a ese regreso nostálgico a un equilibrio previo que restablece el orden del mundo después de hacerlo tambalear; lo que quiere es la destrucción del mundo con un machete, con una pistola con silenciador y con una gramática atroz en donde no hay concesiones ni misericordia.

REFERENCIAS

Córdoba, G., David (2005) “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. En Córdoba, D., Sáez J. y Vidarte, P. (Eds.) *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, pp. 21- 66

Fonseca, Rubem. (Tello, R. Trad.) (1998) “El cobrador” En: *Fonseca, Rubem. Los mejores relatos*. México: Alfaguara, pp. 205 - 220

Foucault, M. (Varela, J. y Alvarez-Uría, F. Trad.) (1979) “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En: Varela, J. y Alvarez-Uría, F. (Eds.) *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, pp. 153 - 162

----- “Verdad y poder”. En: Varela, J. y Alvarez-Uría, F. (Eds.) *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, pp. 163 - 174

----- “Poderes y estrategias”. En: Varela, J. y Alvarez-Uría, F. (Eds.) *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, pp. 175 – 189

Maturana, Humberto. (1995) *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Barcelona: Anthropos

----- (1996) *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos biológicos del conocimiento*. Barcelona: Anthropos

Negri, T. y Hardt, M. (Sadier, E. Trad.) (2000) *Imperio*. Bogotá: Desde Abajo

Ricoeur, P. (1997) “La experiencia estética”. En: *Praxis Filosófica*. Nueva serie No.7 (noviembre), Cali, Universidad del Valle, pp. 3-21.