

**“Alice”, en *Ella y otras mujeres*,
de Rubem Fonseca**

El antivalor como medio para alcanzar el fin

Ana María Cano Jaramillo

Universidad Eafit, 21 de noviembre de 2011

“Alice” en *Ella y otras mujeres*, de Rubem Fonseca: el antivalor como medio para alcanzar el fin¹

Ana María Cano Jaramillo²
anacano@une.net.co

Resumen

Los valores, como el conjunto de facultades que guían al ser humano en sus acciones y que determinan lo bueno y lo malo de su comportamiento, están directamente relacionados con la educación que los miembros de una sociedad han recibido dependiendo de su cultura y sus creencias. Analizar la transgresión de los valores sociales que se presenta en el cuento “Alice”, de Rubem Fonseca, para demostrar cómo en la historia el fin justifica los medios, aunque estos estén en contravía de la axiología establecida, es el propósito de este escrito.

Palabras clave

Rubem Fonseca, educación, pedofilia, gaguera, silencio, maquiavelismo, narrador.

“Alice” in *Ella and other women*, by Rubem Fonseca: the anti-value as a means to achieve an end

Abstract

The values, as the set of skills that guide human beings in their actions and determine the good and bad behavior are directly related to the education that the members of a society have received depending on their culture and beliefs. The purpose of this paper is to analyze the transgression of social values presented in the story "Alice" by Rubem Fonseca, to show how in the story the end justifies the means, in spite of being contradictory to established axiological ethics.

Key words

Rubem Fonseca, education, pedophilia, stammering, silence, Machiavellianism, narrator.

¹ Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de Magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit.

² Profesional en Idiomas de la Universidad de Antioquia; Comunicadora Social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana; Especialista en Mercadeo Gerencial de la Universidad de Medellín; candidata a Magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit.

“Decidí publicar un libro de cuentos por dos razones fundamentales: porque se leen sin interrupciones y porque son más rápidos de escribir”.

Rubem Fonseca
(2008: contraportada)

Al hablar de análisis crítico del discurso, resulta inevitable hacer referencia a uno de sus fundadores: Teun A. Van Dijk. El discurso, según el lingüista, “es una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión” (2007: 20). Este se define con frecuencia como un acontecimiento comunicativo que sucede en una situación social, presenta un escenario, tiene participantes que desempeñan distintos roles y determina unas acciones. Dentro de ese discurso y de manera particular, la oración tiene una función importante en el texto, tanto fonológica como sintáctica, semántica y pragmática. De allí que la secuencia sea primero una ordenación lineal de oraciones en el tiempo o en el espacio (2007: 21), y que esta ordenación también sea definida en términos de relaciones semánticas y pragmáticas, es decir, de significado y de contexto, tomando este como condicionante de dicho significado. “El criterio básico de la coherencia proposicional de textos es referencial. Esto quiere decir que las proposiciones están relacionadas si los hechos denotados por ellas están relacionados” (2007: 28).

Esta estructura, afirma Van Dijk, no se expresa en oraciones individuales, sino en secuencias completas de ellas. Esto hace necesario, por consiguiente, referenciar en el análisis las macroestructuras semánticas, es decir, lo global, el tema, el asunto, y las microestructuras, o sea, “la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas” (2007: 45). Asimismo, exige analizar varios elementos semánticos y sintácticos que permiten leer detrás de líneas para inferir significados ocultos en una lectura sin criticidad: la voz, la lexicalización y la modalidad.

La voz establece la relación del hablante con la lengua. El orden de las palabras en la oración da cuenta de los valores, las actitudes, las opiniones, la ideología de quien las emite. La lexicalización, por su parte, establece la relación del enunciante con el referente; responde a una selección de palabras que se relacionan con el dominio donde se inscribe el discurso, el género al que pertenece, la ideología, o sea, las opiniones, los valores, las actitudes del hablante; marca el grado de compromiso con lo referido, la relación con el grupo, la referencialidad, los valores, la ideología, etc.; selecciona palabras que pueden ser más o menos negativas sobre “ellos”, o positivas sobre “nosotros”. Por último, la modalidad se refiere a las relaciones del enunciante con lo dicho; revela la posición y actitud del sujeto que enuncia, las operaciones de juicio, de sentimiento o de voluntad que pueden modificar las relaciones; su uso plantea poco o mucho compromiso del hablante respecto del objeto de su discurso, del interlocutor y de sí mismo; analiza la distancia o convergencia del sujeto con el enunciado introduciendo la certeza o la duda, las afirmaciones o un condicional.

Como afirma el propio Van Dijk: “Un lector establece la coherencia no solo a base de las proposiciones expresadas en el discurso, sino también a base de las que están almacenadas en su memoria, es decir, las proposiciones de conocimiento” (2007: 40). Es entonces cuando entra a jugar un rol importante, frente a la lectura del texto, la concepción de valor y de norma.

Las normas no sólo son los actos de habla, también son acciones las interacciones y prácticas sociales que se verifican por medio del discurso o que representan condiciones o consecuencias del texto o las conversaciones. La norma no sólo es social y política, también comportamental, es lo que el analista debe buscar (Wodak y Meyer, 2003: 143).

Por su parte, el concepto de valor tiene un papel protagónico en “Alice”, el cuento de Fonseca que es objeto de este análisis. Si se entiende el valor como aquella escala ética y moral que el individuo posee a la hora de actuar, que se relaciona estrechamente con la educación recibida desde pequeño, que ayuda a las personas a discernir lo bueno de lo malo y que, consecuentemente, fijará los valores de cada uno,³ en “Alice”, teniendo como referente una historia tan cotidiana y familiar como el desempeño académico de los hijos, se presenta una transgresión de los valores sociales para, al mejor estilo maquiavélico, demostrar cómo el fin justifica los medios, aunque estos estén en contravía de la axiología establecida.⁴

De esta forma, partiendo de la teoría del análisis crítico del discurso que plantea Van Dijk y teniendo en cuenta las herramientas sintácticas y semánticas previamente descritas, en este texto se presentará el trabajo hermenéutico realizado con el fin de comprobar la hipótesis enunciada. Para ello, un recurso igualmente utilizado en el análisis de esta historia fonsequiana será la división secuencial del cuento, explícita en la narración con expresiones cronológicas que así lo evidencian y que serán citadas más adelante, las cuales, igualmente, dan inicio y agrupan acontecimientos que se desarrollan en un espacio y un tiempo determinados: la primera, el contexto familiar y el problema que origina la historia; la segunda, el apoyo académico que la profesora Alice da al joven estudiante; la tercera, los resultados positivos de esa didáctica; la cuarta, el planteamiento de inmoralidad e ilegalidad de las prácticas de la profesora y el cuestionamiento al muchacho por parte de la Ley; finalmente, la quinta, el

³ Así lo reseña el artículo “Concepto de valor moral: interpretación ética y social”, en: www.abcpedia.com, consultado en abril de 2011, en el cual se destaca, igualmente, el papel protagónico de la conciencia en la identificación de lo que está bien o mal al momento de actuar.

⁴ Louis Gautier-Vignal afirma en *Maquiavelo* que “el maquiavelismo es una manera de pensar y de actuar de la que está ausente todo escrúpulo, y que se inspira en la astucia y en la perfidia. Se dice que alguien es maquiavélico cuando se supone que actuará conforme a sus intereses, sin preocuparse por el derecho ni por la moral, que desconocerá, si lo juzga conveniente, su palabra, y que se valdrá de cualquier medio para alcanzar sus fines” (Vignal, 1992: 98).

silencio y la complicidad de padre e hijo frente a la evidencia del hecho censurado. Todas ellas van configurando, a medida que avanza la lectura, un mapa de sentido en la mente del lector.

La comprensión de un texto requiere fundamentalmente que un usuario de la lengua, es decir, un oyente o lector, asigne una estructura semántica a las unidades respectivas del texto. Así, gradualmente construye una representación conceptual o semántica del texto en la memoria (Van Dijk, 1980: 6).

Alice y las otras mujeres: el mundo femenino visto por Fonseca

Nacido en mayo de 1925, en Juiz de Fora, municipio del estado de Minas Gerais en Brasil, Rubem Fonseca inició oficialmente su producción literaria a la edad de 38 años cuando publicó la serie de cuentos *Los prisioneros* (1963). Este abogado, escritor y guionista de cine, que enmarca su narrativa en temas sociales, policíacos, jurídicos, eróticos y políticos, entre otros, ha merecido importantes reconocimientos, como los premios Juan Rulfo (2003), José María Arguedas (2005) y Camoens (2003), este último equivalente en lengua portuguesa al Premio Cervantes.

Desde su aparición como escritor, Fonseca ha creado, entre otras novelas, *El caso Morel* (1973), *El gran arte*(1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Agosto*(1990), *El salvaje de la ópera*(1994), *El enfermo Molière* (2000), *Mandrake, la Biblia y el bastón*(2005)y *El seminarista*(2010).Por su parte, *Feliz año nuevo*(1975), *El cobrador*(1979), *Pequeñas criaturas*(2002), *Diario de un libertino* (2003) y *Ella y otras mujeres*(2006) son algunos de los textos que conforman su colección cuentística.

“Alice”, escrito en 2006, hace parte de este último libro, que está conformado por 27cuentos en los que el autor recurre a esas historias de la realidad

femenina, historias que suceden, que conviven con la sociedad en el día a día, pero que solo son contadas por un puñado de escritores de la forma tan directa y, por qué no, cruda en que lo hace el brasilero. Como lo afirmó la crítica de literatura Clara Medina luego de la publicación de la obra:

Con su narrativa áspera y sin adornos, siempre contundente, Fonseca construye historias en las que estas mujeres son el centro. Las muestra en una infinidad de situaciones, bastante cotidianas, aunque casi siempre rodeadas de violencia. La narrativa de Fonseca es violenta, sin concesiones. Poco apta para quienes prefieren historias edulcoradas (Medina, 2008).

Y así lo descubre el lector en cada cuento, pues los hechos, el tiempo y los protagonistas son actores que se desenvuelven a lo largo de las 198 páginas del libro, para recrear historias ficcionales que le dan una libertad ilimitada al autor, libertad que el escritor le agradece a este género literario. “En el cuento todo es posible, no solo porque suceden prodigios de toda índole, sino también en este otro sentido: el más humilde puede ascender al lugar más alto y el más poderoso caer al más bajo y, generalmente, ser aniquilado” (Valdés, 1987: 23).

Como es característico en la obra de Fonseca, no es precisamente la delicadeza del mensaje y del lenguaje la que le da el nivel de calidad a la historia, pues dicha delicadeza no existe. Es la identificación de temas fuertes pero familiares para el lector, la osadía de contarlos y la simpleza sintáctica lo que enriquece la narración cuentística de Fonseca. Como dice Monterroso, “el cuento debe ser sencillo, despojado, carente de toda ampulosidad, sin que por ello vaya a dejar de conmovernos o impedirnos sentir los padecimientos del protagonista” (Monterroso, 1999: 88).

Los personajes de *Ella y otras mujeres*, masculinos y femeninos, usan el lenguaje del resentimiento, del “sicariato”, del sufrimiento, del machismo, de las

filiaciones sexuales. “¿Sexo? Solo si pagara por él, y no estaba dispuesta a hacerlo, y no sabría dónde encontrar a los putos”, expresa Julie Lacroix en su monólogo (2008: 95). “Si no matas a mi padre te dejaré, tendrás que buscarte a otra muchachita para tirar”, dice con desparpajo Belaña (2008: 27). “No hay mujer que no sueñe con matar al marido”, dice Francisca para desahogar su deseo insatisfecho (2008: 53). Asimismo, la mayoría de las veces, estos personajes femeninos están descritos bajo una óptica machista: “Pero siempre que estoy con una mujer a la que deseo y a la que me como todos los días, mi cabeza funciona mucho mejor. Creo que el doctor Freud estaría de acuerdo conmigo”, piensa en silencio José mientras escucha a Olivia (2008: 161). “Mi padre siempre decía, cuando vayas a elegir a una mujer, elige a una que sepa lavar, planchar y cocinar. Tenía ochenta años, era muy sabio”, reflexiona aquel portero que se enamora de Guiomar, la antítesis de lo recomendado por el progenitor del joven vigilante (2008: 59). “Fui al confesionario y le dije al cura, señor cura, solamente me gustan las mujeres bonitas, ¿eso es pecado?”, confiesa un “arrepentido” feligrés que posteriormente se enamoraría de la nada atractiva Joana (2008: 83)

Esta verbalización áspera de sentimientos y deseos se recrea en el contexto del Brasil de comienzos del siglo XXI, teniendo como *leitmotiv* a la mujer en diversos papeles: amante, sumisa, maltratada, seductora, bella, lujuriosa, deseada, dominante, asesina, madre, cómplice, religiosa, cleptómana, roles que el lector identificará con facilidad, pues esa misma ficción es reflejo de una realidad oscura, a veces ignorada e inquietante, pero, al fin y al cabo, realidad. Es la vida misma, que a diario el lector puede ver directamente en el contexto rural o urbano o que es traída a su propia casa por los medios de comunicación. Es ese lenguaje utilizado por el autor lo que les da precisamente más realismo a los personajes, pues aproxima la narración a ese reflejo de la calle, del día a día, de las miserias humanas. “En sus narraciones, las altas esferas donde se toman las grandes decisiones colindan con el mundillo sórdido de asesinos a sueldo, prostitutas y delincuentes ocasionales” (Oviedo, 1993: 143).

A lo largo de toda la obra, Fonseca habla por intermedio de sus personajes, aunque ese discurso presentado por ellos remita precisamente a esos temas de conversación censurados por la norma social. Así, mientras Beliña, Diana, Ella, Elisa, Guiomar, Joana y Karin dialogan con el lector y le cuentan sus fantasías sexuales, sus destrezas en la cama, sus aberraciones sadomasoquistas y sus fetiches, Carlota, Fátima Aparecida, Heloisa, Luiza y Raimundiña hablan de fantasmas psicológicos, sueños, religiones y soledades, y Francisca, Jéssica, Lauriña y Lavinia evocan la muerte haciendo catarsis de la violencia vivida o ejercida contra esa misma sociedad que las censura.

Todas ellas se manifiestan en un coro de voces femenino, que es escuchado por el lector y por los mismos personajes, quienes pasan de un cuento a otro, en un juego lúdico para el autor y, al mismo tiempo, para el lector al momento de apropiarse de las historias, frecuentemente interrumpidas por el estruendo de los disparos de las voces y las armas de esos hombres que las acompañan en cada relato, esas figuras masculinas que no son el modelo a seguir:

Los asesinos de Fonseca no son aquellos advenedizos que practican el ascenso por la escala social y ‘viven aventuras’ que contarán a sus nietos en la vejez. Son funcionarios del vacío, no artífices de la memoria. Son seres fríos, distanciados, que nunca revelan lo que piensan, que, igual, pueden disparar por la espalda o alimentar palomas o dar regalos a los huérfanos (Giraldo, 2008: 31).

Sin embargo, son esas caracterizaciones frías de los habitantes de la ciudad en penumbra, de aquella que se quiere a veces ignorar, las que atrapan al lector en cada historia, pues inevitablemente se siente identificado con alguno de aquellos personajes, que si bien al recrearlos se vuelven un producto semiótico del autor, un “ser de papel”, como dirían los lingüistas Ducrot y Todorov (1986: 259), tienen como referente a seres y hechos reales, lo cual hace parecer tácita la frontera entre ficción y realidad. “La virtud fundamental de Fonseca es la de

todo buen narrador: hacernos creer lo increíble, inventar un mundo que se parece al nuestro pero que es, por alguna razón, del todo nuevo y fascinante” (Oviedo, 2002: 143). O, como agregarían Ducrot y Todorov: “Negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción” (1986: 259).

Son esos personajes en “Alice”, su representación en el texto y su discurso los elementos que fundamentarán este análisis. Como lo afirma Van Dijk, “la continuidad del tiempo y lugar puede expresarse mediante tiempos verbales y adverbios idénticos, o simplemente dejando de expresar un tiempo y un lugar específico” (2007: 36). Por eso, a continuación se reseñará de forma breve la historia, a manera de contextualización; luego se enunciarán las diferentes secuencias estructurales en que está dividido el cuento, para analizar la evolución que van teniendo dichos personajes y la historia a lo largo de ellas.

Macroestructura narrativa: ilación de elementos discursivos que justifican la acción

En “Alice”, Fonseca narra la historia de Gabriel, un joven de 14 años que vive con sus padres, quienes tienen un nivel social modesto, pero unas aspiraciones de clase y nivel de vida que superan esa realidad. El muchacho sufre de gagueo, a pesar de haber consultado varios especialistas, y detesta la lectura, para lo cual sus padres recurrían al diálogo con los docentes de la escuela, con el fin de lograr su comprensión y el acompañamiento académico del joven.

Si el profesor cambiaba, lo que podía suceder cuando Gabriel pasaba de año, Celina y yo buscábamos al nuevo profesor para hablarle de las dificultades de nuestro hijo. Ese año, cuando concertamos la entrevista, supimos que quien iba a enseñar portugués a Gabriel era una profesora,

llamada Alice, que había sido transferida de otra escuela, una mujer de aproximadamente cuarenta años, separada, sin hijos (2008: 11).

Así, para mejorar su desempeño estudiantil, particularmente en el portugués, Gabriel empieza a recibir clases privadas con la profesora Alice Pecanha, que tiene antecedentes de pedofilia y quien, gracias a sus métodos académicos y seductores, logra finalmente eliminar la gaguera del alumno, mejorar su desempeño en el colegio y despertar en él la pasión por la lectura, así como otras pasiones.

La vida familiar, la casa y Gabriel, su padre, su madre y Alice, que entra en ese contexto del hogar, son los elementos que Rubem Fonseca presenta en el cuento para configurar un discurso que busca justificar el desenlace de los hechos y el actuar de los personajes en su conjunto. Como dice el escritor Augusto Monterroso:

Es necesario que los escritores aprendamos a combinar correcta y eficazmente las palabras para alcanzar el efecto deseado en determinada situación (...). Por eso, es importante escuchar cómo platican las criadas, los policías, las vendedoras de verdura en el mercado, y combinar ese conocimiento vivo de la lengua con la correcta dirección de la gramática y la retórica para lograr una buena narrativa. Solo el que conoce profundamente las reglas puede violarlas y crear formas nuevas en el arte (1999: 87).

Con una estructura simple y lineal, la diégesis del cuento está compuesta, como se enunció al inicio, por cinco secuencias que son descritas y contadas, en voz activa, por un narrador que es, al mismo tiempo, personaje y emisor del discurso, un narrador que se convierte en el único que no tiene nombre propio en la historia, quizá en un juego denominativo manejado implícitamente por el autor

para que sea el lector el que con una subjetiva lexicalización particular lo llame “Ley”, “Autoridad”, “Cómplice”, “Antivalor” o simplemente “Padre”.

La secuencia 1 presenta de manera concisa a dos padres en su casa preocupados por el rendimiento académico de su hijo y por las dificultades de dicción que este tiene, lo que los motiva a hablar con la profesora de ese año para ponerla al tanto del problema del menor, un contexto que aparentemente no traspasa para el lector los límites de la normalidad. Esta sucesión de planos muestra a un narrador que recurre a la primera persona del plural para describir aquel contexto familiar. Un “nosotros”, un “nuestro” integrado por el padre del joven (“yo” que narra) y la madre, Celina, empieza a tener un papel semántico importante que solo es descubierto por el lector a medida que avanza la historia, cuando esa pluralidad se convierte intencionalmente en una individualidad, o conserva su carácter plural, pero excluye la figura materna.

Quién pasa a ocupar su lugar en ese “nosotros” y por qué es algo que el lector podrá interpretar en el desenlace del cuento. Por ahora, en esta primera instancia, “nuestro hijo”, “mi mujer y yo”, “Celina y yo”, “concertamos”, entre otros, son significantes que manifiestan una preocupación, una intención y una participación compartida en la ayuda de los padres al hijo; ambos saben qué pasa:

Nuestro hijo Gabriel, de catorce años, era gago. Mi mujer Celina y yo lo habíamos llevado a varios especialistas, pero su gaguera continuaba. Gabriel era estudioso y aprobaba el año en todas las materias, menos en portugués, que siempre debía rehabilitar. Conseguíamos un profesor que le diera clases particulares, y aun así pasaba con dificultad (2008: 11).

La última parte de este discurso inicial empieza a configurar y justificar la aparición posterior del personaje de Alice.

Como lo afirma Van Dijk, “la continuidad del tiempo y lugar puede expresarse mediante tiempos verbales y adverbios idénticos, o simplemente dejando de expresar un tiempo y un lugar específico” (2007: 36). En este caso, es un complemento circunstancial de tiempo el que da inicio a la secuencia 2 del texto. “Unos meses después” (2008: 12), no cuantificados por el autor, sirven de cómplice temporal para la profesora Alice, pues este periodo hace necesario y justificable para ella el acompañamiento académico privado y gratuito que, de manera “altruista”, ofrece darle al joven, por su bajo rendimiento. Si bien la primera persona del plural continúa siendo la voz del narrador, este presenta el testimonio de Alice apoyándose en un discurso indirecto que va tomando protagonismo. “La profesora Alice nos llamó para pedirnos que fuéramos a la escuela. Nos recibió gentilmente y dijo que se habían realizado las primeras pruebas y que Gabriel había tenido un rendimiento por debajo de lo aceptable. Agregó que le hacían falta clases particulares” (2008: 12).

Es en esta secuencia en la que el lector va viendo cómo los padres empiezan a justificar implícitamente la participación de la docente en la vida de su hijo al aceptar que ella no cobrara por los servicios prestados y en su propio apartamento, puesto que ya era un esfuerzo tener a su hijo en un colegio privado, lo cual no estaba en concordancia con el nivel económico familiar.

Celina y yo alegamos, sin mucha convicción, que no queríamos imponerle ese trabajo, pero la profesora Alice fue categórica y anotó para todos los martes y jueves por la noche clases particulares en su casa. Aquello nos dejó aliviados, no solo dejaríamos de pagar por las clases, sino que estas no se dictarían en nuestro pequeño e incómodo apartamento (2008: 13).

Ese “sin convicción” se presenta como un legitimador de la acción; además de permisivo, es cómplice. ¿Qué tanto se alega realmente cuando no se está de acuerdo con algo?, se preguntará el lector. Sin embargo, el narrador-personaje se escuda en que Alice “fue categórica” al programar la formación académica

con el joven a solas, en su casa y, ante eso, opta cómodamente por callar y asentir. El silencio empieza a acompañar la voz del narrador.

“Un mes más tarde” (2008:13), que evidencia el paso a la secuencia 3, la metodología didáctica de la profesora empieza a tener efectos, tanto en el joven como en los padres; en él porque dejó de gaguear y se volvió amante de la lectura, y en ellos porque, haciendo a un lado toda connotación pagana, ahora la ven como una hechicera buena, cuyos métodos son eficaces, sino que están en concordancia con las teorías y recomendaciones médicas que habían recibido para ayudar a su hijo:

Celina se acordó del médico que había dicho que para curar la gaguera de Gabriel necesitaría usar un tal método holístico. Nos explicó de qué se trataba, lo escribió en un papel, que yo guardé. La gaguera, según lo escrito por el médico, solo podría curarse por medio del holismo, que busca la integración de los aspectos físicos, emocionales y mentales del ser humano (2008: 14).

El narrador combina en este episodio del cuento la voz en primera persona del singular, continuando con la vocería de la historia: “Noté que Gabriel estaba acostado en su cuarto, leyendo”, “Le pregunté si era buena profesora”, “Le conté a Celina el episodio” (2008:13) y la primera del plural, al involucrar a su esposa en la narración: “Cuando estábamos en la cama”, “Invitamos a la profesora Alice a cenar en nuestra casa” (2008: 14). Justo en esta secuencia, en la que los padres tendrían motivos para investigar por qué el cambio tan radical del hijo en todos los aspectos, lo cual es verbalizado explícitamente por el narrador-personaje en el texto (“Él respondió que la profesora era del carajo”, 13; “Gabriel dejó de gaguear”, “Había dejado de tener el aspecto retraído”, 14) es donde aparece por última vez el discurso de la madre. A partir de aquí y durante las últimas dos partes del cuento, que es cuando se empieza a develar la pedagogía

de la profesora, Celina pasa a ser un personaje tácito en la narración, justamente después de sentirse perdonada al ver que Gabriel superaba sus dificultades.

Aparece entonces la religión como canon normativo, y la culpa como justificadora del comportamiento. En la escala de valores del catolicismo, la mujer embarazada antes del matrimonio es censurada por la sociedad y juzgada por Dios, y los hijos producto de esta relación, si nacen con problemas genéticos, son el reflejo de un castigo divino. Aliviado Gabriel de la gaguera y de su introversión, quedaba sanada igualmente Celina del pecado de haberlo concebido soltera, hecho que evidencia los sentimientos femeninos de la madre, pero en la voz masculina del narrador-personaje: “Tuvimos a Gabriel cuando ella tenía dieciséis años y yo dieciocho, todavía solteros. Y ella, que era muy católica, yo diría que incluso una beata, pensaba que la deficiencia de Gabriel había sido una especie de castigo divino, y se sentía culpable” (2008: 15). Por eso, cuando preguntó a Alice acerca de la necesidad de continuar con las clases, la respuesta de la profesora fue un “sí” enfático. El silencio, en este caso de la madre, una vez más habla con voz propia en la narración.

De nuevo, en una transición cronológica no cuantificada en el texto, “un día” (2008: 15) es el referente que da inicio a la secuencia 4, en la que se presenta el clímax de la historia cuando el comisario de menores visita la casa de Gabriel para hablar con él y con su padre acerca de Alice y de sus antecedentes pedófilos, con el fin de saber si la profesora está reincidiendo.

La primera persona del singular es de nuevo la única voz del narrador, que se vale del discurso indirecto para presentar los testimonios del investigador. “Lacerda se identificó al llegar. Después me preguntó si conocía a la profesora Alice Pecanha. Contesté que sí. Lacerda me dijo que había ido al colegio y había sabido que mi hijo de catorce años, Gabriel, estaba recibiendo clases particulares con ella, en su casa, durante las noches” (2008: 15).

En esta parte de la historia, valiéndose de una analepsis, es decir, alterando la secuencia cronológica de la historia para irse al pasado, el autor pone en la voz del comisario, que a la vez es referida por el narrador, los comportamientos patológicos de la profesora con un menor de edad de otro colegio de donde fue expulsada. Aquí Fonseca refleja en la obra una de las principales características del pedófilo, el alto nivel de reincidencia aun después de ser descubierto y condenado: “La repetición de los actos, denominada ‘reincidencia’ en el lenguaje jurídico, es –lamentablemente- la regla; su obstinación es tal, que lleva a pensar en la incurabilidad” (Capponi, 2002: 43); asimismo, evidencia una de los males que aquejan a la sociedad en su país de origen: el abuso de menores⁵, un hecho que el autor, al presentarlo en su obra, lo hace familiar para los lectores sin importar la cultura a la que pertenezcan. Como dice el crítico literario José Miguel Oviedo, “Brasil es el caso específico al que Fonseca hace referencia, pero su visión es esencialmente válida para cualquier otro país de hoy: los males que denuncia no tienen fronteras” (Oviedo, 1993: 143).

En esta secuencia, el padre actúa como manipulador del discurso del hijo al ordenarle negar su relación con Alice, escena tácita en el texto, pero fácil de inferir por el lector al ser testigo del discurso del padre frente al comisario de menores y de su intención real al ir a recoger a Gabriel al centro estudiantil:

Lo lamentaba mucho, pero debía tener una conversación con mi hijo (...) le pedí esperar mientras iba al colegio, que quedaba cerca, traería a mi hijo para que hablaran. Cuando volví con mi hijo, el comisario dijo que quería hablar con él sin que yo estuviera presente. Salí de la sala y los dejé a solas (2008: 17).

Si bien el padre actúa en un contexto de complicidad con el hijo para que no pierda el acompañamiento de la profesora, es aquí donde se manifiesta

⁵ Según www.portalplanetasedna.com.ar, consultado en abril de 2011, en Brasil, país que sirve de contexto geográfico del cuento, 500.000 menores son víctimas de pedofilia cada año.

claramente su aceptación de los medios para alcanzar el fin y se ve la fuerza de la narración del autor, que conduce la historia de tal forma que el lector llega a creer, como el comisario, en la veracidad del testimonio del joven, gracias a una representación tan real que acerca la ficción a la no ficción. Como dirían Ducrot y Todorov, “ya no se trata, en este caso, de comprobar cómo se describe una realidad preexistente, sino cómo se crea la ilusión de esa realidad” (1986: 303).

La secuencia 5, la última de la historia, tan corta como la conversación del padre y el hijo, presenta al silencio como protagonista. El narrador recurre de nuevo a la primera persona del plural, pero esta es distinta a la del inicio del cuento, pues Celina, la esposa, la madre, desde que acepta la presencia permanente de la profesora en la vida de su hijo, pasó a un segundo plano y nunca recupera su voz en la narración; su espacio como personificación de la ética y la moral está vedado, y con él se borra el límite entre la protección y la transgresión, entre la normalidad y la patología, entre la disciplina y la complicidad. Ella, la figura materna, la que socialmente y en el seno de la familia debe ser comprensiva y protectora, es la llamada a defender la integridad de un hijo, pero en la obra esa participación se hace a un lado. En esta parte final, ahora el “nosotros” habla de padre e hijo, no de madre, y este último es sujeto pasivo que sirve de testigo a la transformación del narrador-personaje, de padre preocupado a padre cómplice, de padre que habla a padre que calla, de hombre que obedece a su mujer a hombre que la aísla para él ser aval de la acción, pues no tiene quién censure sus decisiones ni el comportamiento del joven. “Yo le había ordenado” (2008: 17), “debía ir” (2008: 18) aparecen como verbos deónticos que legitiman su autoridad.

Así, en su rol de evaluador, el narrador, de manera disfrazada en su discurso, invierte el orden de valores sociales, pues el fin se ha alcanzado y él mismo lo dice, “el caso estaba cerrado” (2008: 18), como en una manifestación irónica de la investigación que previamente había dado por concluida el comisario. Si Gabriel se sanó de su gagueira, se volvió amante de la lectura y está tranquilo,

¿qué importan los medios? Se justifica la metodología de la “hechicera buena”, como afirmó Celina, claramente dejando de manifiesto a la docente como parte del Grupo Interno en dicho discurso, es decir, aquel de los personajes positivos, cercanos, “amigos”.

En un final abierto, que da múltiples opciones al lector para terminar la historia, la profesora y el padre, como sujetos, hicieron posible la consecución del objeto: el muchacho está bien, no importa a qué precio. Maquiavelo estaría orgulloso, no así gran parte de la sociedad. “El silencio es cómplice del mal. (...) El adversario no es solamente el pedófilo, la pedofilia, que evidentemente y sin ambigüedades es necesario perseguir y condenar, sino también nuestro silencio y la molestia, el desagrado que nos causa enfrentar abiertamente este tema” (Erazo, 1998: 17), molestia que no está ausente en el narrador-padre: “Le respondí que el caso estaba cerrado, que su madre no necesitaba saber nada de aquello, y que tampoco yo quería saber nada más (...). Gabriel me dio un abrazo y no hablamos más del asunto” (Fonseca, 2008: 18).

Gracias al “ortodoxo” método holístico de la profesora, el objetivo académico se había logrado en el joven y debía mantenerse. El comisario había hecho su trabajo, los padres estaban tranquilos, la profesora Alice y Gabriel disfrutaban cada clase sin juicios divinos ni sociales... El silencio cómplice habla entonces para respaldar el discurso, justificar los medios y poner punto final a la narración.

Bibliografía

Capponi, Ricardo (2002) "La pedofilia". En: *Revista Mensaje*, No. 509, Santiago de Chile, pp 40-44.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1986) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Erazo, Viviana (1998) "Pedofilia: inocencia a poco precio". En: *Revista Mujer Fempress*, No. 196-197, Santiago de Chile, pp. 16-17.

Fonseca, Rubem (2008) *Ella y otras mujeres*. Bogotá: Norma.

Gautier-Vignal, Louis (1992) *Maquiavelo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Giraldo, Efrén (2008) "Rubem Fonseca y la alegoría nihilista". En: *Revista Universidad de Antioquia*, No. 294, Medellín, pp. 28-35.

Martínez Sánchez, José (2000) "Variaciones alrededor del cuento". En: *Revista Círculo de Humanidades Unaula*, Vol. 8, Medellín, pp. 57-69.

Medina, Clara (2008) "Según Rubem Fonseca, mujeres de la A a la Z". En: *La Revista*, No. 469, El Universo, Guayaquil.

Monterroso, Augusto (1999) "A propósito del cuento". En: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 588, Madrid, pp. 87-90.

Montoya G., Óscar E. (2000) "Rubem Fonseca: el hombre de las manos sucias". En: *Revista Universidad de Antioquia*, No. 261, Medellín, pp.96-104.

Oviedo, José Miguel (1993) "El mundo vertiginoso de Rubem Fonseca". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 512, Madrid, pp. 143-145.

_____ (2002) "Rubem Fonseca: la fascinación del abismo". En: *Revista Letras Libres*, No. 12, México, pp. 12-15.

Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Trejo, Ignacio (2007) "Rubem Fonseca y la truculencia". En: *Revista de la Universidad de México*, No. 46, México, pp. 45-46.

Sampeiro, Guillermo (2008) *Cómo se escribe un cuento*. Córdoba, España: Berenice.

Valdés B., Regina (1987) "La imagen del hombre en el cuento". En: *Aisthesis*, No. 20, Pontificia Universidad católica de Chile, Santiago, pp. 23-26.

Van Dijk, Teun (2007) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI Editores.

_____ (1980) "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario". En: *Acta Poética*, Universidad Autónoma de México, No. 2, pp. 3-26.

Wodak, Ruth y Meyer, Michael (2003) "La Multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso. Teun A. Van Dijk". En: *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa, pp. 143- 177.

Webgrafía

"Concepto de valor moral: interpretación ética y social". En: www.abcpedia.com, consultada el 11 de mayo de 2011.

Gurpegui, José Antonio y Ramón, Mar. "Ficción neorrealista". En: Liceus, portal de humanidades, www.liceus.com, consultada el 11 de abril de 2011.