Recepción y traducción de la narrativa de Rubem Fonseca en México.

Recepção e tradução da narrativa de Rubem Fonseca no México.

RESUMEN: El siguiente trabajo versa sobre la recepción que ha tenido el escritor brasileño Rubem Fonseca en México, se tomarán en consideración las refracciones que han habido sobre su obra. Asimismo se elaboran algunos acercamientos de su novela *El seminarista*. Para la traducción se dialogará con Francis Henrik Aubert (1995), acerca del concepto de traducción cultural. Sobre la adaptación de la obra fonsequiana al cine mexicano, se revisará una entrevista con el cineasta Paul Leduc y su película “Cobrador, in God we trust”.

Palabras clave: Refracciones. Literatura brasileña. Cine mexicano. Traducción cultural.

ABSTRACT: The following paper follows the reception the brazilian writer Rubem Fonseca has had in México, taking in consideration the refractions there have been about his work. Likewise, an approach is made to his novel *El seminarista*. For the translation a dialogue will be made with Franchis Henrik Aubert (1995), about the concept of cultural translation. About the translation of the fonsequian works to Mexican cinema, will be take an interview with moviemaker Paul Leduc, about his movie “Cobrador, in God we trust”.

Keywords: Refractions. Brazilian literature. Mexican cinema. Cultural translation.

Rubem Fonseca (Premio Juan Rulfo 2003), nacido en el municipio brasileño de Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, el 11 de mayo de 1925, autor internacionalmente conocido por su escritura en prosa y sus historias que bordan la novela negra y policiaca. Fonseca ha incursionado de profesor, periodista y escritor de guiones cinematográficos y de televisión, más recientemente con supersonaje Mandrake, adaptado a una serie televisiva. Su fama es reconocida dentro y fuera de su país de origen. En habla hispana, sus trabajos han sido catalogados como uno de los exponentes del género, en el caso de México, el carioca es conocido mayormente como cuentista, algo que también Armando Escobar señala en su trabajo “Un detective en busca de la historia: *Agosto* de Rubem Fonseca**”** sobre esta hegemonía existente con respecto a su trabajo como novelista:

Sin embargo, a pesar de que el autor se ha ganado con el tiempo su lugar en el gusto de muchos lectores mexicanos, *Agosto* no suele ser citada en su lista de lecturas preferidas, al menos no como sus cuentos (ESCOBAR, 2016, p. 211).

En este trabajo se expondrá brevemente la recepción de la obra del narrador brasileño en México, pero no se acudirán solamente a ciertas fuentes académicas especializadas, sino que también se abordarán algunas de las refracciones que mencionan al autor en México. Estas refracciones serán entendidas como Lefevere, en *The Translation Studies Reader*, las menciona:

First of all, let us accept that refractions—the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work—have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism (the wholesale allegorization of the literature of Antiquity by the Church Fathers, e.g.), commentary, historiography (of the plot summary of famous works cum evaluation type, in which the evaluation is unabashedly based on the current concept of what “good” literature should be), teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays. These refractions have been extremely influential in establishing the reputation of a writer and his or her work (LEFEVERE, 2000, p. 235).[[1]](#footnote-1)

Así, la obra de Rubem Fonseca en México, no ha sido divulgada solamente a través de artículos académicos, sino también ha encontrado su mayor aliado en la prensa escrita, editoriales y periódicos en línea. Esta forma de acercamiento al texto literario “influye” de manera decisiva en “la reputación”, la fama “de un escritor y su trabajo”. Establecido lo anterior, damos pauta a la acogida que han tenido los textos de Fonseca.

En la creación de nuestro narrador, tanto en cuento como novela, existen algunas constantes que destacan la creación de Rubem Fonseca. Una de las que más sobresalen según sus críticos es el uso de un lenguaje sórdido y marginal. Aunque esta constante marca su creación literaria, la narrativa de Rubem Fonseca obedece a una recreación de las acciones humanas, y en particular, aquellas que deambulan entre los márgenes de la sociedad promedio: ¿de qué otra forma podría ser?

A propósito del escritor, Alejandra López Guevara (2004) nos enfatiza algunos de los rasgos importantes en la obra de Fonseca, tales como: los pasajes descritos entre la violencia de sus personajes y la sutileza en sus encuentros eróticos (“Violencia y Literatura en 'El Cobrador' de Rubem Fonseca). Esta situación, en primera instancia antitética, se formula como escenas sensibles que yacen en la naturaleza de sus personajes violentos. Además, López Guevara profundiza:

Es necesario dejar en claro que esta sensibilidad no debe considerarse como un rasgo de naturaleza inverosímil. La crueldad y la ternura se tocan una y otra vez en las narraciones. Este contacto de conductas extremas es el reflejo de la carencia amorosa que sufren los personajes fonsequianos, pero también constituye la evidencia clara de que la violencia es un fenómeno enormemente complejo e inexplicable (LÓPEZ GUEVARA, 2004, p. 396).

Esta disposición de la narrativa fonsequiana, donde se alojan tanto lo sórdido de las acciones y las manifestaciones sensuales y amorosas, se construye entre despiadados y amorosos, ruines y sensibles. Estos contrastes se arman en entramados que despliegan la complejidad de sus personajes.

También Adriana Rodríguez menciona acerca de la escritura del escritor carioca:

[É]l prefiere mirar desde una distancia objetiva: la profunda relación entre la belleza, el amor y la muerte; la marginalidad de las clases sociales y su efecto en las ideologías del comportamiento (RODRÍGUEZ, 1997, p. 107).

Estos vaivenes son artilugios del escritor, a quien le gusta armonizar dentro del caos existencial de sus personajes, y en sí, para su literatura. Lo sórdido impacta más al contagiarse de armonía erótica, y lo sensual se torna agresivo al combinarse con la brutalidad de sus personajes. Además, coincidimos con José Miguel Oviedo al decir que esto es una muestra por parte del autor de una: “alternancia entre el género narrativo y el poético” (OVIEDO, 2015, p. 79).

Entre los paratextos, nos encontramos con una crítica que Roberto Fonseca menciona sobre el narrador en cuestión. En su escrito, Fonseca hace mención sobre las problemáticas sociales y multiculturales que se presentan dentro de la obra del autor carioca (que aunque “mineiro” de nacimiento, desde niño reside en Río de Janeiro), a lo que él llama “pluralismo normativo” y que es

una corriente de pensamiento que propone que en un mismo espacio geográfico coexisten distintos niveles de órdenes normativos. Estos mantienen complejas relaciones con el orden jurídico estatal, pudiendo transponerse, competir con él o complementarlo (FONSECA, 2018. párr. 1).

Este “pluralismo normativo” crea un contrapeso al Estado de Derecho, el cual menciona que el sistema de normas que se establece en una comunidad debe tomarse como único sistema jurídico. Sin embargo, el pluralismo normativo acoge de manera distinta los conflictos y problemas sociales y los dimensiona en cierto tipo de equilibrio, y de ello surge una ampliación de la perspectiva sobre los hechos y los conflictos jurídicos que se deben estudiar, analizar y resolver.

La escritura fonsequiana tiene cobijo en México. Su literatura, nos atrevemos a decir, comulga con un *modus vivendi* del mexicano, y no es para menos. Nosotros (¿los latinoamericanos?) vivimos los mismos contrastes que se desarrollan en las tramas del autor brasileño, asesinatos, diferencias sociales, corrupción, ejecuciones, marginalidades históricas o nuevas marginalidades, todo un pluralismo cultural que pareciera ser una versión en español de su narrativa. Aquí puede entrar a colación lo que Federico Campbell menciona en el periódico “La Crónica”, que “los textos del autor brasileño muestran esa desesperación, la degradación del entorno y la brutalidad contra el ser humano, pero también están llenos de ira y optimismo” (CAMPBELL, 2011, párr. 3).Por otro lado, el periódico en línea Proceso, también acerca de la escritura de Rubem Fonseca, menciona que “Sus cuentos inquietos e inquietantes, densos y tensos, osados y ágiles, con una forma aguda de denunciar la mezquindad y la pequeñez de las grandes ciudades modernas, llenos de lucidez e invento” (1995, párr. 5). Estas refracciones contribuyen a consolidar la trayectoria y la identificación de un autor extranjero en un país aparentemente ajeno, pero unido por contextos similares tanto en su padecer como en su sentir.

Asimismo, otros medios de comunicación mexicanos de amplia circulación nacional e internacional (impreso y digital) como “La jornada”, “El Universal”, “Excelsior” y “La gaceta” del Fondo de Cultura Económica, han dedicado editoriales y crítica hacia la siempre bienvenida escritura del carioca, mencionándolo por ejemplo como: “Rubem Fonseca se ha convertido en un escritor mexicano” (CAMPBELL, 2011, párr. 1); “El salvaje de las letras (ISLAS y TALAVERA, 2015, párr. 1), “El 'yo' de Fonseca, una voz similar al 'yo' de Jorge Ibargüengoita o al 'yo' de Borges” (ARRIAGA, 2003, p. 23); “(A Rubem Fonseca) se le considera uno de los máximos exponentes del género dentro y fuera de su natal Brasil” (LA JORNADA, 209, párr. 1); “la literatura con mayúsculas está representada por Rubem Fonseca, uno de los más grandes narradores contemporáneos” (APARICIO, 2008, párr.2). Solo por mencionar a algunos cuantos.

Las editoriales encargadas de difundir la obra fonsequiana son: *Editorial Cal y Arena*, con una labor de traducción impecable por parte de Rodolfo Mata y Regina Crespo; también la editorial *Tusquets* lanzó compendios de cuentos donde se alojan los principales y más leídos relatos de su universo narrativo, esto viene a colación al momento de hacer este trabajo-homenaje al autor, pues aparece una reseña en el periódico “La Jornada” (2019) el cual habla sobre *Cuentos completos*, una de sus actuales recopilaciones.[[2]](#footnote-2)

Entre los estudiosos acérrimos del carioca se encuentra Romeo Tello, quien nos platica lo siguiente:

Mi encuentro con la obra de Rubem Fonseca provocó un cambio en mi manera de leer, aprendí que había otra forma de entender los mecanismos que ponen en marcha una historia y la sostienen discurriendo con la ligereza y la velocidad necesarias para que nada en el mundo exterior nos distraiga de los escenarios de sus cuentos, en los que la humanidad se reencuentra con aspectos tan elementales como la brutalidad o la pasión, tan humanos como el mal y el placer, tan modernos como la ambigüedad de todos los lenguajes y la crítica de todos los discursos (TELLO, 2015, párr. 1).

De esta manera, tanto la academia como la crítica especializada son parte muy importante de la recepción de la obra de un escritor. Así lo expresa Mendoza Negrete en “La manipulación de la fama literaria en el extranjero: Arreola, a humorist”:

Haber sido “traducido a varios idiomas” y “haber sido encumbrado por escritores y reescritores”.La fama literaria, o la falta de la misma, es el resultado de la interacción de distintas fuerzas. Las academias, las editoriales, los medios de comunicación, las organizaciones institucionales encargadas de la promoción y la difusión cultural, entre otros, son, a fin de cuentas, los responsables de que tal o cual autor sea considerado canónico o no (NEGRETE, 2017, p. 98 – subrayado del autor en comillas).

Tenemos entonces que las características que hemos estado señalando con respecto a la recepción del autor brasileño, son parte fundamental del establecimiento de Fonseca como un integrante de honor entre los gustos literarios del lector mexicano. Así también, los tópicos más fuertes que la crítica literaria mexicana señala dentro del texto del narrador brasileño son: un lenguaje sórdido y marginal, violencia y erotismo en sus personajes, y las problemáticas sociales que se diseminan a lo largo de su producción narrativa.

Y ¿qué sucede dentro de *El seminarista* de Rubem Fonseca? Ciertamente, también pareciera que para el público mexicano es una novela que se encuentra después de las lecturas de sus compendios de cuentos, aunque en esta novela corta encontramos también el espíritu fonsequiano que Noé Cárdenas describe en su reseña: “una andadura narrativa que avanza impetuosamente dejando tras de sí una sarta de imágenes poderosas y descarnadas que perduran con tenacidad en la memoria” (CÁRDENAS, 2010, párr. 2). Dentro de esta novela podemos encontrar, sí, una violencia, que se concreta en la ejecución rápida de aquellos objetivos a los que se refieren como “clientes”. Aparte, encontramos un erotismo, pero no recargado en sus encuentros sexuales, sino emparentado con el lado sensible del personaje principal. Es *El seminarista* una obra versátil que remarca la posición de Rubem Fonseca como uno de los indispensables escritores brasileños que ha incursionado en México.

En esta revisión de la obra, nos enfocaremos a una especie de código que siguen las acciones del personaje de José “Zé” Joaquim, también conocido en el bajo mundo como “El especialista”. Para honrar a la crítica, comenzamos en discurrir sobre la violencia del tipo ejecución que guarda la trama. Esta se manifiesta primordialmente en la manera en que el protagonista “Zé”, un asesino a sueldo (un exseminarista, de ahí el nombre de la novela) elimina a sus objetivos, que por lo general es de un disparo en la cabeza, dándole así apertura a este código. El propio José nos explica las razones: “Siempre disparo en la cabeza. Con esos chalecos nuevos a prueba de balas, puede que falle aquella técnica de disparar sobre el tercer botón de la camisa para perforar el corazón” (FONSECA, 2010, p. 8). Es posible que por sus gustos y cierta orientación hacia la estética (lo trataremos más adelante), Zé no asesine de otra forma más que de un tiro en la cabeza, pues esta manera es la más rápida, eficaz y para los parámetros de la novela y el personaje, menos agresiva: “(Janota) Era el asesino a sueldo más sanguinario que he conocido en mi vida. Yo les disparo en la cabeza a los clientes, nada más. Solamente una vez le disparé a uno en la cara, justo encima de la nariz, un tiro de 45.” (FONSECA, 2010, p. 13).

Este detalle, en cuanto a las ejecuciones, tiene otro fundamento por el cual el “Especialista” se guía: “¿Los hombres que maté? Fueron por encargo. El Despachador me pasaba los datos, pero yo sentía que todos se lo merecían, tenían cara de malos, incluso el paralítico en la silla de ruedas que empujaba la enfermera” (FONSECA, 2010, p. 34). De manera que podemos decir que el protagonista se “rige” por un código el cual se traza por dos líneas principales: el cuidado que aplica en el asesinato y la asimilación del papel de justiciero.

El papel de “justiciero”[[3]](#footnote-3) se deja ver en las descripciones del propio protagonista y las historias que él escoge contar: “No digo que lo haya hecho sintiendo placer, sino que lo hice de buena gana (…) El pinche cliente era un pedófilo” (FONSECA, 2010, pp. 8-9); otro ejecutado por el “Especialista” de nombre “Janota”, aparece descrito como un “sanguinario” y que “le gustaba desfigurar a los clientes, incluso si eran mujeres, creo que hasta le gustaba matar mujeres” (FONSECA, 2010, p. 13). A otro caído le llaman el Frankestein porque “abre tumbas de jóvenes guapas y secuestra los cuerpos para cogérselos” (FONSECA, 2010, p. 18).

De manera que, en las acciones cometidas contra sus “clientes”, los homicidios perpetrados se alejan del sentimiento de “placer” y se acercan más al “deber”. Esto puede obedecer a que el personaje Zé experimenta un sentido de justicia en lo que hace, ya que sabe que sus acciones van encaminadas a castigar al “malvado”, al “villano” de la historia: “es común ver en el castigo un medio de defensa social y protección de todos” (PRADO, 2004, p. 119). Otro aspecto a considerar es que estos personajes malvados experimentan un “disfrute” y/o “gozo” al producir dolor a sus víctimas; por otro lado, Zé viene a vengar esta situación, comete venganza de algo que no debió haber sucedido y que la Justicia por diferentes motivos no puede ejecutar. Pero él tiene la posibilidad de devolver equilibrio, es cuando “mata al malo”, de una manera también él, asesino de asesinos, se redime, encuentra un tipo de expiación a sus pecados.

En cuanto a la disposición estética del personaje, Zé muestra un gusto por la literatura, el cine, el rock, y el latín, que hacen del personaje un hombre culto e interesado por expresiones poco convencionales para un ejecutor. Esto puede ser causal del porqué cumple con el código que líneas arriba mencionamos. Ya que no destroza a sus víctimas (a manera de la narco-cultura), sino que de una manera “cuida” su oficio, dándole a su papel de ejecutante un toque de “humanidad”, un respeto hacia su trabajo.   
Zé, como bien lo menciona López Guevara (2004), es un hombre de conductas y gustos extremos. Se añade aparte que Zé Joaquim abandona el seminario “por ser un tipo libidinoso” (LÓPEZ GUEVARA, 2004, p. 41). Pero dibuja una línea muy bien definida que separa su conducta de lo que realmente disfruta. En su “profesión”, es implacable y metódico, su talento lo mantiene en una posición de prestigio en el bajo mundo, donde ha llegado a obtener cierta fama. Añadido a lo anterior, en este código que sigue Zé Joaquim, existen ciertas: “perlas de la sabiduría latina citando frases de Horacio, Séneca, Cicerón, Virgilio, Crisóstomo, Petrarca y Propercio” (TORIZ, 2010, p. 8), aprendidas y citadas en latín, las cuales sigue al pie de la letra. A manera de ejemplo: “*De inimico non loquaris sed cogites* –no le desees el mal a tu enemigo, planéalo” (FONSECA, 2010, p. 117).

No obstante, también utiliza al latín como un puente, entre lo que es su vida de asesino y una conducta interna que se encuentra regulada por su sentido estético. “*Ecce tu pulchra es, amica mea ecce tu pulchra es: oculi tui columbarum*… ¡Cómo eres hermosa, mi amada! ¡Cómo eres hermosa, con tus ojos de paloma!” (FONSECA, 2010, p. 65). Recita a su “alemanita” de nombre Kirsten un verso del “Cantar de los cantares”. De cierta manera, las artes funcionan como una brújula que le evita la caída al precipicio. Música, literatura latín y cine son experiencias estéticas que guían al protagonista en su grotesca actividad delictiva, le resguardan cierta humanidad e interceden como parte de su código, esas particularidades lo acompañan en su peregrinar como asesino a sueldo.

Es probable que esta comunión que tiene el “Especialista” con las artes lo lleve a experimentar catarsis, de una manera similar a como la describe Hans-Robert Jauss, una función que otorga: “liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno” (JAUSS, 1986, p. 76). Esta función, que Zé rescata del arte, le ofrece una forma de lidiar con su contexto violento carente de empatía y humanización. Su actividad delictiva lo oprime y lo condena, pero es precisamente en el arte, en la creación artística de lo ajeno, donde encuentra esa liberación estética de su juicio. El propio Especialista necesita reencontrarse con lo humano y por ello se resguarda en esta experiencia artística, se cobija en ella. Razón por la cual un personaje que debería ser siniestro y brutal, aún puede manifestar sentimientos, por ejemplo el de amar a Kirsten. Incluso, en un principio, el protagonista esconde su oficio criminal, al sentir “vergüenza” o “culpabilidad” ante la apacible figura de su amada:

Mientras comíamos, Kirsten me preguntó si no iba a llevarla a ver una de mis instalaciones. Le confesé que era mentira, que no era artista plástico, que era *doleiro[[4]](#footnote-4)* y que ganaba dinero de esa manera, pero como era una actividad ilegal y ya había ganado mucho, había decidido jubilarme. Me dijo que había hecho muy bien, que uno debía permanecer dentro de la ley (FONSECA, 2010, p. 60).

En Kirsten Gruber, José Joaquim encuentra un refugio, pues es al igual que él, una amante de las artes. Esta relación entre los personajes acentúa más la necesidad del protagonista de abandonar su carrera como asesino y entregarse al amor que siente por su pareja de origen alemán. Así, se cumple esta ambigüedad que tanto en la crítica como en el presente análisis se apunta en los personajes de Fonseca: una dualidad que remarca la tensión en su obra, una brutalidad matizada por la experiencia estética en sus personajes.

Por ello, esta dualidad es clave en el código por el cual se guía José “Zé” Joaquim, funciona como una balanza donde el peso de la violencia se ve equilibrado con el peso del arte. El contrapeso que el arte tiene en “El Especialista” es tal, que lo recoge en varias ocasiones del abismo que representa su vida diaria, su vida como asesino y como amante. Si por un lado su profesión como ejecutor lo arrastra a la deshumanización, el amor al arte (y al amor de su pareja como complemento artístico) lo rescata en un intento por no sucumbir ante la indolencia.

Ahora bien, habiendo expuesto lo anterior sobre una novela corta de Rubem Fonseca traducida al español, pasemos a otras cuestiones acerca de la recepción de la escritura fonsequiana vista desde México. Tratamos entonces de la transformación, el traslado de cuatro cuentos de Fonseca a la película “Cobrador – In God we trust” de Paul Leduc (2006). Respecto a los cuentos constituyentes de la película en cuestión, son ellos:[[5]](#footnote-5) “O Cobrador” (*compendio homónimo de cuentos*, 1979), “Passeio Noturno” (*Feliz Ano Novo*, 1975), *“*Cidade de Deus” (*Histórias de Amor*, 1997) y *“*Placebo” (*O Buraco na Parede*, 1995). De ese modo, antes de que nos volvamos sobre la adaptación de esos relatos de Fonseca al cine por las manos de Leduc, abordaremos con detalle cada una de esas narrativas literarias.

El orden no lineal de las narrativas corresponde a la manera fragmentada en que ellas aparecen en la obra cinematográfica de Leduc, así que empecemos por tratar aquí el cuento “O cobrador” (1979). Es un relato que tiene como protagonista un asesino cuyo nombre no es revelado ni por él mismo, ni por el narrador de la obra, o siquiera por los demás personajes en los diálogos entablados entre ellos. Eso, como ya demostramos aquí, intenta focalizar la deshumanización del personaje principal, humanizado lo más de las veces cuando a él le importa mencionar al lector los nombres de las figuras que le gustan. Así pasará con Ana, novia eventual a quien el cobrador le inventa el apodo aparentemente obvio de “Ana Palindrómica”, y “Doña Clotilde”, dueña enferma del sobrado donde vive.

La deshumanización del cobrador aparentemente encuentra justificación en el hecho de que sus asesinatos se dan de forma gratuita, sin un objetivo por detrás de ellos. Sin embargo, ni siquiera para él tal cosificación o aun animalización se da por completo, sino que, como ya señalamos, se da a través de supuestas contradicciones propias de la condición humana. Es lo que se ve, por ejemplo, en su propia descripción de lo que siente tras sus crímenes de muerte:

Cuando satisfago mi odio, soy poseído por una sensación de victoria, de euforia tal que me da ganas de bailar – doy pequeños aullidos, gruñidos, sonidos inarticulados, más cercanos de la música que de la poesía, y mis pies se deslizan por el suelo, mi cuerpo se mueve en un ritmo hecho de balanceos y de saltos, como un salvaje, o como un mono (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

A lo largo del cuento, en la extensa nómina al parecer aleatoria de personas asesinadas por el cobrador, estarán, además de la violación de una mujer a quien él no mata: un dentista, un presunto tenista en un Mercedes, un traficante de armas, una pareja de clase alta salida de una fiesta de lujo (más el hijo que la mujer, embarazada, cargaba en la barriga), un ejecutivo y (como idea futura) políticos y famosos que estarán en un baile de navidad. Pero, lo que pudiera asemejarse ahí a una indistinción, mera elección al azar, poco a poco entra en una de las características propias del neopoliciaco latinoamericano tal como señala Francisca Noguerol (2006), o sea, una mirada más atenta a lo social que propiamente a la trama policial en sí. Eso coincide con lo que plantean Reis y Leonel (2018), quienes apuntan la vinculación de la violencia a las desigualdades sociales como una de las características del neopoliciaco en Fonseca.

Así pues, si bien parezca gratuita la violencia del cobrador al principio, van surgiendo señas con el paso de la narrativa, sus crímenes encuentran, de esa manera, “razón” en la revuelta respecto a las injusticias sociales. Eso se ve, por ejemplo, en:

Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, sándwich de mortadela de la calle Veira Fazenda, helado, balón de fútbol.

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, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

También en este cuento se intenta mostrar la humanidad de y en el asesino, a través de su relación con la escritura. Esa escritura es literaria, literatura dentro de la literatura, escrita por el mismo criminal protagonista. Así es que en “O cobrador”, esa humanización viene pegada a la inconformidad con lo social, al encantamiento por el otro, y a la vez, a la “sexualización” y sexualidad (casi) animal, confrontándonos con los límites entre racional e irracional en lo humano, en nosotros mismos. Nótese eso en el fragmento siguiente, donde el personaje principal nos presenta a Ana, uno de los personajes que le permite “exhibirnos” su humanidad:

Dos mujeres charlan en la arena; una está bronceada por el sol, lleva un pañuelo en la cabeza; la otra es clara, debe ir poco a la playa; tienen las dos un cuerpo muy hermoso; las nalgas de la más clara son las nalgas más hermosas entre todas que he visto. (…) ¡Yo quiero a la mujer blanca! Y ella parece interesada por mí, me mira de reojo. (…) Se despiden, y la blanca se va andando hacia Ipanema, el agua mojando sus pies. Me acerco y voy andando junto a ella, sin saber qué decir.

*Soy tímido*, he llevado tantos estacazos en la vida, y el pelo de la chica se ve cuidado y fino, tiene el pecho altito, los senos pequeños, los muslos sólidos, torneados, musculosos, y el trasero formado por dos hemisferios consistentes.

Cuerpo de bailarina. (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español, subrayado nuestro en cursivas).

La mujer blanca es Ana, de quien el cobrador se enamora. Ella de alguna forma le humaniza a él, pero dicha humanización viene a colación del límite entre cierta poesía y los actos violentos del personaje principal en sus asesinatos. El fragmento que sigue es una muestra de eso, representación de flujo de pensamiento que va desde la espera por Ana, en el primer encuentro de la pareja, al recuerdo de un crimen y el consecuente orgullo por el hecho, goce reflejado en versos creados y recitados por el mismo cobrador:

¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente. (…) De vuelta a la calle del Vizconde de Maranguape. Voy matando el tiempo hasta el momento de ir a casa de la chica blanca. Se llama Ana. Me gusta Ana. Me gusta Ana, palindrómico. Afilo el cuchillo en una piedra especial. Los periódicos dedicaron mucho espacio a la pareja que maté en la Barra. (…) Los cronistas de sociedad estaban consternados. Aquel par de señoritingos 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. Tiré los calzoncillos al aire e intenté cortarlos de un tajo (…) Ahora ya no hacen cimitarras como las de antes/Yo soy una hecatombe / No fue ni Dios ni el Diablo/quien me hizo un vengador /Fui yo mismo/Yo soy el Hombre-Pene/Soy el Cobrador (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Otro personaje que le confiere algo de humano al Cobrador es la dueña del sobrado donde él vive, una señora enferma a quien el Cobrador, a su manera, pretende hacerle algo de bien:

Doña Clotilde no tiene nada, podría levantarse e ir de compras al supermercado. Su mal está en la cabeza. Y después de pasarse tres años acostada, sólo se levanta para hacer pipí y caquitas, de hecho no debe tener fuerzas. El día menos pensado le pego un tiro en la nuca” (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Son ambas, Ana y Doña Clotilde quienes, junto a la poesía, condensan lo animal y lo humano en el Cobrador sin nombre propio. Respecto a Ana, es ella quien permite la gira, la conversión casi total del cuento desde lo policiaco hacia la relación del neopoliciaco con la crítica social. Inicialmente tenemos el primer momento de amor entre ambos:

Estamos en mi cuarto, de pie, ceja contra ceja, como en el poema, y la desnudo, y ella me desnuda a mí, y su cuerpo es tan hermoso que siento una opresión en la garganta, lágrimas en mi rostro, ojos ardiendo, mis manos tiemblan y ahora estamos acostados, uno en el otro, entrelazados, gimiendo, y más, y más, sin parar, ella grita, la boca abierta, los dientes blancos como de elefante joven, ¡ay, ay adoro tu obsesión!, grita ella, agua y sal y esperma chorrean de nuestros cuerpos sin parar (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Tras eso, Ana se despierta antes de él y, entre libros de poesías y armas, toma una Magnum en las manos. Apuntándola hacia el Cobrador, ella no le pone miedo. Al contrario, lo que sigue es una situación que va del riesgo de perderse una vida a declaraciones de amor:

¿Quieres disparar? Puedes disparar, la vieja no va a oír. Pero un poco más arriba. (…) Aquí no duele.

¿Has matado a alguien alguna vez? Ana apunta el arma a mi cabeza.

Sí.

¿Y te gustó?

Me gustó.

¿Qué sentiste?

Un alivio.

¿Cómo nosotros dos en la cama?

No, no, otra cosa. Lo contrario.

Yo no te tengo miedo, dice Ana.

Ni yo a ti. Te quiero (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

La relativización de lo violento busca hacernos echar mirada a nosotros mismos, cuestionándonos si simpatizamos con el asesino o no, reconociendo quizás en él nuestro lado irracional y humano a la vez. Es una trampa, pero puede que caigamos en ella. La síntesis de ese traslado ocurre al fin del relato:

Le leo a Ana lo que he escrito, nuestro mensaje de Navidad para los periódicos.

Nada de salir matando a diestro y siniestro, sin objetivo definido. Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio iba siendo desperdiciado. Estaba en lo cierto por 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 ha enseñado. Y mi ejemplo debe ser seguido por otros, sólo así cambiaremos el mundo. Esta es la síntesis de nuestro mensaje de Navidad.

Meto las armas en una maleta. Ana tira tan bien como yo (…) Le decimos adiós a Doña Clotilde. (…) Vamos al baile de Navidad. No faltará cerveza, ni pavo. Ni sangre. Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Como lo hemos señalado, estamos haciendo análisis de cuatro relatos de Rubem Fonseca llevados al cine en conjunto. Nos permitimos hasta aquí enfatizar el cuento “O cobrador” porque esta es la narrativa que presta su nombre a la película de Leduc, siendo por lo tanto la que más destaca en la versión fílmica. No obstante, como mencionamos, otros tres relatos ayudan a componer “Cobrador – In God we trust” (2006). Así, aparecen también en la película rasgos de “Passeio noturno” (1974). En la narrativa, tenemos a un ejecutivo adinerado quien, aparentemente por tedio, pretende dar algún sentido más para su vida, deshaciéndose del estrés cotidiano eligiendo como blanco mujeres al azar para atropellarlas, haciendo uso de sus coches carísimos. A ese psicópata le interpreta el actor Peter Fonda, en el telón de Paul Leduc.

“Cidade de Deus” (1997) es otro de los cuentos abordados en el filme. Al ser un barrio periférico de Río de Janeiro, el local es escenario para la trama en la cual, Zinho, narcotraficante blanco que alterna entre el condominio abastado donde reside y sus labores de jefe del narcotráfico en Cidade de Deus, se ve inducido por su esposa a ejecutar, con requintes de crueldad y sufrimiento, a un chico de siete años. El niño es hijo de una mujer a quien la esposa de Zinho le tiene odio porque el gran amor de su vida la dejó para vivir con esa otra. Es un relato acerca de disimulación y control, pues Soraia, la esposa de Zinho, aunque todavía enamorada, le jura al narcotraficante que nada más siente por su antiguo amor, convenciendo al narco de que le encarga del asesinato a causa de un supuesto sentimiento de envidia que le nutre la rival. En la comparación con el trato del cuento en la película, es interesante notar que Zinho, un blanco narco en la escritura de Fonseca, se vuelve un policía negro (interpretado por el gran actor brasileño Milton Gonçalves), asesino y corrupto, con Leduc.

“Placebo” (1994) cierra el conjunto de cuentos de los cuales se vale Paul Leduc para componer su adaptación de Rubem Fonseca. Al contrario de los dos anteriores, que son cuentos cortos, “Placebo”, así como “O cobrador”, es una narrativa más extensa y, tal vez por eso, da más cuerpo del que pretendió Leduc como película. Destacan ahí las cuestiones de un hombre rico en búsqueda de la cura para sus temblores anunciantes del mal de Parkinson. Buscando curarse, el protagonista se envuelve en toda suerte de situaciones al borde de lo ridículo, en las que sobresale su búsqueda en el submundo de las clínicas de aborto, de un feto negro de dos meses a fin de utilizárselo en un ritual macabro. La problemática aquí levantada es la de cuestionarse a Dios (a lo mejor por ello es responsable del “In God we trust” en el titular de la película) y hasta donde puede ir la fe de uno, por más rico que uno sea. En el largometraje de Paul Leduc, el actor Peter Fonda protagoniza esta trama algo más compleja. Ahora bien, presentadas las cuatro narrativas adaptadas en el filme, pasemos al énfasis en esa obra del gran cineasta mexicano que se encargó de llevarla al cine.

Siendo provocadora de la imaginación, es común que la literatura sea muy cercana al arte cinematográfico. A menudo, las imágenes sugeridas por las más diferentes obras literarias suelen ser adaptadas al cine con éxito. Desafortunadamente, al parecer no es lo que ocurre con el universo fonsequiano en el intento de traducirse a un lenguaje cinematográfico. Así, lo que tenemos en un primer momento es el éxito de Leduc en trasladar el Río de Janeiro, espacio “único” de Rubem Fonseca en las cuatro obras elegidas, para otros sitios, dividiendo, esparciendo las tramas para Nueva York, Ciudad de México, Minas Gerais y el mismo Río. Eso conferiría verosimilitud a una película que pretende primarse por la fragmentación de su enredo o, mejor dicho, de los enredos fonsequianos que la componen. Desafortunadamente esto no sucede. Si bien hay ejemplos exitosos de trabajo con historias fragmentadas en un mismo largometraje, lo interesante está en que en un dado instante normalmente esas historias, inicialmente difusas entre sí, se cruzan, sus hilos se encuentran – y aquí un buen ejemplo estaría en “Babel” (2006), gion a cargo de Guillermo Arriaga y dirección bajo las manos de Alejandro González Iñárritu, ambos mexicanos. Pero téngase en cuenta que, en las ocasiones en que fragmentación y unión de historias dan acierto, sucede porque de alguna manera se imita ahí algo como una novela o, más bien, como una novela compuesta por cuentos los cuales pueden comprenderse por separado y, a la vez, como conjunto que se enlaza formando un cuerpo narrativo más grande.

Todavía en cuanto al cine, nos atrevemos a decir que, cuando se hace exitoso trabajar con historias fragmentadas que no se unifican, esto tiene que mostrarse de forma clara al espectador. Puede citarse como un modelo de ese caso a la película argentina “Relatos salvajes” (2014), del también argentino Damián Szifron. En ella, las narrativas no se unen, los personajes de cada relato pertenecen solamente al relato en que están, como en un apartado de cuentos independientes. El vínculo entre ellos se encuentra quizás en el tema, pues bajo el adjetivo “salvajes” se exploran sentimientos como venganza y pérdida de control. De ese modo, se concluye que hubiera sido más adecuado explorar el trato de la violencia, propio de Fonseca, sin buscarse conectar tanto las historias con tramas distintas; de haber optado por esa clave, el resultado de “Cobrador – In God we trust” habría salido más aprehensible. En cambio, ¿qué hace Leduc sino, en su afán de dar cuerpo novelesco y de largometraje a historias cortas diferentes, más que promover una unión a lo mejor imposible? Al fin y al cabo, su obra artística, más que adaptación, parece buscar traducir al lenguaje de cine algo que no queda bien (bajo la línea de conducción narrativa adoptada) como filme. Se vuelve así su película un trabajo de traducción de la violencia en la obra neopoliciaca de Rubem Fonseca que funciona, en verdad, como una traducción o una presentación de una idea de Latinoamérica, facilitada a extranjeros. Funciona de ese modo, incluso por el paso de un género discursivo al otro, del género artístico-discursivo literario al género artístico-discursivo cinematográfico, como un caso de traducción cultural.

Para el experto en estudios de traducción Francis Henrik Aubert (1995, p. 31 – traducción nuestra al español), “Toda expresión traductora que no se resuma a una mera transcodificación léxico-sintáctica envuelve, en mayor o menor grado, un conjunto de componentes culturales”. Según el mismo autor (1995), existe una relación traducción/cultura y dicha relación no constituye un hecho secundario, siquiera un movimiento exclusivo, propio apenas de la traducción literaria, sino más bien es hecho abarcador de todo y cualquier acto traductor (aunque en grados variables de explicitación). En base a eso, lo que aquí se defiende es la existencia de un acto de traducción cultural por parte de Leduc cuando este lleva al cine su adaptación libre de cuatro narrativas de Rubem Fonseca. Por tanto, hay que saber en qué medida se clasifica ese acto de traducción cultural. Esto nos lleva una vez más a los argumentos de Aubert (1995), quien describe tres clases de trabajo traductor: la traducción matricial (*grosso modo*, la cual conforma las traducciones literales, palabra-por-palabra); la asimilativa (sustitución absoluta de lo lingüístico-cultural del texto de partida por lo lingüístico-cultural del espacio de recepción del texto traducido); y, por fin, la traducción creativa. Esta última, aunque presente en grados distintos tanto en la matricial como en la asimilativa, difiere de ambas porque, en la traducción creativa “el traductor busca formular en la lengua y cultura de llegada *su* lectura, *su* vivencia, *su* sensibilidad, *su* texto” (AUBERT, 1995, p. 36 – subrayado del autor). En ese sentido, identificamos que en “Cobrador – In God we trust” Paul Leduc asume una postura de traducción cultural creativa, imponiendo, bajo su lectura de mundo, su lectura de Latinoamérica, bajo su sensibilidad, un discurso que presenta su “texto” al espectador. ¿Y de qué modo se da eso?

Como ya mencionamos, al contrario del espacio brasileño carioca del universo fonsequiano, Leduc nos lleva a visitar cuatro espacios distintos de latinoamericanidad: el mismo Brasil, así como México, Argentina y EE.UU. Dicho carácter algo cosmopolita de la obra es positivo en tanto busque demostrar cierta universalización o cierto esparcimiento de la latinoamericanidad (o lo que el director concibe o presenta como identidad latina) en diferentes sitios del mundo. En efecto, podríamos seguir con más aspectos interesantes en cuanto a ese caudal, pues distintos lugares otorgan a la obra formas de hablar de distintos grupos lingüísticos. Así, mientras la obra original de Fonseca es monolingüe en su escritura (y sigue siendo aun en sus diversas traducciones), el filme leduquiano se acerca al translingüismo, con diálogos ya sean en inglés y español, ya sean en portugués y español. No obstante, reside justo en el diálogo (o en la ausencia, o poca presencia de él) uno de los principales problemas de la adaptación de Paul Leduc. Es decir, mientras en piezas clave de su filmografía, tales como “Frida, naturaleza viva” (1983) y “Barroco” (1988), la ausencia o poca utilización de diálogos funciona muy bien, no pasa lo mismo con “Cobrador”. Resaltemos el carácter iconográfico como el más relevante en “Frida” y el carnavalesco en “Barroco”, basado en la novela corta *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, y así encontramos justificación para la presencia de poco o ningún diálogo en dichas obras. En cambio, en “Cobrador” estoy de acuerdo con el crítico brasileño Rogério de Moraes, quien escribe que:

En un filme de pocos diálogos, Leduc sustrae el elemento llave de la fuerza de la obra de Rubem Fonseca, que es el diálogo y el flujo de pensamiento. Son esos elementos que construyen los personajes, que los sitúan dentro de su locura o visión de la realidad, unas veces distorsionada, otras veces tan agudamente real que llega a cortar (MORAES, 2011, s.p. – traducción nuestra al español).

Al disminuir la importancia de lo que en Fonseca es relevante, o sea, el diálogo, Leduc lo hace con cierto desaprovechamiento de algunos de los actores de la película. Uno de ellos es Lázaro Ramos, actor negro quien, ya en el 2006, figuraba (y lo sigue siendo) como uno de los principales actores jóvenes de Brasil. En “Cobrador”, el personaje de Ramos, el mismo Cobrador, pierde en relevancia frente al personaje del estadounidense Peter Fonda, quien, al contrario del brasileño, da (bastante) voz al protagonista de “Placebo” y “Passeio noturno”, atravesando toda la trama del filme y derrotando al cobrador al fin. Lázaro Ramos, al revés, recibe de las manos de Leduc un personaje que no habla, volviéndose todo el tiempo más cerca de una performance que de una actuación. Otros actores, como son los brasileños Jonas Bloch y Zezé Mota, también carecen de mejores personajes. Hay además las escenas de sexo, otro triunfo de la literatura de Fonseca. En el “Cobrador” de Leduc, las escenificaciones representando relaciones sexuales están al borde del carnavalesco, lejos de la vivacidad que Fonseca les otorga en su escritura. Con eso, lo que se compone son tipos “aunados” en una trama de violencia casi gratuita, donde uno necesita haber leído (e identificado previamente) los cuentos elegidos y adaptados para poder aprehender por lo menos algo de la crítica social y al poder público y sus aparatos propuesta por Rubem Fonseca.

De ese modo, la adaptación de Leduc termina por presentarse como una traducción cultural desde su idea de Latinoamérica (violencia, crimen, baile, sexo, brujería, santería, exotismo) presentada al extranjero, en especial a los Estados Unidos, primer espacio de la obra. Nótese incluso que, pese al hecho de que sea en Estados Unidos donde el personaje de Peter Fonda empieza a matar atropelladas sus víctimas (entre ellas una actriz de origen latinoamericano), será en Buenos Aires y luego en Brasil donde ese protagonista se encontrará con lo grotesco de tener de buscar a un feto negro de dos meses para, en una especie de ritual realizado por un doctor negro de la magia oculta, verse sano del mal de Parkinson que le afligía.

También resulta interesante que en una entrevista concedida por Leduc a Mariluce Moura (2007) se haya mencionado el nombre del cineasta argentino Fernando Birri. Es que el cine leduquiano en “Cobrador – In God we trust” se aproxima mucho a la visión carnavalizada de América Latina que a ella le imprime Birri, por ejemplo, en su adaptación fílmica de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1988), cuento de Gabriel García Márquez. Así como en Rubem Fonseca se consigue leer la violencia bajo un fondo de crítica social, mientras que en García Márquez se lee casi al igual un realismo mágico con fondo de crítica de la sociedad, es un dato como mínimo a reflexionarse, que el mismo García Márquez participe tanto en el guion de la versión fílmica de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” como reciba agradecimiento por el “cuento contado con la participación de (y su nombre surge en los créditos como uno de los colaboradores)” al final de “Cobrador – In God we trust”. Al parecer, les resulta más fácil a esos grandes profesionales del arte sugerir imágenes a un lector que traducir la literatura al cine para un espectador. En el caso de Leduc, puede que eso tenga que ver tanto con su intento de la concepción de un cine más nacional o regional que americanizado (estadounidense) cuanto con sus influencias desde el Cinema Novo brasileño, el cual pierde mucho en calidad cuando, entre los setenta e inicios de los ochenta, como escape a la opresión dictatorial militar, tiene en la “pornochanchada” (películas de explícito apelo sexual) tal vez lo peor de su “herencia”, o resquicio.

Al final, de la recepción a la literatura neopoliciaca de Rubem Fonseca en México destaca, a nuestro modo de ver, la calidad de las traducciones literarias más que de las traducciones culturales llevadas al cine como cuatro historias que intentaban hacerse una.

**Referencias bibliográficas.**

APARICIO, Javier. El gran arte de Rubem Fonseca. *Letras Libres*, abril de 2008. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-gran-arte-rubem-fonseca>> Consultado el 15/04/2019.

ARRIAGA, Alberto. La enfermedad según Rubem Fonseca. 2003. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n. 396, Diciembre del 2003, p. 23-24. Disponible en <<http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/DIC_2003.pdf>> Consultado el 07/06/2019.

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural (As Aventuras Tradutórias do Askeladden). In: *TradTerm*, n. 2, 1995, p. 31-44.

CÁRDENAS, Noe. Una intriga epicúrea. 2010. Periódico *Nexos*. Disponible en <<https://www.nexos.com.mx/?p=13915>> Consultado el 10/06/2019.

Cobrador, in God we trust. Dirección de Paul Leduc. México: Salamandra Producciones, 2006. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=3Gcl47PKuPE>> Consultado el 05/06/2019.

DAIDY-TOLSON, Santiago. Demetrio Macías, el heroico bandido justiciero. *The Bilingual Review*, v. 29, n. 2/3, Nueva York, Mayo 2008- Diciembre 2009, p. 69-74. Disponible en <<https://search.proquest.com/openview/b683da58b5c94ff61853c519dfe9c49f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=49233>> Consultado el 29/05/2019

ESCOBAR GÓMEZ, Armando. Un detective en busca de la historia: *Agosto* de Rubem Fonseca Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, v. 63, Julio-Diciembre del 2016, p. 211. Disponible en <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857416300308#!>> Consultado el 15/05/2019.

FELIX, Daniel. 7 boas adaptações da obra de Rubem Fonseca. Disponible en <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/05/7-boas-adaptacoes-da-obra-de-rubem-fonseca-4756501.html>> Consultado el 15 de mayo de 2019

FIGUEROA, Adrián. Rubem Fonseca se ha convertido en un escritor mexicano. 2011. Periódico digital *Crónica*. Disponible en <<http://www.cronica.com.mx/notas/2012/608898.html>> Consultado el 02/05/2019

FONSECA LUJAN, Roberto. Un cuento de Rubem Fonseca como ejemplo de pluralismo normativo. *Hechos y Derechos*, n. 43, Enero-Febrero del 2018. Disponible en <<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/12130/13813>> Consultado el 01/06/2019.

FONSECA, Rubem. *El seminarista*. México: Editorial Cal y Arena, 2010. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo.

\_\_\_\_\_\_. O cobrador. Disponible en <<http://www.vermelho.org.br/noticia/270707-1>> Consultado el 30/04/2019.

\_\_\_\_\_\_. Cidade de Deus. Disponible en <<http://livroerrante.blogspot.com/2015/07/quarta-feira-e-dia-derubem-fonseca.html>> Consultado el 10/04/2019.

\_\_\_\_\_\_. Passeio noturno. Disponible en <<http://pedrolusodcarvalho.blogspot.com/2011/11/conto-rubem-fonseca-passeio-noturno.html>> Consultado el 10/05/2019.

\_\_\_\_\_\_. Placebo. Disponible en <<https://www.literatura.us/idiomas/rf/rf_placebo.html>> Consultado el 10/05/2019.

GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. y Jesús GÓMEZ-DE-TEJADA. Percursos atuais da literatura neopolicial. Traducción de Luciano Prado da Silva. Disponible en <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/issue/view/1022/showToc>> Consultado el 30/05/2019.

ISLAS, Fernando y Juan Carlos TALAVERA. Rubem Fonseca, el salvaje de las letras. 2015. Periódico digital *Excelsior*. Disponible en <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/10/1023317>> Consultado el 09/04/2019.

JAUSS, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Editorial Taurus, 1986, p. 76. Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios.

La Redacción. El siempre nuevo Rubem Fonseca. 1995. Periódico digital *Proceso*. Disponible en <<https://www.proceso.com.mx/170146/el-siempre-nuevo-rubem-fonseca>> Consultado el 05/06/2019.

LEFEVERE, André. Mother Courage’s cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. En: Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Taylor/Francis Group, 2000, p. 233-249.

LÓPEZ GUEVARA, Alejandra. Violencia y Literatura en “El Cobrador” de Rubem Fonseca. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas",* Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. Disponible en <<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_039.pdf>> Consultado el 24/05/2019.

MENDOZA, Erbey e Iram EVANGELISTA. La manipulación de la fama literaria en el extranjero: Arreola, a humorist. *Letral, Revista electrónica de estudios trasatlánticos de Literatura*, n. 19, 2017. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6672/5772>

MORAES, Rogério de. Cobrador, In God we trust. *Eu, cinema*. Disponible en <<http://blogeucinema.blogspot.com/2011/01/cobrador-in-god-we-trust.html>> Consultado el 30/05/2019.

MOURA, Mariluce. Paul Leduc: Un cine lleno de vida (Entrevista). *Pesquisa FAPESP*, n. 139, sept. 2007. Disponible en <<https://revistapesquisa.fapesp.br/es/2007/09/01/paul-leduc/>> Consultado el 01/06/2019.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. Disponible en <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>> Consultado el 05/06/2019.

OVIEDO, José Miguel. Rubem Fonseca o la seducción del mal. *Letras Libres*, Mayo del 2015. Disponible en <<https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/letrillas-mex_35.pdf>> Consultado el 27/05/2019.

PRADO, Carolina. Dos concepciones del castigo en torno a Marx. En: Riveras, Iñaki. *Mitologías y Discursos sobre el Castigo. Historia del Presente y Posibles Escenarios*. Barcelona: Anthropos, 2004, p. 113 -130.

RODRÍGUEZ, Adriana. *El Agujero en la pared*, de Rubem Fonseca. Otro capítulo de los noventas. *Fuentes humanísticas*, n. 15-16, 1998. Disponible en <<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/viewFile/835/820>> Consultado el 01/06/2019.

TELLO, Romeo. ¿Y una vez que uno llega a Rubem Fonseca? 2015. Periódico digital *Milenio*. Disponible en <<https://www.milenio.com/cultura/y-una-vez-que-uno-llega-a-rubem-fonseca>> Consultado el 31/05/2019.

TORIZ, Rafael. La terrible Simetría. *Casa del Tiempo*, n. 33, Julio-Agosto del 2010. Disponible en <<http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/33_34_iv_jul_ago_2010/casa_del_tiempo_eIV_num33_34_79_82.pdf>> Consultado el 26/04/2019

Un señor muy viejo con unas alas enormes. Dirección de Fernado Birri. Cuba, Itália, Espanha: ICAIC/Televisión Española, 1988. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=vTSwKRVBF1w>> Consultado el 03/06/2019.

Vox Libris. Cuentos completos. 2019. Periódico digital *La Jornada*. Disponible en <<https://www.jornada.com.mx/2019/06/09/cultura/a16n1vox>> Consultado el 09/06/2019

1. Primero que nada, aceptemos que las refracciones – la adaptación de un trabajo literario para una audiencia diferente, con la intención de influenciar la manera en que la audiencia lee el trabajo – siempre han estado con nosotros en la literatura. Las refracciones se encuentran de manera obvia en la traducción, o de manera no tan obvia en la crítica (la completa alegorización de la literatura de la antigüedad por los padres de la iglesia, por ejemplo), comentarios, historiografía (del resumen de famosos trabajos como de evaluación, en donde dicha evaluación se basa en el concepto actual de lo que la “buena” literatura debería ser), enseñanza, la compilación de trabajos de antologías, la creación de obras. Estas refracciones han sido extremadamente influyentes para establecer la reputación de un escritor y su trabajo (Traducción nuestra). [↑](#footnote-ref-1)
2. Se puede consultar la nota en el siguiente sitio: <https://www.jornada.com.mx/2019/06/09/cultura/a16n1vox> [↑](#footnote-ref-2)
3. Un “bandolero social” o “bandido justiciero”, como lo maneja Santiago Daydí (2008). En Hispanoamérica, es un “vigilante”, alguien que toma la ley por su propia mano para establecer justicia cuando los encargados de la ley no pueden por incompetencia, colusión o porque los índices delictivos los sobrepasan. De cualquier forma, esta imagen del “justiciero” no tiene buena relación con el poder judicial. [↑](#footnote-ref-3)
4. \**Doleiro*: el que se dedica al mercado negro de dólares estadunidenses (Nota de los traductores Rodolfo Mata y Regina Crespo en *El seminarista*). [↑](#footnote-ref-4)
5. Al asistir al filme, coincidimos aquí con la aprehensión de Daniel Felix (2015) en: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/05/7-boas-adaptacoes-da-obra-de-rubem-fonseca-4756501.html> [↑](#footnote-ref-5)