

PARODIA Y METALITERATURA EN DOS NOVELAS POLICIALES BRASILEÑAS

*Héctor Fernando Vizcarra**

I

La aceptación paulatina de la literatura de detectives en el canon literario latinoamericano ha suscitado que diversos autores se acerquen al género desde una perspectiva paródica y metaliteraria; el ejemplo paradigmático y multicitado de ello, no sólo en el ámbito de la lengua española, es Jorge Luis Borges. Homenaje y parodia, literatura y enigma, son dos binomios que encontramos en una narración que no forzosamente se apega a las restricciones del género clásico o de la novela negra, pero que sigue su pauta estructural detectivesca; es decir, aquellas historias donde se privilegia el proceso de develación de un misterio en la construcción de la trama, la incidencia del contexto en la ejecución del delito, la habilidad del encargado de descubrir la verdad y los pasos que lo llevarán del caos provocado hacia el orden restablecido.

Por otro lado, el trabajo del detective privado, en el imaginario social, está conformado por los discursos ficcionales y no por la realidad práctica, pues en la realidad práctica los detectives privados no abundan tanto como en la literatura, en la cinematografía, en el radio y en la televisión. Así pues, el del detective es una de esas pocas actividades laborales que, efectivamente, existen en el mundo empírico, pero cuya representación ficcional acaba por ser, con bastante

* Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

ventaja, muchísimo más importante al momento de intentar definirlo. Por ello, quizá, la figura del detective puede servir como analogía en cualquier ámbito de la investigación, ya sea científica, periodística, jurídica y académica. Con mayor razón si se trata de academia literaria, pues el juego especular se extiende al ámbito de la creación y de la crítica (las dos siempre en una tensión que parecería obsoleta pero continúa vigente), y de ahí el bien conocido vínculo entre el detective de ficción y el crítico literario, idea que condensa Ricardo Piglia en «Nombre falso»: «cuando se dice [...] que todo crítico es un escritor fracasado, ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia)».¹

Al igual que muchos detectives de la ficción, el investigador literario se ciñe al ideal del placer casi hedonístico del conocimiento, de la adquisición y acumulación del conocimiento. Como afirma Andrea Goulet en un ensayo sobre la falsa violencia de la novela policial,

[d]esde los primeros ejemplos del género, al detective ficcional se le ha identificado con una curiosidad de carácter noble. A diferencia de los policías comunes o de los familiares de la víctima, cuyos esfuerzos por resolver el crimen son inducidos por el deber, el temor, la avaricia o la sed de venganza, el detective generalmente está motivado por un deseo de saber (una *epistemofilia*) que excede los límites del caso en turno y, al mismo tiempo, hace posible encontrar la solución (2005: 51).²

Esa voluntad de descubrir se manifiesta, en principio, en la obsesiva atención a los detalles. Si en la descripción arquetípica del

¹ Ricardo Piglia, «Nombre falso», p. 146 (nota a pie de página).

² «A noble curiosity has defined the fictional detective from the genre's earliest examples on. Unlike common police agents or family members, whose crime-solving efforts are spurred by duty, fear, avarice, or avenging passion, the hero-detective is typically motivated by a desire to know (an *epistemophilia*) that both exceeds the limits of his immediate case and renders its solution possible», Andrea GOULET, «Curiosity's Killer Instinct: Bibliophilia and the Myth of the Rational Detective» (2005: 5) (la traducción es mía).

detective ficcional se encuentra la lupa como un instrumento fundamental que incluso se vuelve una metonimia icónica de su oficio, en el caso de los investigadores protagonistas de *bibliomysteries* la minuciosa aplicación en su encomienda se revela en la lectura que hacen del material literario. La ficción nos hace creer que se trata de lectores fuera de lo común; la metaficción los muestra en el acto de leer y de interpretar (una acción que, al mismo tiempo, realiza el espectador), mientras que, en un tercer nivel, el efecto metaficcional proyecta el símil de esa actividad (la lectura recelosa) al nivel del lector empírico. Este tipo de relatos, *enigmas de textos ausentes* (Vizcarra 2015), tienen en común el interés en representar un campo literario específico y, por lo tanto, ficcionalizar autores o editores afamados, lo cual sin duda es muy atractivo para aquel lector que los conoce y los admira, de tal suerte que este homenaje funciona también como una estrategia de venta, o cuando menos de promoción y, en algunos casos, de publicación asegurada.

Sin embargo, los aspectos metaliterarios en una novela policial no sólo responden a una cuestión mercadológica, pues el género ha estado vinculado con la práctica escritural y con el libro en tanto objeto, ya sean estos detonadores de la pesquisa o elementos imprescindibles para la resolución de una incógnita planteada: incunables, documentos falsificados, volúmenes agotados, inéditos o extraviados, textos robados o dispersos, plagios y escritos comprometedores son presencias recurrentes desde los inicios de la narrativa en cuestión. El contenido de los documentos escritos (como símbolo del conocimiento) representa la clave para descodificar los misterios por parte del héroe, una *epistemofilia* que, al contrario de las interpretaciones superficiales del género (el *suspense* por el *suspense* mismo, la novela policial como lectura de evasión), tiene su origen en la premisa cartesiana del uso infalible de la razón para explicar, científicamente, cada aspecto del entorno y del interior humano. Esta concepción positivista, que se propone nombrar, identificar, detallar e inventariar el universo mediante un raciocinio metódico, es el mismo fundamento utilizado por el detective clásico para comprender, y hacer comprender, el caos originado por el delito que investiga.

Una de las características más visibles del formato de publicación de la literatura policial es la serialidad. Como toda narrativa de corte popular, dicha tendencia serial se presenta desde el origen de la literatura de detectives (localizado con precisión, según la tradición letrada, en los cuentos de Edgar Allan Poe sobre Auguste Dupin) y se transfiere a prácticamente toda la historia del género, hasta el presente. *Borges e os orangotangos eternos* de Luis Fernando Verissimo y *O doente Molière* de Rubem Fonseca pertenecen a una serie pensada desde el ámbito editorial; es decir, se trata de dos novelas contratadas por encargo, donde dicho encargo condicionaba el modelo narrativo y el tipo de protagonistas: relato detectivesco y escritores reconocidos, respectivamente.

La serie, llamada «Literatura ou Morte» por los editores de Companhia das Letras, fue pensada en un primer periodo como una colección editorial que convocara a escritores de cierto renombre internacional, brasileños en su mayoría, para entregar una novela de extensión media (entre 100 y 150 páginas). Se incorporaron tres libros escritos en lenguas distintas al portugués, *Adiós, Hemingway* (2001), de Leonardo Padura, *Camus, la conexión africana* (2003), de R.H. Moreno-Durán, y *Stevenson under the Palm Trees* (2003), de Alberto Manguel. Para el mercado hispanoamericano, todos ellos fueron traducidos por las distintas editoriales que suelen publicar a dichos autores: Norma y Tusquets. A la serie «Literatura ou Morte» se suman *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro, *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho, y *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder, títulos que hacen manifiesto el deseo de los editores por vincular la colección con literatos de prestigio mundial (acaso el poeta brasileño Olavo Bilac, de menor proyección fuera de su país, sea la excepción). Por otro lado, una de las características paratextuales de la colección es la inserción de la ficha biográfica del autor de la novela y de la ficha biográfica, bastante más extensa, del *personagem-escritor*, ambas en las páginas finales del libro. Tânia Regina Oliveira, en su síntesis «Literaturas (ou leituras) sem vergonha», la describe como «uma série de narrativas que entrecruzam literatura e história e que buscam acima de tudo hospedar na narrativa

mais contemporânea, pela paródia, pastiche, citação, vida e obra de escritores e narrativas canônicas: Molière, Rimbaud, Sade, Kafka, Stevenson, Hemingway e o brasileiro Olavo Bilac» (Oliveira 2009: 207-208).

Para el presente capítulo he elegido dos novelas brasileñas con estructuras detectivescas tradicionales pero muy disímiles entre sí. Los análisis de las dos, no obstante, se harán de manera conjunta, procurando señalar los puntos en contacto y divergencias que existen entre ambas, principalmente la parodia, las estrategias metaficcionales y la serialización a la que pertenecen.

II

De la manera más concisa posible, la metaficción suele ser interpretada como «ficción acerca de ficción», es decir, un relato cuyo tema sea la práctica escritural, lo que da como consecuencia un texto que oscila en la frontera entre la ficción y el ejercicio de la crítica literaria, en ese punto de convergencia donde ambos discursos literarios experimentan una mutua asimilación. Existe, pues, una oposición fundamental en la construcción del relato metaficcional: el montaje de una ilusión ficcional verosímil (como sucede en el pacto del realismo mimético) y la puesta en evidencia de dicha ilusión (como sucede en el desmontaje que el crítico realiza a partir de un texto literario). La metaliteratura, obviamente, es una de las manifestaciones de la metaficción en un rubro temático; es decir, una ficción acerca de la literatura, de sus estudiosos, de sus creadores, de la repercusión de sus obras y de sus costumbres.

O doente Molière, del premiado narrador brasileño Rubem Fonseca, está localizada en la Francia del siglo XVII, en el entorno artístico y teatral parisino. El enigma de la trama consiste en identificar al posible asesino del dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, *Molière*, muerto justo después de que representara al personaje principal de su obra *El enfermo imaginario*. El narrador de la novela, un marqués que prefiere mantener el anonimato, es amigo del dramaturgo y, por

razones circunstanciales, recoge indicios de que la muerte de Molière ha sido provocada por envenenamiento, pese a que los médicos la calificaron como muerte natural —o debida a los *humores*: «Quando certa ocasião ele deixou de trabalhar por três meses, foi porque teve uma crise de melancolia» (Fonseca 2000: 90), dice uno de los doctores que se empeñaron en negarle la autopsia.

Así pues, la pesquisa se pone en marcha gracias a una afirmación hecha al marqués, y este narrador, con secretas aspiraciones de dramaturgo, toma el papel de detective de la muerte de su amigo. La novela abre con un paratexto que emula las presentaciones de personajes en un texto dramático, el *dramatis personae*, e incluso a algunos clásicos del relato policial, como Agatha Christie y Ellery Queen, quienes proceden de manera similar en varias de sus novelas.

Dispuestos en orden de aparición, los personajes de esta lista suman cuarenta y ocho, entre ellos personajes célebres de la aristocracia y de la literatura de la época. El único personaje ficticio es, justamente, el Marquês Anônimo que relata la historia. Sin embargo, este *dramatis personae* no es un gesto paródico del teatro, sino de las convenciones de ciertas novelas históricas por abarcar el mayor número de personajes que existieron en realidad, a fin de otorgar verosimilitud al relato.

La manera en que el texto presenta a los literatos, que en total suman diez, retoma el formato de un diccionario elemental y en algunos casos, linda incluso con el sarcasmo: «*Racine* (Jean). Grande dramaturgo e poeta, autor de tragédias baseadas nos clássicos da Antiguidade [...] *Chapelle* (Claude-Emmanuel Luillier). Poeta, colega de colégio e amigo de Molière [...] *Madame de Scudéry* (Madeleine) Escritora e promotora de reuniões litero-sociais» (Fonseca 2000: 9-10). De algunos autores sólo se menciona que se vinculan con tal otro autor más conocido, y en general el laconismo de estas presentaciones parece ocultar mucho más de lo que comunica. A final de cuentas se trata de un relato policial y los datos de los personajes sirven para dibujar sus rasgos y sugerir inocencia o culpabilidad; no obstante, la naturaleza de la lista de personajes referida abriría una reflexión sobre la influencia de las instancias paratextuales en

la construcción de un enigma que pertenece al texto narrativo (la muerte de Molière), una reflexión que, efectivamente, en este ensayo quedará sólo aludida pues, por razones de espacio y temática de estudio, no podría ser analizada.

En sentido estricto, el texto narrativo inicia con el fragmento titulado «*Registros*», suerte de preámbulo donde el narrador presenta su título nobiliario y sus aspiraciones literarias fallidas. Es revelador que él mismo no se considere escritor y que incluso se exponga como alguien sin talento para las letras (Molière y Racine, sus amigos, se lo confirmaron en ocasiones distintas): «Se você tem vontade de escrever, escreva cartas, ou diários, não existem regras e nem é preciso talento para isso. Mas escrever para teatro, além de um dom especial, que você não tem, exige o conhecimento de inúmeros preceitos, que você ignora» (Fonseca 2000: 15). Se da, entonces, el peculiar caso del narrador de un relato que se define como alguien sin pericia para escribir, lo cual constituye uno de los procedimientos discursivos que crean el efecto metaficcional: el metacomentario crítico, es decir, la inserción en el texto de la reflexión sobre la escritura propia y sobre la percepción que otros tienen de dicha escritura (Vizcarra 2015: 62ss). En lo que concierne a la metaficción, ficción que habla de la ficción, podemos observar que el discurso narrativo se ve asejado por el discurso argumentativo al reflexionar sobre el ejercicio de la escritura (del texto que lo contiene o de la creación literaria en general), esto es, «la metaficción —afirma el crítico estadounidense Robert Scholes— asimila las perspectivas de la crítica en el proceso ficcional mismo, lo cual puede enfatizar sus atributos estructurales, formales, conductuales o filosóficos»³ (1995: 29). En consecuencia, la narrativa autoconsciente, dado que dramatiza y discute la brecha entre la crítica y la obra de arte, disuelve la frontera entre ambos tipos de discurso.

No obstante, volviendo a la novela de Fonseca, el juicio negativo es desplazado a un segundo plano cuando el narrador anónimo

³ «Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities» (la traducción es mía).

avisa que las páginas del libro son una selección de notas personales, algo similar a un diario (como se lo recomendaron los literatos de verdad, ambos reconocidos autores de piezas teatrales). «*Registros*», primer contacto del lector con el narrador, da cuenta entonces del testimonio surgido de notas sueltas sobre «o mistério da morte de Molière, vítima de tantas aleivosias, incompreensões, injustiças e violências em razão das peças que escreveu» (Fonseca 2000: 16). O eso es lo que el narrador, amigo del dramaturgo, percibe de su propia colección de notas, pues se trata de una biografía novelada detectivesca que relata más sobre la vida que sobre la muerte del célebre autor.

Si el paratexto inicial de *O doente Molière* parodia las convenciones del texto dramático, *Borges e os orangotangos eternos* realiza un homenaje-parodia del universo borgesiano. En esta novela de Luis Fernando Verissimo, el narrador, Vogelstein, es un traductor brasileño que, en un congreso sobre Edgar Allan Poe en Buenos Aires, conoce a Jorge Luis Borges, a quien admira con un entusiasmo casi enfermizo. El mundo de la traducción literaria se mezcla con la camaradería conspiratoria de los miembros del Israfel Society, instancia organizadora del encuentro de expertos y admiradores de Poe, y la novela no pierde la oportunidad de caricaturizar a cada uno de los personajes que participan en la actividad: las querellas violentas entre dos ponentes de renombre, el académico amargado, el escritor fanático que desacredita los textos universitarios, el erudito en la Cábala, el especialista en literatura policial o el traductor del escritor norteamericano al portugués (Vogelstein), entre muchos otros sujetos excéntricos que se reúnen en el congreso de 1985, por primera vez fuera de Europa. Como es previsible en un ambiente como el descrito, el enigma será detonado por el asesinato de uno de los participantes; un crimen entre literatos rijosos envuelto por esa misteriosa sociedad de devotos de Edgar Allan Poe, Borges incluido.

El incipit de la novela es una evocación a aquel encuentro de Vogelstein con Borges ocurrido en 1985 y de la necesidad de contar, años después, «la verdad» del enigma: «*Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe y recordarás”.*»

Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente» (Verissimo 2000: 13. Cursivas del original). Más allá de la pericia de Verissimo para mantener la tensión en una novela —lo cual, a decir verdad, no se sostiene en algunos pasajes—, y de que está parodiando el género policial sin renunciar a la estructura del género, destaca, como puede notarse en las líneas arriba citadas, la cantidad de referencias al universo literario de Borges: la ceguera, la memoria, la escritura, la inasibilidad de la verdad. Así, en palabras de Daniel Capano, «[d]e todos los intertextos ensamblados en la diégesis, sobresale ampliamente como eje vertebrador de la novela la presencia y la obra de Jorge Luis Borges» (Capano 2006: 99). Por otro lado, en ese mismo fragmento, el narrador refuerza la idea de que por medio de la escritura podrá accederse a una verdad oculta más allá del descubrimiento del culpable, como sugiere una lectura no literal de cualquier relato de detectives.

La escritura es, en ambas novelas, la manera de actualizar el pasado a la luz del lenguaje; por medio del lenguaje, por medio de esa recodificación de recuerdos de Vogelstein y el Marquês Anônimo volcados en sus respectivos escritos, llegamos a una resolución sorpresiva (como lo exige la tradición más convencional del policial) de las incógnitas, pero aún más importante es que dicha resolución se dé gracias a que los narradores (obviamente me refiero a los personajes ficticios Vogelstein y el Marquês) se han propuesto escribir literatura, aunque no se dediquen profesionalmente a la escritura de ficción.

«El crítico/escritor es un habitante de *Literatureland*, ese lugar donde los textos y los actos de interpretación constituyen el mundo de experiencia que el novelista, intencionalmente o no, representa» (1995: 3, la traducción es mía), afirma Mark Currie, en su introducción al libro *Metafiction*, para referirse a un cierto tipo de literatura que reflexiona sobre sí misma, a veces de manera narcisista y hasta innecesaria. Así pues, la primera reflexión metaliteraria en ambas novelas brasileñas está vinculada con la condición de la es-

critura obligada por parte del narrador. Sin la producción del texto, sin la recuperación de la memoria sobre un hecho criminal, no hay respuestas; es decir, en las dos novelas, *O doente Molière* y *Borges e os orangotangos eternos*, se propone el acto de escritura como método de investigación.

Si ambos narradores están, de alguna manera, forzados a escribir la muerte, también ambos asumen su papel de detectives. Vogelstein, siguiendo una vieja petición de su amigo Borges, debe relatar los hechos alrededor del asesinato del profesor Joachim Rotkopf durante aquel congreso de 1985, y el Marquês Anônimo debe dejar en claro (para futuras generaciones, pues su manuscrito se ha de publicar de manera póstuma) que la muerte de Molière no fue natural, sino provocada por envenenamiento.

La voluntad por descubrir la verdad está en el origen del relato policial, narrativa originada en la modernidad y heredera del cientificismo y el positivismo. Su protagonista, el detective, personifica el raciocinio y el espíritu analítico, muy acorde al siglo XIX, cuando se cristaliza el género. No obstante, para que el policial pueda funcionar y ser verosímil en la época contemporánea, e incluso ya desde mediados del siglo pasado, la infalibilidad del investigador debe ser cuestionada e incluso subvertida, como sucede en el ejemplo clásico «La muerte y la brújula» de Borges, donde Erik Lönnrot es víctima de su propia habilidad como detective. El Marquês Anônimo y Vogelstein representan, en ese sentido, parodias o desviaciones del arquetipo del investigador (aunque, a decir verdad, la enorme mayoría de los detectives literarios son desviaciones de arquetipo) que son conscientes de sus debilidades analíticas e interpretativas de los indicios, y, pese a ello, ambos logran su objetivo: llegar a la verdad y relatarla. Así pues, sin ser detectives convencionales, ambos son detectives triunfantes.

Podemos encontrar el motivo de este tipo de resolución en el hecho de que se trata de dos novelas por encargo: el descubrimiento del asesino es, quizá, la convención más esperada en un relato policial. Que la ficción otorgue una solución concreta al misterio, tanto en la literatura como en el cine, es una de las expectativas más

rígidas para quien se acerca a una narración policial; por lo tanto, trasgredir dicha regla equivale a estrechar el espacio de influencia y alcance comercial, es decir, a caer en el riesgo de decepcionar al lector habituado a la fórmula clásica.

Dado que «Literatura ou Morte» es una colección por encargo, parece difícil que alguno de los autores tomara el compromiso de subvertir verdaderamente el género narrativo, tal como lo considera Isis Milreu en su artículo «Quando o relato é o principal suspeito...», texto por demás elogioso a la novela de Verissimo: «não podemos deixar de mencionar que o uso de um gênero da literatura de massa, como é o caso da narrativa policial, para abordar um tema considerado culto, a ficcionalização de um escritor canônico, desconstrói a fronteira entre o que se convencionou chamar de cultura “alta” e “popular”, uma das marcas da escrita pós-moderna» (Milreu 2011: 45-46). En efecto, la afirmación de Milreu es válida en cuanto a su descripción de los mecanismos posmodernos del libro del escritor brasileño, aunque eso, para el año 2000, fecha de la publicación de la obra, es más bien un cliché de la narrativa policial y de su crítica, y no un hallazgo literario. Basta con volver la mirada años atrás a Umberto Eco, a Georges Perec, al *nouveau roman* y, obviamente, a Borges.

Sin embargo, Milreu toca un punto esencial en lo que respecta a su visión sobre la «literatura de masas» y un tema que ella considera culto: la ficcionalización de literatos. ¿A quién puede interesar las posibles biografías o vidas alternas de un autor, si no es a un lector que los conoce previamente y quizá los admira? Volvemos a una de las cuestiones fundamentales de la metaliteratura y su público, los habitantes de *Literatureland* según Currie. Como en toda parodia, se necesita un conocimiento previo que comprenda y actualice el código de la referencia, en este caso, los autores reales: Borges y Molière. La parodia, desde la perspectiva de la teoría de la metaficción, está vinculada con la noción de «desfamiliarización» o «extrañamiento» (*ostranenie*) proyectada por el crítico formalista Víctor Shklovski. Para dilucidar con mayor exactitud la cercanía de ambos conceptos, optamos por traducir el término ruso como «desautomatización», ya

que la parodia metaficcional, en un relato policial, renueva las pautas de un tipo de novela formulaica al desautomatizar sus códigos y esquemas, consolidados en el imaginario del lector. El hipotexto o texto previo está presente (o latente) en el hipertexto mediante la alusión, la citación, la codificación, el collage, la metaforización o el metacomentario, es decir, la ficcionalización del ensayo. La referencia, explícita o implícita, a una obra literaria precedente requiere de un conocimiento de dicha fuente por parte del lector. De igual forma que la parodia exige una cierta competencia del receptor para cobrar su efecto ya sea lúdico o reverencial, la relación intertextual permite que la narración metaficticia incorpore a su trama nombres propios, convenciones genéricas (architextualidad) o personajes ficticios de otras obras, con los cuales dialoga *desde* la ficción creada en sus páginas.

Sin este antecedente básico, ninguna de las novelas que discuto aquí lograrían conformar un sentido más o menos completo, o cercano a las intenciones de los autores y editores. Para que el resultado final llegue al mayor número de lectores se tiene que recurrir, entonces, a autores pertenecientes al canon literario que garanticen una recepción amplia. Borges y Molière, así como el resto de los escritores elegidos para ser llevados a la ficción policial, claramente se ajustan a dicha necesidad, tanto del mercado como del lector que tiene una idea del canon, un lector que, al mismo tiempo, puede estar interesado en la narrativa detectivesca; es decir, la parte de difusión «masiva» de ese cruce de instancias que pretende ser la serie «Literatura ou Morte».

III

Ficcionalizar escritores es, también, una manera de hacer historia literaria. Aunque sea promovida desde la industria editorial y no desde el periodismo cultural o la academia, el impacto de la selección de los autores, como hemos visto, da una guía de los literatos que pueden ser considerados canónicos y *longsellers*. Lo mismo suce-

de con los autores elegidos para llevar a cabo las novelas de la colección. Rubem Fonseca, nacido en 1925, y Luis Fernando Verissimo, nacido en 1936, son escritores de bastante renombre en Brasil y, en el terreno internacional. Como afirma Tânia Regina Oliveira Ramos, «não podemos esquecer que na coleção *Literatura e morte* [sic] o livro possui conhecidos nomes masculinos e canônicos nas capas (Rubem Fonseca, Molière; Moacir Scliar, Kafka; Bernardo Carvalho, Sade...)» (2009: 209); si a esas duplas de autores-personajes añadimos el hecho de que la colección propone novelas con el modelo de la metaficción historiográfica, narrativa cuyo auge crítico se da en los años noventa del siglo pasado, tenemos una fórmula bastante atractiva para el público lector, o al menos para un sector de ese público. Por otro lado, con la palabra «morte», la colección refiere el registro narrativo del policial; incluso, el signo gráfico de la esta colección lleva la imagen de una daga enterrada sobre el nombre de la editora, Companhia das Letras. La daga como uno de los clichés visuales de la narrativa policial, y el título mismo de la colección, nos dan pie a reflexionar sobre la preconcepción genérica consensuada que existe en gran parte de la literatura de detectives, y en particular en las dos novelas aquí tratadas.

En primer lugar, Fonseca y Verissimo recurren al asesinato de un hombre de letras como detonador de la intriga. Aunque no toda la literatura policial carga con el peso de un homicidio como motivo de investigación, es un hecho que, en la historia del género, existe una disposición por el crimen sangriento y excéntrico (siempre vale la pena volver al origen: el orangután de Borneo que llega a París y despedaza, sin razón, a dos señoras dentro de su departamento, según lo relata Poe). De la misma forma, ambas novelas toman la fórmula del narrador-testigo, que, utilizado en el policial, suele aumentar la fiabilidad y, en ocasiones, la verosimilitud de lo narrado: Vogelstein como asistente al congreso donde se comete el asesinato de un experto en Poe, y el Marquês Anônimo como asistente a la última representación de *El enfermo imaginario*, cuando, supuestamente, Molière ya había sido envenenado por uno de sus ayudantes más cercanos. Porque una de las condiciones para aceptar el pacto de

lectura de cualquier obra es esa confianza en el narrador, de otra forma, como dice (y previene) Vogelstein, el autor se convierte en «o pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor» (Verissimo 2000: 19).

Borges e os orangotangos eternos y *O doente Molière* se acercan, en efecto, a la novela policial temprana de acuerdo con cinco reglas básicas:

1. Trasgresión del orden social (delito).
2. Mediación (conocimiento de los hechos *alrededor* del delito).
3. Aparición del detective (relato del proceso de detección).
4. Resolución del enigma (imposición de la lógica racional).
5. Restablecimiento del orden (sanción al culpable).

No obstante, dada la época en que escriben Fonseca y Verissimo, dichas prerrogativas son modificadas o parodiadas a fin de entregar un texto más acorde al gusto del lector contemporáneo (lo que no implica, en ninguno de ambos casos, una innovación, sino, simplemente, de una actualización de la novela policial temprana). Para ello, las dos novelas se apropian del *juego de máscaras*, un recurso viable toda vez que se trata de un dramaturgo asesinado y de un ponente dentro de un congreso literario. Las posibilidades de generar sospechosos se multiplican en la ficción, pues la cantidad de personajes es, incluso, excesiva para la cantidad de páginas de las novelas de «Literatura ou Morte»; independientemente de la tensión narrativa provocada por el desarrollo de la detección del culpable, lo que sostiene estas novelas es el número de personajes y el balance de las probabilidades de que alguno de ellos sea el asesino. Es decir, la acumulación de posibles culpables hace que la intriga avance.

Ahora bien, si los personajes, más que sus acciones, son los que otorgan la tensión a la trama, dichos personajes deben ser, por fuerza, lo suficientemente excepcionales para suscitar por sí mismos la atención del lector. Los sospechosos son particularizados según sus costumbres y según los posibles motivos para cometer el asesinato; en realidad, lo que los textos hacen es ficcionalizar el mundo de las

letras, tanto en el siglo XVI como en el XX, y darle una dimensión de campo de batalla donde las querellas, las envidias y los malentendidos pueden llegar a provocar crímenes sangrientos. Lo mismo que sucede en los textos llamados por la industria anglosajona *bibliomysteries*, o en el ámbito hispánico, en un nivel pretendidamente más sofisticado, lo que hacen autores como Leonardo Padura, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, escritores que recurren con frecuencia a los enigmas de textos ausentes.

En el retrato del circuito literario radica la práctica metaliteraria de ambas novelas, puesto que los escritores Molière y Borges, cuyo referente directo nos es conocido, son mezclados con hechos delictivos factibles, y para dar verosimilitud al relato, se incluyen datos personales, manías, obras publicadas y demás información sobre los autores, lo cual, a fin de cuentas, reproduce una de las estrategias más comunes de la literatura policial de corte *bestseller*: por medio de la saturación de datos sobre un tema polémico o de coyuntura, se pretende dar al lector la ilusión de estar aprendiendo algo (conspiraciones vaticanas, asesinos seriales, narcotráfico, grupos de ultraderecha, política, historia del nazismo o, en este caso, sobre la vida y las aventuras de dos literatos reconocidos y su entorno).

No se puede negar el interés que provoca una intriga de asesinatos en un congreso de literatura o en una función de teatro, y más aún cuando en el acontecimiento participan, como víctima o como investigador, dos figuras canónicas. Para demarcar el ambiente, Verissimo resume las tensas relaciones de los críticos en disputa, justo antes de que viajaran a Buenos Aires para encontrarse en la reunión anual de la Israfel Society de 1985: «Oliver Johnson jurara matar Joachim Rotkopf um dia, e Rotkopf e Urquiza tinham continuado sua discussão nas páginas de *O Escaravelho Dourado*, em artigos cada vez mais violentos que eu acompanhava fascinado» (Verissimo 2000: 25). El ambiente violento de las grandes urbes, de los gánsters y de las pandillas, de acuerdo con el tópico de la novela policial, es llevado en este par de metaficciones a los terrenos de la disputa literaria, de las polémicas en revistas y del morbo casi natural que suelen despertar entre estudiosos y aficionados al arte. De forma paralela, el

narrador de *O doente* refiere la sordidez de la vida letrada, que, en la época de Molière,

A guerra literária em Paris não tinha limites. Não mencionarei o nome desses autores de panfletos, peças de teatro, libelos, porcarias literárias que só foram encenadas ou publicadas porque os literatos medíocres que as escreveram falaram mal de Molière. Artistas em geral e escritores em particular são as mais invejosas criaturas. Vingam-se, com ódio, daqueles que conseguiram o sucesso que eles próprios não alcançaram (Fonseca 2000: 59).

Está claro que las motivaciones para el crimen, al menos en el contexto de las dos novelas, son similares; pese a tratarse de siglos y países diferentes, existe la constante de la querrela intelectual y de la envidia profesional. La ficción permite ejercer la posibilidad de resolver los desencuentros con violencia entre literatos, en estos y otros libros de la colección «Literatura ou Morte» (*Camus, la conexión africana* es una de las excepciones: el escritor colombiano R.H. Moreno-Durán opta por el thriller político para explicar la muerte de Albert Camus). Según afirma Daniel Capano en un artículo sobre la novela de Luis Fernando Verissimo, el autor brasileño emplea la estrategia del «biografismo ficcionalizado», modelo en el que aparecen «seres referenciales relacionados con la literatura que la fantasía del escritor recrea de tal modo que los proyecta sobre un plano ficcional» (2006: 94). La propuesta terminológica de Capano mezcla dos categorías aparentemente distantes en su intencionalidad: la biografía (que se espera objetiva, como una historia verídica) y la ficción. Por biografía, además, Capano entiende el relato de vida de una celebridad literaria, de ahí que «el “biografismo ficcionalizado” tome como material narrativo la vida de autores y personajes del mundo de las letras» (2000: 94); sin embargo, esta nomenclatura, biografismo ficcionalizado, quizá funcione más con *O doente Molière*, dado que el narrador, efectivamente, repasa la vida del dramaturgo para intentar descubrir a su asesino, y no con *Borges e os orangotangos eternos*, que propone una historia cerrada, con Borges como partícipe, en unos cuantos días del escritor argentino: no se ficcionaliza la

vida de Borges, sino que se aprovecha el referente real para situarlo en un relato policial. De hecho, *O doente Molière*, más que biografismo ficcionalizado, es simplemente una biografía novelada en registro detectivesco.

Por el carácter de la colección resulta obvio que, a fin de anular cualquier riesgo en su recepción comercial, los textos eviten un tratamiento negativo o medianamente cuestionador hacia el autor homenajeado. En este sentido, el homenaje no es paródico, si bien se mencionan algunas manías de Molière y de Borges, lo cual queda sólo como una manera hacerlos familiares al lector, de tratarlos en la intimidad. Por más que estemos en el terreno de la ficción, en ninguno de los dos casos existen cuestionamientos sobre sus actitudes (y, mucho menos, sobre su obra). No se desacraliza al literato, como reitera Isis Milreu al final de su artículo: «o principal mérito deste romance [*Borges e os orangotangos eternos*] é a desmitificação do personagem histórico Jorge Luis Borges, o qual é humanizado» (2011: 56); en todo caso, la novela de Verissimo corrobora el grado canónico del autor argentino trazándolo como un personaje no sólo indispensable para la literatura, sino también para el descubrimiento de la verdad detrás de la trágica muerte de Joachim Rotkopf.

Lo mismo sucede con *O doente Molière*: Fonseca escribe un libro que busca una justicia literaria, casi poética, para la muerte de Jean-Baptiste Poquelin. La admiración del narrador por él permea en toda la novela (acaso un poco menos excesiva que en *Borges e os orangotangos eternos*), como lo muestran las siguientes líneas: «A virtude maior de um ser humano é a bondade, e Molière era um bom homem. A outra grande virtude é a capacidade de criar obras de arte. Molière tinha esses dons e merecia toda a nossa paciência, indulgência e compreensão» (2000: 35). Así pues, las licencias ficcionales de Luis Fernando Verissimo y de Rubem Fonseca se detienen súbitamente al momento de emitir juicios de valor en torno a la obra del personaje homenajeado. La colección «Literatura ou Morte» no es el espacio idóneo para efectuar un balance crítico de la historia literaria, sino para reafirmarla de manera lúdica y, en algunos casos, previsible.

Lejos de tratarse de novelas excepcionales, *Borges e os orangotangos eternos* y *O doente Molière* reproducen modelos comprobados de la literatura de detectives con el elemento metaliterario: se habla de crímenes y de la participación en ellos de dos autores canónicos, Borges y Molière. El hecho de que se trate de una colección encargada por una editorial de prestigio y de gran impacto en el mundo lusófono permite considerar esta serie como un intento por acercar al gran público a los universos literarios de escritores de renombre. En ese sentido, podemos pensar en una intuición editorial exitosa, rentable, pues la mayor parte de los títulos han sido traducidos al inglés y al español. También, es cierto, «Literatura ou Morte» puede ser entendida como un esfuerzo por seguir desvaneciendo las fronteras entre la literatura canónica y el género policial temprano, donde la violencia, los asesinatos y las disputas por el poder invaden casi todas las esferas sociales, incluyendo, desde luego, los circuitos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPANO, Daniel A. (2006): «*Borges y los orangutanes eternos* de Luis F. Verissimo, parodia del *thriller* culto», en *Letras de Hoje*, vol. 41, núm. 4, Porto Alegre, pp. 93-100.
- CURRIE, Mark (1995): «Introduction». En *Metafiction*. Nueva York: Longman, pp. 1-18.
- FONSECA, Rubem (2000): *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOULET, Andrea (2005): «Curiosity's Killer Instinct: Bibliophilia and the Myth of the Rational Detective», en *Yale French Studies*, núm. 108, pp. 48-59.
- MILREU, Isis (2011): «Quando o relato é o principal suspeito: uma leitura de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo», en *Miscelânea*, UNESP Campus de Assis, vol. 9, pp. 42-577.
- OLIVEIRA RAMOS, Tânia Regina (2009): «Literaturas (ou leituras) sem vergonha», *Signótica*, vol. 21, núm. 1, pp. 205-217.

- PIGLIA, Ricardo (2002): *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- SCHOLES, Robert (1995): «Metafiction». En Mark Currie: *Metafiction*. Nueva York: Logman, pp. 29-38.
- VERISSIMO, Luis Fernando (2000): *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIZCARRA, Héctor Fernando (2015): *El enigma del texto ausente. Policial y metafiction en Latinoamérica*. Leiden/México: Almenara/UNAM.