



Latinoamérica. Revista de Estudios
Latinoamericanos

ISSN: 1665-8574

mercedes@servidor.unam.mx

Centro de Investigaciones sobre América
Latina y el Caribe
México

Escobar Gómez, Armando
Un detective en busca de la historia: Agosto de Rubem Fonseca
Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, núm. 63, 2016, pp. 205-231
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64047937009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Un detective en busca de la historia:

Agosto de Rubem Fonseca

A detective in the search for history:

Rubem Fonseca 's August

*Armando Escobar Gómez**

RESUMEN: Se propone la lectura de *Agosto* (1990), novela del escritor brasileño Rubem Fonseca, como modelo de análisis de un tipo de ficción que, según nuestra hipótesis, se establece una versión alternativa que tanto se opone como contradice a la historia reconocida como oficial. *Agosto* contiene una apabullante relación de hechos y cohechos, nombres y apellidos, fechas y locaciones, de un mes clave en la historia contemporánea de Brasil: agosto de 1954, mes de la caída y muerte de Getúlio Vargas. A través de un recuento escrupuloso de situaciones reales (relato histórico), esta novela esconde entre líneas el verdadero grado de su ficción (relato policial), por lo que adquiere una veracidad que no embona bien con el concepto más puro de ficción al poner en tela de juicio la versión oficial a la que se opone y contradice.

PALABRAS CLAVE: Novela policíaca, Novela histórica, Ficción, Historia, Brasil, Rubem Fonseca, Getúlio Vargas.

ABSTRACT: In this article we propose to study *August* (1990), a novel of the Brazilian writer Rubem Fonseca, as a model for the analysis of a kind of fiction that, according to our hypothesis, is established as an alternative version that opposes and contradicts the history recognized as official. *August* has an overwhelming account of the facts, bribes, names, dates and locations that took place in a key month for the contemporary Brazilian history: August of 1954, month of the fall and death of Getúlio Vargas. Through a careful account of real situations (historical story), this novel hides in between lines the true extent of his fiction (detective story), which acquires a veracity that does not completely fit within the pure concept of "fiction" by questioning the official version to which it opposes and contradicts.

KEY WORDS: Detective novel, Historical novel, Fiction, History, Brazil, Rubem Fonseca, Getúlio Vargas.

Recibido: 26 de mayo, 2016.

Aprobado: 16 de junio, 2016.

* FFYL-UNAM (escarman85@gmail.com).

INTRODUCCIÓN

En su estudio *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría considera que “la mayor parte de la literatura latinoamericana reciente es una ‘desescritura’ en la misma medida en que es una reescritura de la historia latinoamericana”.¹ Las novelas latinoamericanas, bajo su perspectiva, aspiran siempre, aunque paradójicamente, a vehicular la verdad a través de su ficción en un intento, si no de entender la cultura a la cual pertenecen, sí de explicarla. Por su parte, es Ricardo Piglia quien en su magnífico ensayo “Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)”, define sin tapujos el lugar del escritor en la sociedad:

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído.²

Para Piglia, al menos idealmente, la relación entre la literatura y el Estado se caracteriza por constantes fricciones. El Estado también establece sus propias historias y ficciones, aspirando a “manipular” la verdad, en tanto que la literatura, según Echevarría, no aspira a manipular la verdad a través de correlatos alternativos y opuestos a los surgidos desde el Estado, sino a ser un vehículo de ésta. En este mismo orden de ideas, Brian McHale, en un estudio sobre la ficción posmoderna, reconoce que aquellas narraciones que entremezclan “realemas”³ de orden histórico en

¹ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2011, pp. 47 y 48.

² Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 21.

³ Término acuñado por Itamar Even-Zohar quien denomina “realemas” a los operadores de realidad incluidos en las formas de expresión y contenido que contribuyen a que el lector perciba el texto como un discurso verosímil, familiar y objetivo. Este término resulta interesante en función de los análisis de la recepción del tipo de obras realistas como son tanto la novela histórica como policíaca, ya que “la ilusión realista

el relato introducen una duda ontológica que es, en todo caso, el sostén de cualquier obra de carácter literario: la ficción histórica, entonces, comienza a tomar tintes “históricamente reales” para el lector y los límites entre lo que reconoce como histórico se diluye con la propia realidad que aborda la ficción. Lo anterior, visto desde la teoría de la recepción, nos pone ante un concepto que parecería un oxímoron, pero en realidad engloba la discusión que abordaremos a continuación respecto a la novela *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca: el carácter ficcional de la verdad. Considerándolo de esta forma, cuando en una obra ficcional como la que comentamos, se imita el discurso historiográfico, e incluso antropológico, nos encontramos ante dos movimientos:

lo ficcionalmente verdadero del autor y lo verdaderamente ficcional del discurso historiográfico imitado. De esa manera, la cuestión de la *verdad en la ficción* se presenta cuando se imita un discurso cuya naturaleza propia implica el encuadramiento en la convención de veracidad. Tal es el caso, por ejemplo, de la imitación del discurso antropológico o historiográfico.⁴

es resultado de la interacción entre la estructura del texto literario y sus potenciales lectores. Todo texto literario existe, por lo tanto, en un plano de virtualidad, ya que sólo logra convertirse en obra estética a partir del acto de lectura. Uno de los signos distintivos del texto literario, según Roman Ingarden, es su condición de realidad lingüística inacabada, es decir, el texto exige una complementación cooperativa intensa e inagotable de parte del lector”. Edson Faundes, “Realismo e indeterminación (aproximación teórico crítica): el caso de Leopoldo Alas “Clarín”. En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci_arttext (fecha de consulta: 16 de junio, 2014). Sobre este término, McHale escribe: “En principio, debemos ser capaces de reconstruir los diferentes repertorios de objetos del mundo real, las personas y propiedades que son admisibles en los diferentes géneros de textos y en diferentes periodos históricos. Tales repertorios no son, por supuesto, compuestos por cosas-en-sí en el mundo real, cosas en un sentido literal, sino significados en un sistema de significación.” Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge, Nueva York, 2004, p. 87. Traducción de Escobar.

⁴ *Apud* Anelise Filipina Kehl, *E se não fosse bem assim? Agosto de Rubem Fonseca*, 2003 (Tesis de maestría, Universidad Federal do Paraná), p. 8.

En este mismo orden de ideas, Brian McHale comenta que:

History is the record of real human action and suffering, and is not to be tampered with lightly; inventing apocryphal or fantastic or deliberately anachronistic versions of history is a betrayal of that record. This would be unassailably true, if only we could be sure that the historical record reliably captured the experience of the human beings who really suffered and enacted history. But that is the last thing we can be sure of, and one of the thrusts of the postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of the official history. The postmodernist fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction [...]. Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with official record as a vehicle of historical truth.⁵

De esta forma, tanto McHale como Piglia reconocerían que los escritores pueden fungir como detectives para dar con el rastro de un cuerpo que ha sido escondido, ultrajado y escindido por la ficción estatal en innumerables leyendas negras e historias de bronce: el cuerpo mismo de la historia. Por su parte, es María Cristina Pons quien reconoce que la novela histórica latinoamericana no es sólo un cuestionamiento a la escritura de la historia en los medios hegemónicos de poder, sino que también plantea el problema de la legitimidad de estas versiones literarias alternativas; así como sus propias fuentes, muchas veces también alternativas, tales como el relato oral.

⁵ “La historia es el registro de la acción humana real y su sufrimiento, y no debe ser manipulado a la ligera; inventar versiones apócrifas, fantásticas o deliberadamente anacrónicas de la historia es una traición a ese registro. Esto sería cierto inexpugnablemente, si sólo pudiéramos estar seguros de que el registro histórico fue capturado de forma fiable, así como la experiencia de los seres humanos que realmente sufrieron esa historia promulgada. Pero esto es lo último de lo que podemos estar seguros, y uno de los ejes de la historia revisionista posmodernista es poner en tela de juicio la fiabilidad de la historia oficial. El posmodernismo ficcionaliza la historia, pero al hacerlo, reconoce que la historia en sí puede ser una forma de ficción [...]. Por el contrario, la ficción, incluso fantástica, apócrifa o anacrónica, puede competir con el registro oficial como vehículo de la verdad histórica.” McHale, *op. cit.*, p. 96. Traducción de Escobar.

Pons señala:

En algunos casos, si bien asumen un carácter subjetivo y no neutral, o sugieren la posibilidad de “cuatro mil verdades”;⁶ las novelas tampoco pretenden que las versiones alternativas a las oficiales que proponen sean consideradas ficción. Más bien conceden la posibilidad de conocimiento y reconocen (y exigen que se reconozca) la validez histórica de las fuentes alternativas en las que se basa. En otras, se plantea, sin duda, la imposibilidad (y la indeseabilidad) de hablar en nombre del otro silenciado, pero a su vez, sugieren que los silencios irre recuperables de la Historia no se olviden.⁷

Con esto, Pons reconoce que las novelas históricas contemporáneas de la región “no sólo plantean el problema de incluir en la reescritura de la historia lo excluido, lo silenciado, olvidado y reprimido por y en la historia, sino que el pasado se recuerde desde los márgenes, desde los límites, desde la exclusión misma.”⁸ De esta forma, mientras en la construcción del discurso historiográfico se parte de una premisa de “veracidad”, en la literatura se parte de la “verosimilitud”. Los hechos a los que recurre el historiador para proponer un discurso historiográfico tienen que ser por fuerza “veraces”, comprobables de alguna forma, en tanto que el escritor solamente responde al principio de verosimilitud y la eficacia de su texto es juzgada por el lector a partir de este principio. Por ello, Ricardo Piglia utiliza en su definición dos términos que llaman la atención para este análisis: el autor es, en todo caso, un “detective” en busca de la “historia”.

AGOSTO DE RUBEM FONSECA

Las palabras de Piglia permiten comentar una obra fundamental de la narrativa brasileña del siglo XX, considerada como un “híbrido” entre novela

⁶ Pons refiere un fragmento de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, que bien vale la pena señalar aquí: “¿Qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos?”

⁷ María Cristina Pons, *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 266.

⁸ *Ibid.*, p. 260.

policíaca y novela histórica: *Agosto*, publicada en Brasil en 1990, del escritor mineiro Rubem Fonseca quien, para Anelise Felipina Kehl:

Reforça as marcas do discurso historiográfico à medida que trabalha com informações presentes no discurso histórico-biográfico, principalmente quando registra alguns fatos que ocorreram em agosto de 1954. Por um lado, como romance que se apropria de acontecimentos históricos, a verdade pode ser verificada entre o que se conta no romance e os relatos dos quais se apropria. Assim, como obra cujas partes do enunciado podem ser confirmadas por elementos externos, temos, em *Agosto*, a verdade de outro discurso, do discurso histórico. Por outro lado, como obra única, acabada, aquilo que se conta em *Agosto* é uma verdade própria. Desta forma, a verdade no romance pode ser verificada em relação à obra e o que ela relata. Temos em *Agosto* um dialogo entre duas verdades. Rubem Fonseca relata com certa fidelidade aquilo que já está canonizado pelo discurso da história e ficcionaliza aquilo que pode ser ficcionalizado, aquilo que recupera através da memória ou cria através da imaginação.⁹

Desde un punto de vista canónico, no hay nada más marginal que narrar la historia con los ritmos de un relato policíaco, como hace Fonseca en *Agosto*. Sin profundizar demasiado en una discusión sobre el género negro, no es un secreto para nadie que éste ha demorado bastante en obtener la venia de la crítica literaria al ser considerado un género de muy poco alcance narrativo e incluso estético. Sin embargo, como bien reconoce Mempo Giardinelli:

⁹ “Refuerza las marcas del discurso historiográfico a medida que trabaja con información presente en el discurso histórico-biográfico, principalmente cuando registra algunos hechos que ocurrieron en agosto de 1954. Por un lado, como una novela que se apropia de acontecimientos históricos, la verdad puede ser verificada entre lo que se cuenta en la novela y en los relatos de los que se apropia. Así, como obras cuyas partes de lo enunciado pueden ser confirmadas por elementos externos, tenemos la verdad de otro discurso en *Agosto*, la del discurso histórico. Por otro lado, como obra única, acabada, aquello que se cuenta en *Agosto* es una verdad propia. De esta forma, la verdad en la novela puede ser verificada en relación con la obra y lo que relata. Tenemos en *Agosto* un diálogo entre las dos verdades. Rubem Fonseca relata con cierta fidelidad aquello que ya está canonizado por el discurso de la historia y ficcionaliza aquello que puede ser ficcionalizado, aquello que recupera a través de la memoria o crea a través de la imaginación.” Kehl, *op. cit.*, p. 9. Traducción de Escobar.

Los valores primordiales en que basa su existencia el género negro son en primer lugar el poder y el dinero, y asociados a ellos están siempre la ambición incontrolada, el heroísmo personal, la hipocresía, el machismo, la conquista sexual, la ominosa crueldad que humilla o somete, las infinitas formas efímeras de la ilusión de la gloria. Decir todo esto no es otra cosa que hablar de la naturaleza humana.¹⁰

Si acotamos la consideración de Giardinelli a la obra de Rubem Fonseca no estaríamos ante un secreto, es por muchos conocida la forma en la que este autor ha tratado estos temas desde su primer libro de cuentos *Los prisioneros*, publicado en 1963. Sin embargo, si pensamos en estos valores de la novela policíaca al compás de una novela histórica, las conclusiones pueden ser muy distintas. Es bastante común encontrar en diversas reseñas, consideraciones sobre la cualidad dual de esta novela, pero muy pocas veces se hace mención sobre la forma en la que un relato conlleva al otro, lo antecede, y lo magnifica: ésta es la intención del presente trabajo.

En México, esta novela fue publicada por primera y única vez en 1993, con varias reimpressiones, por Cal y Arena; con una traducción —bastante descuidada, por cierto— de Benjamín Rocha. 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, ya que ésta no contiene una trama fácilmente accesible para el público de nuestro país: se aleja de los intereses del lector mexicano debido a una apabullante relación —el *archivo* dentro de la novela, que bien explica Echevarría en el libro ya citado— de hechos y cohechos, nombres y apellidos, fechas y locaciones, de un mes clave en la historia contemporánea de Brasil: agosto de 1954.

Para muchos, *Agosto* es la mayor novela escrita por Rubem Fonseca, la que marca el punto más alto de su trabajo novelístico, debido a su indudable capacidad de hacer un recuento escrupuloso de situaciones reales (relato histórico), escondiendo entre líneas el verdadero grado de su ficción (relato policial); la división entre realidad y ficción es muy del-

¹⁰ Mempo Giardinelli, “La novela negra en la América hispana”. En <http://www.mempo-giardinelli.com/home.htm> (fecha de consulta: 12 de junio, 2013).

gada y, hablando de la novela tanto en su sentido histórico como policial, coloca al autor como un *falsificador literario*, aunque el término nos puede llevar a una trampa: como hemos visto, la novela está cuidadosamente estructurada para adquirir una veracidad que no embona bien con el concepto más puro de ficción, aunque, siguiendo las consideraciones de Echevarría, ésta, como todas las novelas latinoamericanas, parte de una intención vital de *no ser* ficción:

Mi hipótesis es que al no tener forma propia, la novela asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto los convencionalismos de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura.¹¹

Agosto toma la medida del relato histórico en algunas ocasiones, de la crónica periodística en otras, para obtener una narración que ha llegado a entremezclarse con la *realidad*, o al menos con una investigación académica bien documentada, al grado tal que es bastante común encontrarla citada en artículos de opinión, ensayos, textos periodísticos e incluso en trabajos históricos o sociológicos sobre el periodo que aborda: como si se olvidara que *Agosto* es una obra de ficción. Esta cualidad ganada por la novela es comentada por Kehl de la siguiente forma:

Uma característica apontada pelo romance histórico tradicional e que pode ser verificada em *Agosto* é o desenvolvimento das figuras reais do passado com o sentido de legitimar o mundo ficcional com a sua presença, isto é, dissimular a ficção, fazendo-a parecer uma narrativa histórica. Para Umberto Eco, um dos acordos ficcionais básicos de todo romance histórico é que a histórica pode ter um sem-número de personagens imaginárias,

¹¹ González Echevarría, *op. cit.*, p. 38.

mas o restante deve corresponder mais ou menos ao que aconteceu na época no mundo real.¹²

En este caso, al considerar su vena histórica, y de acuerdo con la clasificación propuesta por Kurt Spang, *Agosto* es una novela del tipo *ilusionista* debido al afán del autor de “crear la ilusión de autenticidad y veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico”.¹³ En la novela ilusionista se pretende a todas luces hacer un relato histórico finamente asentado. Sin embargo, es preciso recordar que *Agosto* no es una novela histórica tal cual, no de forma única, ya que se encuentra aderezada por un relato policíaco y, el género policíaco, como género en sí, parte siempre de su intención de ser literatura. Raymond Chandler, considerado uno de los fundadores del género, en más de una ocasión defendió la “literaturidad” de su creación: “Llamo literatura a los relatos de misterio, les exijo la misma categoría de cualquier novela, y me enfrento ante la extrema dificultad de la forma”.¹⁴ Visto de este modo, en su vena policíaca, Kurt Spang consideraría que esta novela rompe su ilusionismo y remite a las del tipo *antiilusionista*, en las que la historia obtiene un sentido a través de diversos recursos ficcionalizadores. A través de la ficción se introduce cierta extrañeza por la historia:

¹² “Una característica apuntada por la novela histórica tradicional, y que puede ser verificada en *Agosto*, es el desarrollo de las figuras reales del pasado con la intención de legitimar el mundo ficcional con su presencia, esto es, disimular la ficción, haciéndola parecer una narración histórica. Para Umberto Eco, uno de los acuerdos ficcionales básicos de toda novela histórica es que lo histórico puede tener un sinnúmero de personajes imaginarios, pero el resto debe corresponder más o menos a lo que sucedió en la época en el mundo real.” Kehl, *op. cit.*, p. 9. Traducción de Escobar.

¹³ Kurt Spang, “Apuntes para una definición de la novela histórica”. En http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela_historica_kurt_spang.pdf (fecha de consulta: 12 de junio, 2013).

¹⁴ *Apud* Mempo Giardinelli, “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina”, en Valeria Grinberg Pla *et al.*, *Narrativas del crimen en América Latina*, Berlín, IIT, 2012, p. 32.

La extrañeza deriva del contraste de este procedimiento [ficcional] frente a la visión “desde arriba”, característica de la novela ilusionista que se sobreentiende como convención usual. Ya no son tanto las hazañas de los nobles y soberanos o destacados héroes las que provocan los cambios sociales; ni se desarrollan en reales sitios y gloriosas batallas; en la novela histórica antiilusionista hace su entrada la intrahistoria del mundo cotidiano, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta. Si en el tipo ilusionista todo se soluciona, si todo resulta lógico y coherente, en la antiilusionista se presentan las incongruencias como tales y el narrador admite su incapacidad de explicarlas.¹⁵

De esta forma, la verosimilitud de la narración histórica (ilusionista) se alcanza a través de elementos narrativos tomados de la novela policíaca (antiilusionista). Los pasajes del relato policíaco sirven para introducir una interpretación de orden simbólico. Ricardo Fernández Viguera, al comentar casos con este mismo mecanismo en la literatura italiana, reconoce que “estos pasajes rompen con la linealidad realista del relato al presentar una especie de psicoanálisis de la realidad, cumplen con una función evocadora y relajante dentro del transcurso novelesco”.¹⁶

¿Pero en qué consiste esta función evocadora? La novela histórica, al igual que mucha de la dramaturgia occidental, tiende a considerar temas “patristicos”. Al respecto, Terry Eagleton comenta:

Hay varias razones para esta preferencia tradicional por los patricios. Por un lado, se piensa que las fortunas de los grandes tienen más importancia pública o histórica que los asuntos de las clases inferiores. La distinción superior/inferior es también una distinción público/privado: los hombres ilustres son representantes simbólicos de una condición más general y pueden catalizar una tragedia histórico-mundial mejor que sus inferiores parroquianos, peor relacionados.¹⁷

¹⁵ Spang, *op. cit.*

¹⁶ Ricardo Fernández Viguera, *Breve introducción a la novela policíaca latina*, Ciudad Juárez, UACJ, 2009, p. 69.

¹⁷ Terry Eagleton, *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, Madrid, Trotta, 2011, p. 130.

En este sentido, la capitulación que hace Rubem Fonseca sobre la caída del gobierno de Getúlio Vargas, indudablemente, se integra en esta consideración de Eagleton, aunque el relato policíaco que la acompaña lleva al lector a un panorama sobre las consecuencias que tuvo este régimen en los “inferiores parroquianos”, por lo que resulta evocadora al acercar el relato a la esfera social en la que seguramente se mueve el lector. Cabe recordar que Raymond Chandler le tenía mucha admiración a Dashiell Hammett porque tuvo la capacidad de “sacar el asesinato del búcaro de cristal veneciano, y lo tiró al callejón, que es donde sucede”.¹⁸ En *Agosto*, el relato policíaco funciona de la misma manera, ya que la novela no parte con el asesinato de la calle Tonelero, que comentaremos más adelante, lo que nos pondría frente a un crimen motivado por una *vendetta* originada en la pugna por el poder, y al mismo tiempo frente a un relato de intriga política exclusivamente, sino que parte del asesinato de un empresario en el edificio Deauville. Este último crimen, y su resolución, originado en el plano ficcional de la novela, nos da la oportunidad de adentrarnos, a través de la mirada del comisario Alberto Mattos, en las calles de Río de Janeiro, en sus bares y clubes de box, sus comisarías y prostíbulos donde los políticos difuminan chismes e intrigas, y sacian su perversidad. En un relato histórico, de corte “patrístico” como lo define Eagleton, muy difícilmente nos haría llegar la impresión de un dentista de un barrio clasemediero de Río de Janeiro en la década de los cincuenta. Éste, durante una consulta, le comenta al comisario Mattos:

A escola dos meus filhos fechou por falta de água e há três dias eles não têm aula. Todas as escolas de Copacabana estão fechadas. Estou lavando as mãos com água mineral. Enquanto isso os políticos fazem discursos, os generais fazem discursos, todo mundo faz discurso mas resolver o problema da falta de água ninguém resolve.¹⁹

¹⁸ *Apud* Giardinelli, “Novela policial y cine negro. . .”, p. 29.

¹⁹ Rubem Fonseca, *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 272. En adelante esta obra será citada en el cuerpo del texto como *Agosto* entre paréntesis y con su respectivo número de página.

“La escuela de mis hijos cerró por falta de agua; hace tres días que no tienen clases. Todas las escuelas de Copacabana están cerradas. Me lavo las manos con agua mineral.

De esta forma, siguiendo la multicitada metáfora de Hemingway, el relato policiaco es solamente la punta del *iceberg*, mientras que los excesos de la política se encuentran debajo del mar (de lama). El relato policiaco, entonces, no es sólo un “pretexto narrativo”, o una simple guía para el lector menos avisado, es en realidad un marcapasos que antecede, impulsa y conmueve al relato histórico —finalmente ficcional, también, no hay que olvidarlo— que logra impregnar en el lector las vicisitudes históricas en las que se desenvuelve la trama: los últimos días del gobierno de Getúlio Vargas; caracterizado por la corrupción política y policiaca, el poder y la influencia que han ganado empresarios sin escrúpulos, por un lado, y los *bicheiros*²⁰ vengativos, por el otro; la impunidad que muestra su faz más sardónica en la deliciosa libertad que disfrutaban los delincuentes de cuello blanco, mientras las prisiones se atiborran de miserables; en fin, en palabras del diputado opositor Otávio Mangabeira (el de la novela):

Até então, era a roubadeira em proporções nunca vistas, era a imoralidade corrompendo com uma desfaçatez incrível. O povo, levado à fome pela carestia da vida resultante em grande parte de atos do próprio governo, era claramente, calculadamente, conduzido à anarquia [...]. Aquilo que estava funcionando no país com o nome pomposo de legalidade era uma negação da ordem legal, tanto maior quanto acabava de baixar até o crime de morte (*Agosto*, p. 200).²¹

Mientras pasa esto, los políticos hacen discursos, los generales hacen discursos, todo el mundo hace discursos, pero el problema de la falta de agua nadie lo resuelve.” Rubem Fonseca, *Agosto*, trad. de Benjamín Rocha, México, Cal y Arena, 2007, p. 18. En adelante las traducciones al español serán de esta edición e irán en notas a pie con su respectiva página.

²⁰ Apostadores en el juego del *bicho*, un tipo de lotería declarado ilegal en Brasil desde 1946.

²¹ “Hasta entonces, era el robo de la hacienda pública en proporciones nunca antes vistas, era la inmoralidad corrompiendo con una desfachatez increíble. El pueblo, hundido en el hambre a causa de la carestía de la vida (producida en gran parte por los actos del gobierno), era clara, calculadamente conducido a la anarquía para sacar provecho [...] Aquello que estaba funcionando en el país con el pomposo nombre de legalidad era una negación del orden legal, cuanto mayor cuando acababa de descender al nivel del asesinato” (*Agosto*, p. 219).

¿A qué “nivel de asesinato” se refiere Mangabeira? Dicta un dicho popular en aquel país que “agosto é o mês do disgosto”, y así quedó establecido para la clase política, ya que este mes quedó marcado en la historia de Brasil como un mal mes astral, debido a que el día 5 de agosto de 1954 aconteció un intento de asesinato en contra de Carlos Lacerda: dueño y columnista del periódico *Tribuna da Imprensa*, marcadamente opositor del gobierno de Vargas, y diputado federal por la União Democrática Nacional (UDN). El creador de la célebre frase “mar de lama” —traducida literalmente al español como “mar de lodo”, aunque perfectamente entendible como “mar de mierda”— fue herido en el pie por un hombre que acechaba desde la oscuridad, aunque eso no le impidió responder con su propia arma.

Si bien el solo atentado en contra de Lacerda representaba *de facto* un desequilibrio para el régimen getulista, lo que verdaderamente desbordó los ánimos de la milicia, en esencia de la Fuerza Aérea, fue la muerte de Rubens Florentino Vaz, mayor de esta institución que acompañaba (¿o resguardaba?) a Lacerda durante el ataque. El incidente fue conocido como “El atentado de la calle Tonelero” y originó una serie de movimientos sociales y pugnas políticas que exigían la inmediata dimisión del presidente Getúlio Vargas, acusado como el autor intelectual del atentado, y que culminaría con su suicidio 19 días después.

Aunque las acusaciones sobre la propiedad intelectual del atentado en contra de Vargas no fueron del todo fundamentadas, la responsabilidad real del crimen recayó sobre Gregorio Fortunato y Climerio Euribes de Almeida, guardias personales del presidente, quienes (aparentemente) *motu proprio* decidieron la ofensiva en contra de Lacerda quien a su vez, en las columnas de la *Tribuna da Imprensa*, lanzaba críticas cada vez más severas y destructivas al gobierno. Pero para ello eligieron a un pistolero poco capaz y desesperado económicamente, el carpintero Alcino João do Nascimento, lo que a la larga significaría el fracaso total del atentado y se establecería como la causa inmediata, mas no de fondo, del fin de la era getulista.

Esto es lo que narra la versión oficial de los hechos, la misma que narra Rubem Fonseca, salvo pocas variaciones, ampliamente detalladas en su novela, aunque existen diversas versiones que la contradicen: en primer lugar, los perpetradores no tenían la intención de asesinar a Lacerda, sino de enviarle una advertencia por sus opiniones hechas públicas; en segundo lugar, el tiro que mató al comandante Vaz no provino del arma de Alcino, sino de Lacerda, y este último nunca cedió su arma para que se hicieran las investigaciones pertinentes; finalmente, quedan aquellos (getulistas) que aseveran que el mismo Lacerda sabía del atentado y encontró la forma de sacar provecho de él para ejercer presión sobre el gobierno de Vargas. Las especulaciones siguen vigentes, aún a sesenta años de cometido el crimen.

Recordamos un pasaje de *Agosto* en el que el brujo Papá Miguel le dice al comisario Mattos: “Esse trabalho de tirar o encosto também pode ser feito nas primeiras horas do mês de agosto. O mês de agosto é um mês bom pros espíritos baixarem” (*Agosto*, p. 206).²² Las palabras del brujo son un *insight* premonitorio, únicamente en la narración, que el autor se puede permitir por la distancia que existe entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la escritura, enunciadas días antes de ser narrado el 24 de agosto de 1954: el día en el que Getúlio Vargas se dio un tiro en el corazón, después de redactar a mano una sentida carta de despedida que abre con la contundente frase: “deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte”. En esta carta, encontrada poco tiempo después de su deceso, acudimos a la despedida del hombre, del padre, de Getúlio. Por su parte, la despedida del político, del presidente Vargas, la encontramos en una carta-testamento dactilografiada —de la cual se duda de su autenticidad— y presuntamente confiada a su amigo más cercano, José Soares Maciel Filho. Leída de forma emotiva durante su entierro por João Goulart —ministro de Trabajo del gobierno de Vargas, y posterior presidente de la República (1961-1964)— y difundida ampliamente en la radio, bajo la

²² “Deshacer un hechizo puede hacerse también en las primeras horas del mes de agosto. El mes de agosto es un mes bueno para que bajen los espíritus” (*Agosto*, p. 225).

voz de Tancredo Neves —presidente electo de Brasil en 1985, después del régimen militar, que no llegó a asumir el cargo—, prácticamente con la intención de invocar la revuelta popular al hacer del presidente muerto un héroe de la República. En ésta encontramos a un hombre profundamente abatido, pero también desafiante, cerrando con las siguientes palabras:

E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.²³

Extrañamente, el narrador de Rubem Fonseca omite cualquier alusión a esta segunda carta, quizá considerando él mismo que no es auténtica, mientras que la primera es citada de una forma premonitoria, al igual que las palabras de Papá Miguel: “Deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte”, começava o bilhete, que terminava dizendo: ‘A resposta do povo virá mais tarde’” (*Agosto*, p. 330). En los últimos capítulos, se atestigua en la novela la forma en que la muerte, o la forma como ésta llegó en un suicidio, exalta los ánimos de la gente. En una premonición más dentro de la novela “um homem, com a mão sobre o caixão, conseguiu fazer um curto discurso antes de ser afastado: ‘O povo vingará

²³ “Y a los que piensan que me derrotaron les respondo con mi victoria. Era esclavo del pueblo y hoy me libero para la vida eterna. Pero ese pueblo de quien fui esclavo no será esclavo de nadie más. Mi sacrificio se quedará por siempre en su alma y mi sangre será el precio de su rescate. Luché contra la explotación de Brasil. Luché contra la explotación del pueblo. He luchado con el pecho abierto. El odio, las infamias, las calumnias no abatieron mi ánimo. Yo os di mi vida. Ahora os ofrezco mi muerte. Nada reparo. Serenamente doy el primer paso en el camino de la eternidad y salgo de la vida para entrar en la Historia”. Getúlio Vargas, Carta. En <http://www0.rio.rj.gov.br/memorialgetuliovargas/conteudo/expo8.html> (fecha de consulta: 7 de junio, 2013). Traducción de Escobar.

Getúlio!” (*Agosto*, p. 335). ¿Se cumplió la premonición? No lo sabemos, ésta escapa del registro de lo novelado, pocos días antes de que concluyera el mes de agosto. Así, la historia en la novela se va desarrollando en una serie de premoniciones que el tiempo de la escritura le permite al autor. Si la historia es premonición, también es un “enredo inepto e incomprensible de falsedades”, en el que en la obra coloca en su lugar al propio Getúlio Vargas: si sale de la vida para entrar en la historia, él mismo es parte de esa narración falsa, la propia que él mismo ayudó a escribir.

Por otro lado, aunque la novela centra su atención en los últimos días del gobierno de Vargas, su personaje aparece en escasas ocasiones; opacado por los enredos y reuniones secretas llevadas a cabo después del atentado en la calle Tonelero, muy lejos del Palacio del Catete: en el Senado, en la Cámara de diputados, en las instalaciones de la Fuerza Aérea, en lujosos restaurantes: el poder ya no se encuentra en las manos del presidente. Alzira, su hija, en el momento en el que parece que la caída es inevitable:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das alevisias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incomprensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas. Ela agora se perguntava, então deixara de existir aquele outro homem cuja memória guardara tantos anos no seu coração? Era ele um outro fantasma, nunca existira? (*Agosto*, p. 304).²⁴

²⁴ “Alzira pensó que la Historia redimía a su padre en 1950. Ahora, en aquel mortificante agosto de 1954, en que por vez primera veía a su padre como un viejo desencantado, un hombre sin esperanza, sin deseo, sin voluntad de luchar; un hombre pequeño, frágil, enfermo, víctima de las torpes alevisias de sus enemigos, de los ambiguos apoyos de sus amigos; ahora, él tomaba conciencia de la Historia como una estúpida sucesión de acontecimientos aleatorios, un enredo inepto e incomprensible de falsedades, inferencias ficticias, ilusiones, poblado de fantasmas. Ella ahora se preguntaba: ¿entonces dejaba de existir aquel hombre cuya memoria había guardado tantos años en el corazón?” (*Agosto*, pp. 330-331).

Como ya hemos comentado, el tiempo de lo narrado es el mes de agosto de 1954. Sin embargo, la novela no parte del atentado en la calle Tonelero (5 de agosto), sino de la madrugada del día primero con el asesinato en el edificio Deauville que más tarde le será asignado a Mattos, cuya investigación se irá relacionando poco a poco con la red de corrupción que se encuentra detrás de ese crimen y, a su vez, con las intrigas políticas que pugnan por derrumbar al gobierno de Getúlio Vargas. Mattos se nos presenta en la novela “ao amanhecer daquele dia 1º de agosto de 1954, o comissário de polícia Alberto Mattos, cansado e com dor de estômago, colocou dois comprimidos de antiácido na boca” (*Agosto*, p. 10). Por otro lado, la novela tampoco culmina con la muerte del propio Getúlio Vargas el día 24, sino con la muerte del comisario Mattos uno o dos días después y el encumbramiento de los *bicbeiros* en el poder. Así, podríamos considerar que es la novela policíaca la que contiene a la histórica y si ambos relatos se van encontrando por diferentes circunstancias en la novela, también los personajes tienen sus puntos de encuentro, ya que traspasan el plano al que pertenecen sin alterar o poner en riesgo el pacto ficcional establecido con el lector.

El encuentro entre la parte histórica y la parte ficcional de la novela, lo hallamos principalmente en dos momentos. En primer lugar, cuando Mattos comienza la investigación del asesinato en el edificio Deauville, encuentra ahí un anillo que asume le perteneció al asesino. Después, al basarse más en una corazonada que en una fotografía, concluye que aquel le pertenecía a Gregório Fortunato, por lo que estaba seguro de que se había tratado de un crimen de Estado. Por supuesto, el detective se equivoca en esta deducción, ya que el anillo pertenecía a Chicão, otro personaje ficcional de la novela y el verdadero asesino del empresario. De esta forma, el anillo, al tiempo que aleja al detective de Chicão, lo acerca al mundo político que pugna por la caída de Getúlio Vargas. El anillo es, entonces, aunque sea un error de percepción de Mattos, el medio por el cual el personaje principal-ficcional de la novela se adentra en el relato de la materia histórica y, por otra parte, el símbolo del vínculo entre Mattos y el propio Vargas, aún más si pensamos que un anillo representa una alianza, una

asociación, un destino en común.²⁵ Por otro lado, en segundo término, están los roces que tiene el protagonista principal-histórico (Vargas) con el principal-ficcional (Mattos). Si aceptamos el hecho de que una novela adquiere la etiqueta de “histórica” cuando la materia del pasado tiene influencia en la vida de los personajes, esto sucede en diferentes ocasiones en *Agosto*, como en el siguiente pasaje:

Por um instante ela levantou os olhos do diário e notou a fisionomia ab-sorta de Mattos.

“Em que você está pensando?”

“No Gestúlio Vargas.” Pausa. “E você?”

“Tenho coisas mais importantes para pensar. Tenho a minha vida.”

“Getúlio Vargas faz parte da minha vida”, disse Mattos.

“Getúlio prendeu você quando era estudante.”

“Não foi ele. Foi um beleguim qualquer. Estou sentindo pena do Getúlio. Sei que isto parece absurdo; eu mesmo estou surpreso” (*Agosto*, p. 312).²⁶

Es así como se establece la relación entre los dos relatos: la novela histórica es parte de la novela policíaca y ambas tienden al mismo fin trágico, la muerte de su respectivo héroe. Al respecto, conviene hacer ciertas acotaciones sobre el término de “héroe”. Si bien en este último pasaje citado de *Agosto*, ubicado en los últimos capítulos de la novela, Mattos se siente cercano a la figura de Vargas, no se deduce de parte del narrador una actitud totalmente condescendiente con la figura del presidente —evito aquí el término “dictador”—, ya que muchas de las consideracio-

²⁵ Cfr: Leonardo Barros Medeiros, *A representação do real em Rubem Fonseca: Agosto entre o histórico e o policial*, 2013 (Tesis de maestría, Universidad Federal do Rio de Janeiro), p. 70.

²⁶ “Por un instante ella levantó la mirada de su diario y notó el gesto absorto de Mattos. —¿En qué piensas?

—En Getúlio Vargas —pausa—. ¿Y tú?

—Tengo cosas más importantes en qué pensar. Tengo mi vida.

—Getúlio Vargas es parte de mi vida— dijo Mattos.

—Getúlio te hizo aprehender cuando eras estudiante.

—No fue él. Fue un esbirro cualquiera. Siento pena por Getúlio. Sé que es absurdo. Yo mismo estoy sorprendido” (*Agosto*, p. 338).

nes provienen de los personajes y no del narrador mismo. Valquiria Wey, en comunicación personal, piensa que la novela histórica latinoamericana tiende a deconstruir un mito para devolver un mito diferente, reinventado, y que en muchas ocasiones resulta si no favorable con la figura del dictador, sí sumamente atraída. Por su parte, María Cristina Pons subraya:

La novela histórica producida en los últimos decenios parece indicar, por el contrario, que en los ochenta y en los noventa quizás no sea pertinente seguir representando la realidad histórica en términos de una memoria histórica colectiva y a partir de totalizaciones míticas o arquetipos que privilegien lo extratemporal, lo extraespacial o lo universal [...] seguir reflexionando sobre el tema del dictador y del poder absoluto en términos totalizantes, arquetípicos y de tiempos que se repiten puede terminar en la mitificación del mismo mito del poder absoluto. Es decir, se corre el riesgo de que esa producción literaria de representaciones del poder revierta su dimensión crítica y termine siendo una forma de expresión cultural que colabore en la perpetuación de la imagen fatalista del poder absoluto como algo inherente a la cultura latinoamericana, como algo inevitable, algo a lo cual estamos condenados de manera indefinida.²⁷

Quizá tome mucho más tiempo y espacio meditar la propuesta de Pons respecto a *Agosto*, ya que el personaje de Vargas se muestra ausente en la mayor parte de la novela y cuando se muestra es sólo para señalar su decrepitud, abatimiento e impotencia. En varios momentos se percibe a Vargas recluso en su cuarto, vistiendo la pijama a rayas con la que habrá de suicidarse, en un momento íntimo que representa su vejez y su aprisionamiento. Las glorias del propio Vargas, sus logros políticos, lo bueno que tuvo en sus gobiernos marcados por un impulso importante al sector social, industrial, agrario y educativo, quedan fuera del registro de la novela y no son más que recuerdos. Al verlo desde esa perspectiva, Alzira Vargas tendría su respuesta en la propia novela: ese otro Getúlio Vargas, el del pasado, en efecto, sólo quedó en su corazón.

Centremos ahora nuestra atención en el otro héroe de la novela: Alberto Mattos. Pensar en Vargas, a pocos días de su muerte, por supuesto

²⁷ Pons, *op. cit.*, p. 261.

que lo toma por sorpresa porque él mismo, en los primeros capítulos, se muestra desinteresado de la situación política que aqueja al país, cuando esa misma situación política es la que le impide resolver el crimen del edificio Deauville: la corrupción policíaca con la que tiene que lidiar, él mismo que es un policía marginal que se niega llamar de “don” a los *bicheiros*, de quienes el cuerpo policíaco obtiene jugosas ganancias y con quienes Mattos ha tenido muchas diferencias por las cuales se busca asesinarlo sin logro alguno; sus propios colegas que lo juzgan como bicho raro por ser el único que firma sus declaraciones de honestidad y por quienes será traicionado al filtrar los avances de su investigación al senador Freitas, quien decide, esta vez con éxito, eliminarlo. Así, Mattos pasa de ser el perseguidor al perseguido por las propias convenciones del contexto político y social en el que se desenvuelve y, al ser incapaz de leer estas conexiones, yerra en su intento de descubrir al verdadero perpetrador del asesinato y le es imposible intuir el peligro que corre. Si bien la pena que siente Mattos por Vargas es también un *insight* premonitorio, no apunta hacia el presidente de la República, sino a él mismo: ¿Por qué sentiría Mattos esa necesidad de entrar al Palacio del Catete, solamente para observar el cuerpo del presidente muerto?:

Em meio à desordem do pavimento térreo o comissário perdeu Fontes de vista. Subiu correndo, e contando, os trinta e sete degraus até o terceiro andar. Aproximou-se do quarto do presidente. Através da porta entreaberta, Mattos viu o que estava procurando. Ali estava ele, Getúlio Vargas. Morto, sentado na cama, amparado pela mulher e por outras pessoas que procuravam despir o paletó do pijama listado manchado de sangue. Ao lado, alguém segurava um terno escuro num cabide. Os movimentos das pessoas impediam que ele pudesse ver bem o rosto de Vargas (*Agosto*, p. 328).²⁸

²⁸ “En el desorden de la planta baja, el comisario perdió de vista a Fontes. Subió corriendo, y contando, los treinta y siete escalones hasta el tercer piso. Se aproximó al cuarto del presidente. A través de la puerta entreabierta Mattos vio lo que estaba buscando. Allí estaba Getúlio Vargas. Muerto, tirado en la cama, cuidado por la mujer y por otras personas que trataban de quitarle el saco de la pijama a rayas manchada de sangre. A su lado, alguien tenía un traje oscuro en un gancho. El movimiento de las personas le impedían ver el rostro de Vargas” (*Agosto*, p. 356).

Mattos es un personaje entrañable, con quien el lector se identifica fácilmente, y este efecto es logrado por Fonseca gracias a lo que Lukács considera como el “héroe medio”; es decir:

El personaje posee por lo general una cierta prudencia o inteligencia práctica, nunca muy destacada, y una cierta firmeza moral que puede llegar incluso hasta la capacidad de sacrificio pero que nunca desemboca en pasión avasalladora, entusiasta se entrega a una causa grande.²⁹

Entonces, Mattos es sumamente prudente y su inteligencia es práctica, pero eso no impide sus equivocaciones en la investigación de los casos que le son asignados, ya que parecen ser llevados por el presentimiento puro o el golpe de suerte.³⁰ Sin embargo, no es un policía inepto, ya que logra acercarse a la verdad (¿simbolizada en el cuerpo de Vargas?), a una distancia tan peligrosa que su vida se pone en juego. Mattos parece ser el último policía de su especie,³¹ un personaje en una encrucijada: ape-

²⁹ Georg Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 15.

³⁰ Un equívoco más en el que cae Mattos tiene que ver con el caso de los portugueses. Esta historia “[...] alegoriza ficcionalmente la injusticia y la falta de sentido de la historia. El hijo, mecánico, mata a una persona y el testigo acaba confundándose con el color de la camisa del asesino. Esto lleva al policía a desconfiar que el asesino sea el padre, un anciano portugués. El padre, para ayudar al hijo, cuya esposa está embarazada, termina asumiendo la autoría del crimen y después muere, lo que deja al hijo inconforme: ‘Usted (Mattos) mató a mi padre. Mi mujer y mi madre mataron a mi padre. Él era un viejo portugués que no sabía fingir ser lo que no era, un asesino, aun fuese para proteger a su hijo. A lo que Mattos responde: ‘Ahora es tarde, las cosas nunca son como son, así es la vida’” (Kehl, *op. cit.*, p. 42). Traducción de Escobar. De esta forma, si así es la vida, y así es la justicia, así es la misma historia. Con este caso y la equivocación de Mattos, Fonseca se acerca a la paradoja expuesta por Jorge Luis Borges en el cuento “Tema del traidor y el héroe”, donde ambas figuras presentan cruces inevitables, imborrables, en el curso de la historia: un héroe puede acabar en el relato histórico como el traidor, mientras que el traidor termina encumbrado en el panteón mitológico.

³¹ Quizá sea el protoperosnaje de Mandrake en la ficción fonsequiana, con la única diferencia de que Mattos conoce la ley al pie de la letra (estudió Derecho, quiere ser juez) y en ella encuentra la legalidad, aunque ésta sea una apariencia; siendo, entonces, la legalidad una apariencia, Mandrake (también estudió Derecho, no quiere ser policía) conoce la ley para evadirla en beneficio de sus clientes, sean éstos justos o no.

sadumbrado por los reos que día con día crecen en la comisaría, los libera con cualquier pretexto porque considera que tener encerrados a una horda de miserables no sólo debe ser ilegal, también le resulta inmoral;³² imposibilitado para el amor, se ve afectado por un amor que vuelve del pasado, Alice, quien a su vez lo conecta con los primeros indicios del caso, al tiempo que simplemente el cariño que le profesa Salete no puede ser correspondido, ni física ni sentimentalmente.

Mención aparte merecen dos rasgos en la construcción de este personaje y de su entorno: en primer lugar, sufre de una úlcera en el duodeno que lo hace beber leche en múltiples momentos o mitigar el dolor masticando antiácidos Pepsamar. Mattos se está consumiendo por dentro, en una metáfora que utiliza el narrador para imprimir en el lector la forma en que se consume el país desde sus propios cimientos, pero también para recordar que la muerte del propio Mattos es producto de la traición de Rosalvo, el único policía en quien Mattos parece confiar. Beber leche y masticar Pepsamar no resultan suficientes para mitigar el dolor de un destino ineludible. El mismo sentido cobra la mancha de humedad que crece en el departamento del comisario; tanto la úlcera como la mancha son anuncios de su muerte. Sobre lo anterior, Barros Medeiros concluye:

A úlcera encerra na obra uma alegoria, a não aceitação de Mattos àquilo que lhe é externo: toda a corrupção da delegacia que chefiava, a política desonesta e os desmandos políticos. A dificuldade de ingestão dos acontecimentos ao seu redor, esse sofrimento interior, produzia a úlcera moral em Mattos que é, na obra, metaforizada e se torna uma constante característica do personagem. Sustentando o ideal de lutar por uma causa nobre, Mattos acaba se sentindo agredido e sufocado pela injustiça e falta de ética da delegacia. De fato, a maneira com que Rubem Fonseca representa a dilaceração espiritual do seu protagonista é muito interessante, pois a afe-

³² Al entrevistar a los detenidos por el caso del crimen en la calle Tonelero, el gran crimen político, todos destacan en sus declaraciones la calidad de los resortes de los colchones en los que duermen; mientras, los ladrones de poca monta, casi todos negros, se amontonan en las comisarías de la ciudad.

ta o corpo físico do mesmo por meio de um processo de somatização em que o policial transfere toda a aflicção do espírito para o organismo.³³

De esta forma, al tiempo que se entrelazan los destinos del comisario Mattos y de Getúlio Vargas en su propia caída hacia el final de la novela, creemos que en realidad el relato histórico tiene su punto de partida en el policíaco: ambos se encuentran en la búsqueda de la historia —otros dirían, de la verdad—. Éste es un ejercicio de la novela latinoamericana para llenar las lagunas que deja el discurso en el poder. La novela histórica contemporánea exige la consideración sobre las posibilidades de las historias alternativas que provienen de la literatura. María Cristina Pons encuentra esta idea bien plasmada en un fragmento de *La novela de Perón* (1985) en la que el Perón de la novela dice: “A mi abuela Dominga [las moscas] le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos?”. Después la autora concluye:

La historiografía y la novela histórica tradicionales suponen una Verdad, y no siempre partida en cuatro mil pedazos. La nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas. Las recientes novelas históricas no sólo ponen el acento, entonces, que toda escritura y reescritura de la Historia es subjetiva y no neutral, sino que también llaman la atención a la relatividad cultural del objeto mismo de esos discursos.³⁴

³³ “La úlcera encierra en la obra una alegoría, la no aceptación de Mattos de aquello que le es externo: toda la corrupción de la delegación que dirigía, la política deshonesta y los desmandos políticos. La dificultad de digerir los acontecimientos a su alrededor, ese sufrimiento interior, producía una úlcera moral en Mattos que es, en la obra, metafórica y se vuelve una característica constante del personaje. Sustentando el ideal de luchar por una causa noble, Mattos acaba sintiéndose agredido y sofocado por la injusticia y la falta de ética de la delegación. De hecho, la manera con la que Rubem Fonseca presenta la dilaceración espiritual de su protagonista es muy interesante, pues afecta el cuerpo físico del mismo por medio de un proceso de somatización en el que el policía transfere toda la aflicción del espíritu a su organismo.” Barros Medeiros, *op. cit.*, p. 68. Traducción de Escobar.

³⁴ Pons, *op. cit.*, p. 267.

Un recurso semejante al empleado por Eloy Martínez lo podemos encontrar en *Agosto*. Una vez que los implicados en el asesinato del edificio Deauville reconocen que Mattos se les acerca peligrosamente, deciden eliminar el único punto frágil de su coartada: el portero (Raimundo) del edificio, de quien estaban seguros que Mattos encontraría las respuestas que buscaba. Convenciendo al verdadero asesino (Chicão) sobre la pertinencia de eliminar al portero, éste accede y se presenta en el edificio y lo secuestra. Posteriormente, lleva el cadáver en la cajuela con rumbo desconocido; recordándonos los recursos narrativos empleados en “El cobrador”, Chicão le corta uno a uno los dedos con sumo cuidado de no perder ninguno en la floresta, para después cortarle la cabeza con dificultad. El cuerpo, previa identificación de señas particulares, terminará en el lecho del río, hundiéndose, a la espera de poder salir a flote en un buen tiempo, con la cabeza amarrada con pesas a una maleta para que el pobre portero nunca fuera identificado.

Raquel Mosqueda hace notar que los asesinatos en la obra de Fonseca adquieren un sentido sacrificial, e incluso ritual, al invertir los papeles de las relaciones de poder comúnmente aceptadas por la sociedad.³⁵ De esta inversión se desprende que los criminales dominen a sus víctimas, en algunos casos de clases superiores, como una forma de autoafirmación. Por lo mismo, podemos concluir que en muchas ocasiones el asesinato, la eliminación, la tortura, la vejación o la violación del otro, en la obra de Fonseca adquiere un sentido metafórico: lo que Ricardo Piglia denomina, en el epílogo de *Plata quemada*, como “el gesto metafórico” —en clara alusión a Brecht— que contienen “los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal”.³⁶ Si consideramos lo anterior, y además que en los relatos policiales “the corpses, too, are always already textual. They have been edited by assassination”,³⁷ en *Agosto*, el gesto metafórico se introduce

³⁵ Cfr. Raquel Mosqueda Rivera, “Dos narradores frente a la violencia”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 38, México, CIALC-UNAM, 2004/1, pp. 156 y 157.

³⁶ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, México, Random House Mondadori, 2014, p. 167.

³⁷ “Los cuerpos, también, son siempre textuales. Han sido editados por el asesinato.” Sarah Dunant, “Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction”, en

cuando, después de asesinar a Raimundo, Chicão, ya en la ciudad, mata el tiempo y mira una manifestación en favor de Lacerda y se divierte:

Divertiu-se jogando pela janela do carro, no meio da correria, de manifestantes e de policiais, os dedos cortados de Raimundo; os pedaços de dedos eram colocados sobre o indicador da mão direita de Chicão e impulsionados pelo polegar, como se fossem bolas de gude (*Agosto*, p. 182).³⁸

Los dedos son las cuatro mil verdades vistas por los ojos de las moscas. La labor del escritor, entonces, se pone a la altura de la labor del detective: encontrar los diez dedos, descubrir el cuerpo flotando en el agua, dar con una cabeza que yace en el fondo de un río y nombrarla por su nombre: verdad. En fin, encontrar los restos del cuerpo desmembrado de la historia. De esta forma, Rubem Fonseca escribe un relato ficcional, construido a partir de un corpus histórico entrelazado con una ficción, para poner en tela de juicio el sentido que se tiene del pasado desde el propio presente; es decir, el propio momento de la escritura y, por qué no, el momento de la lectura. Finalmente, con la muerte de Mattos se delinea la extinción total de los policías de su especie, el triunfo de los *bicheiros* se hace evidente, al igual que el de aquellos que lograron impedir, mediante el asesinato y la corrupción, no solamente la acción de la justicia, sino la exposición de la verdad ante el público, ante todos los interesados, ante la sociedad. Con esto, el saldo que deja Fonseca es negativo, el drama que se narra en *Agosto* está lejos de terminar y la historia de Brasil, marcada por el arribismo de su clase política, sigue su curso *ad infinitum*: “Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima 17,2. Ventos de sul a leste, moderados” (*Agosto*, p. 349).³⁹

Warren Chernaik *et al.*, *The art of detective fiction*, Londres, McMillan, 2000, p. 22. Traducción de Escobar.

³⁸ “Se divirtió lanzando por la ventanilla del carro, en medio de la correría de los manifestantes y policías, los dedos cortados de Raimundo; los pedazos de dedos eran colocados sobre el índice de la mano derecha de Chicão e impulsados por el pulgar, como si fueran canicas.” (*Agosto*, p. 199).

³⁹ Fue un día agradable, soleado. Por la noche, la temperatura descendió un poco. La máxima fue de 30.6° y la mínima de 17.2°. Vientos de sur a este, moderados (*Agosto*, p. 380).

BIBLIOGRAFÍA

- BARROS MEDEIROS, LEONARDO, *A representação do real em Rubem Fonseca: Agosto entre o histórico e o policial*, 2013 (Tesis de maestría, Universidad Federal do Rio de Janeiro).
- EAGLETON, TERRY, *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, Madrid, Trotta, 2011.
- ECHEVARRÍA GONZÁLEZ, ROBERTO, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2011.
- DUNANT, SARAH, "Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction", en Warren Chernaik *et al.*, *The art of detective fiction*, Londres, McMillan, 2000.
- FAUNDES, EDSON, "Realismo e indeterminación (aproximación teórico crítica): el caso de Leopoldo Alas 'Clarín'". En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci_arttext.
- FERNÁNDEZ VIGUERAS, RICARDO, *Breve introducción a la novela policiaca latina*, Ciudad Juárez, UACJ, 2009.
- FONSECA, RUBEM, *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____, *Agosto*, México, Cal y Arena, 2007.
- GIARDINELLI, MEMPO, "Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina", en Valeria Grinberg Pla *et al.*, *Narrativas del crimen en América Latina*, Berlín, IIT, 2012.
- _____, "La novela negra en la América hispana". En <http://www.mempo-giardinelli.com/home.htm>.
- KEHL, ANELISE FELIPINA, *E se não fosse bem assim? Agosto de Rubem Fonseca*, 2003 (Tesis de maestría, Universidad Federal do Paraná).
- LUKÁCS, GEORG, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- MCHALE, BRIAN, *Postmodernist fiction*, Nueva York, Routledge, 2004.
- MOSQUEDA RIVERA, RAQUEL, "Dos narradores frente a la violencia", en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 38, México, CIALC-UNAM, 2004/1, pp. 145-175.
- PIGLIA, RICARDO, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, FCE, Buenos Aires, 2001.
- _____, *Plata quemada*, Random House Mondadori, México, 2014.

PONS, MARÍA CRISTINA, *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

SPANG, KURT, “Apuntes para una definición de la novela histórica”. En http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela_historica_kurt_spang.pdf

VARGAS, GETÚLIO, “Carta-testamento e carta-despedida”. Memorial Getulio Vargas. En <http://www0.rio.rj.gov.br/memorialgetuliovargas/conteudo/expo8.html>.

