



Latinoamérica. Revista de Estudios
Latinoamericanos

ISSN: 1665-8574
rlatino@unam.mx

Centro de Investigaciones sobre América
Latina y el Caribe
México

Vizcarra, Héctor Fernando

La serialidad narrativa como estrategia editorial: la colección brasileña “Literatura ou
Morte”

Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, núm. 65, 2017, pp. 57-84
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64053525003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en 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

La *serialidad* narrativa como estrategia editorial: la colección brasileña “Literatura ou Morte”

*Narrative seriality as a publishing strategy:
the brazilian collection “Literatura ou Morte”*

Héctor Fernando Vizcarra*

RESUMEN: Dentro de los estudios sobre la *serialidad* narrativa, de muy reciente atención en la academia latinoamericana, son pocos los trabajos que se enfocan en series creadas por distintos autores. Este artículo, inserto en esa línea, examina los mecanismos de conformación de una serie encomendada desde la industria editorial. Para ello se toman como base algunas de las novelas de la colección “Literatura ou Morte”, creada en el año 2000 por la editorial brasileña Companhia das Letras, y caracterizada por el tipo de novelas requeridas: ficción de género policial protagonizada por escritores famosos (Borges, Bilac, Camus, Molière, Hemingway). Las instancias que cohesionan dicha colección, y que conforman el cuerpo del análisis, son la configuración de los espacios íntimos, la construcción nostálgica de distintas épocas y el diálogo literario *interserial*.

PALABRAS CLAVE: Narrativas seriales, Literatura latinoamericana, Novela policial.

ABSTRACT: Amongst studies on Narrative seriality, of very recent development in Latin-American academic world, there is a limited number of essays on seriality created by different authors. This article is inscribed in this research line, and is intended to examine the mechanisms of serial writings commissioned by publishing houses. In order to do so, the author analyses some of the novels from the “Literatura ou Morte” series, created in 2000 by the Brazilian Companhia das Letras. The kind of novels included in this corps are: detective fiction featuring famous authors (Borges, Bilac, Camus, Molière, Hemingway). The aspects that characterize said collection, and that integrate the analysed corpus are the depiction of private places, nostalgic perceptions of the past, and the inter-serial literary dialogue.

KEY WORDS: Seriality in literature, Latin-American literature, Crime fiction novel.

10.22201/cialc.24486914e.2017.65.56951

Recibido: 2 de junio, 2017

Aprobado: 4 de agosto, 2017

* Instituto de Investigaciones Filológicas (hf.vizcarra@gmail.com).

Con frecuencia, el paradigma constructivo de la *serialidad* en la literatura se relaciona con modelos establecidos o reconocibles. El más tradicional, quizá, es aquel ensamblado a partir de un personaje que experimentará aventuras en los distintos episodios que componen el ciclo narrativo. Esta forma de *serialidad*, que se reproduce en prácticamente la mayoría de las series televisivas contemporáneas, puede rastrearse en el folletín decimonónico, y muchas veces incluye, también, elementos ligados a la narrativa policial, de crímenes o detectivesca: el universo ficcional depende de un protagonista, ya sea detective, bandido justiciero o aventurero, que le otorgue cohesión al conjunto. Lo mismo puede suceder con otros elementos del discurso, como la localización espacial, aunque en realidad sigue el mismo esquema: los fragmentos de la narración que integran la serie corresponden a un mismo sitio (ciudad, país, región, etcétera.) y, con ello, cada episodio está ligado a ese centro de una lógica ficcional que será compartida y respetada en cada fragmento unitario.

En el modelo anterior podemos incluir aquellos universos ficcionales ensanchados por diversos autores, ya sea como colaboración o como apropiación, fenómeno llamado “transficcionalidad” por Richard Saint-Gelais en su libro *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011). La *transficcionalidad*, entonces, se ocupa de las series que conservan su coherencia y su identidad sin importar el número de autores que intervengan en su formación, ni en qué época, ni en qué medios comunicativos se publiquen los nuevos episodios. Según Saint-Gelais, “[o]frecer una prolongación a un discurso es volver a cuestionar los límites que la obra original se fijaba. Tal recurso no podría ser inocente en un cultura que basa en la idea de clausura su concepción de obra como totalidad autónoma, una obra que posee una ‘forma’ determinada, que instaura su propio ‘código’ y despliega una ‘red de sentidos’ específica”.¹

¹ “Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome, possédant une ‘forme’ déterminée, instaurant son propre ‘code’ et déployant un ‘réseau de sens’ spécifique”. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, 2007, p. 71.

En ese orden, la *transficcionalidad* opera bajo la premisa de que toda serie, al ser expandible de manera virtualmente infinita, acepta la participación de diversos creadores, siempre y cuando respeten el pacto ficcional establecido con antelación.

En contraste, existen series que no son planeadas por un autor o un conjunto de autores, sino que son formadas a posteriori y luego son presentadas como un conjunto homogéneo. Tal es el caso, por ejemplo, de colecciones de cuentos retomados de la tradición oral que, eventualmente, fueron establecidos por un autor, como *Cuentos de mamá ganso* de Charles Perrault. Por ello, se recopilan textos y se les da un sentido de conjunto y unidad para que pueda ser considerado un libro; como resulta obvio, a partir de la institucionalización de la noción de autor y de la propiedad intelectual, la autoría de estas obras deja de ser atribuida al antologador.

A estos dos ejemplos de sistemas constitutivos de las series, añadimos la que importa abordar en este artículo: la serie planeada por una instancia externa al autor, y que tampoco reúne trabajos previamente elaborados, sino que son escritos por compromiso editorial. Para ello, me remitiré a la colección “Literatura ou Morte”, de la editorial brasileña Companhia das Letras, colección de novelas contratadas por encargo específico bajo dos condiciones: el modelo narrativo y el tipo de protagonistas, es decir, un relato detectivesco donde se *ficcionalicen* escritores reconocidos.

“Literatura ou Morte” fue pensada en un primer periodo como una colección 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. A dicha colección se suman *Bilac vê estrelas* de Ruy Castro; *Borges e os orangotangos eternos* de Luis Fernando Verissimo; *O doente Molière* de Rubem Fonseca; *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. Al respecto, Tânia Regina Oliveira, en su artículo titulado “Literaturas (ou leituras) sem vergonha”, describe la colección 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.”²

Para el desarrollo de este trabajo y por el criterio de acceso al material, he elegido tres novelas de autores brasileños y dos más: la del cubano Padura y la del colombiano Moreno-Durán; todas ellas con estructuras detectivescas tradicionales pero muy disímiles entre sí. El análisis, no obstante, se realiza de manera conjunta, a fin de señalar las divergencias y los puntos de contacto existentes en la conformación de la identidad serial.

MELODRAMÀ DE ESPACIOS ÍNTIMOS

Ficcionalizar escritores es, en cierta medida, una manera de hacer historia literaria. Aunque se trate de una colección promovida desde la industria editorial y no desde la academia o el periodismo cultural, el impacto de la selección de los autores da una guía de los literatos que pueden ser considerados canónicos y *longsellers*. Lo mismo sucede con los autores elegidos para llevar a cabo las novelas de la colección: Rubem Fonseca, Alberto Manguel, Leonardo Padura y R. H. Moreno-Durán son escritores traducidos a distintas lenguas y reconocidos internacionalmente, mientras que Ruy Castro y Luis Fernando Verissimo, sin ser mediáticos fuera de su país, en Brasil gozan de un amplio público lector; es decir, cuentan con nombres que, a la par de los nombres de los escritores-personajes, avalan también la colección. Sobre este aspecto, Tânia Regina Oliveira afir-

² “Una serie de narrativas que entrecruzan literatura e historia y que buscan, sobre todo, acoger en la literatura más contemporánea, mediante la parodia, el pastiche, la cita, vida y obra de escritores y obras canónicas: Molière, Sade, Kafka, Stevenson, Hemingway y el brasileño Olavo Bilac”, Tânia Regina Oliveira, “Literaturas (ou leituras) sem vergonha”, en *Signótica*, vol. 21, núm. 1, enero-junio de 2009, pp. 207 y 208. Las traducciones de las citas de las obras literarias son del autor del artículo.

ma: “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...)”.³ Si a esas duplas de autores-personajes se añade 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 segmento de ese público. Por otro lado, con la palabra “morte”, la colección refiere el registro narrativo del policial; incluso, el signo gráfico de esta colección lleva la imagen de una daga enterrada sobre el nombre de la editorial: Companhia das Letras. La daga, como uno de los clichés visuales de la narrativa policial, y el título mismo de la colección, dan pie a reflexionar sobre la preconcepción genérica consensuada que existe en las novelas de la colección citada. Para ello, se analizarán las características de los escritores-personajes *ficcionalizados*.

En la “Nota de autor” incluida en la edición de Tusquets de *Adiós, Hemingway*, Leonardo Padura afirma: “Resuelto a dejar descansar al Conde por un tiempo que prometía ser dilatado, comencé a escribir una novela en la cual él no aparecía. En medio de esa otra historia, mis editores brasileños me pidieron que participara en la serie ‘Literatura o muerte’ y, si aceptaba, debía advertirles el nombre del escritor alrededor del cual se desarrollaría el relato.”⁴ Esa nota está fechada en el año 2000. La versión original pertenece a la editorial Companhia das Letras, sin embargo, en una suerte de *spin-off* de esa colección, la editorial colombiana Norma adquirió los derechos de algunas de las novelas para publicarlas en español (el caso de Padura fue distinto, por su contrato con la catalana Tusquets). Además, el libro de Padura pertenece simultáneamente a dos series: por un lado “Literatura ou Morte” y, por otro, la saga del “teniente Mario Conde” (publicada por Tusquets en su totalidad). En consecuencia, y gracias a

³ “No podemos olvidar que en la colección *Literatura y Muerte* el libro lleva en la portada nombres masculinos conocidos y canónicos (Rubem Fonseca, Molière; Moacir Scliar, Kafka; Bernardo Carvalho, Sade...), *Ibid.*, p. 209.

⁴ Leonardo Padura, *Adiós Hemingway*, México, Tusquets, 2006, p. 9.

las anteriores cuatro novelas en las que aparece, el personaje más consolidado de los libros en cuestión es Mario Conde, ex teniente investigador de La Habana. A diferencia de las otras novelas, que intentan recrear el ambiente en que se desenvuelven los escritores-personajes, en *Adiós, Hemingway* la pesquisa se efectúa de manera póstuma a la muerte de Ernest Hemingway, en el presente de Mario Conde. Para Conde, Hemingway es “Papa” Hemingway, uno de sus escritores favoritos durante su adolescencia. Después hay un distanciamiento, o así lo percibe Mario Conde, como si se tratara de un vínculo recíproco, y se interrumpe temporalmente el tratamiento reverencial característico de toda la serie. Y no podía ser para menos, pues una parte de las expectativas generadas por la colección “Literatura ou Morte” consiste en homenajear al escritor-personaje, no en cuestionarlo.

Si en la novela de Padura se repite el uso del mote cariñoso “Papa” Hemingway, en las demás narraciones se hace un esfuerzo por mostrar la cercanía con que el escritor-personaje será representado. La onomástica peculiar de la novela titulada *Camus, la conexión africana*, es variable de acuerdo con la perspectiva de quien lo interpela: “Casi todos optaron por su primer apellido, Camus, aunque Bébert fue el entrañable mote que a muy pocos de sus allegados les fue permitido emplear para tratarlo”,⁵ y más adelante, “Entonces sólo Lía lo llamó Albert, pues para sus amigos y conocidos y sobre todo para Simone nunca dejaría de ser Camus. Bébert fue un privilegio reservado.”⁶ Cabe señalar que, en toda la novela, el narrador se refiere al escritor como *Bébert*.

La onomástica es relevante para sugerir el grado de intimidad que existe entre el narrador y el protagonista, es decir, el escritor-personaje. John M. Anderson, en *The Grammar of Names*, aduce que “los mecanismos de nombramiento permiten la diferenciación al mismo tiempo que realizan otras funciones. Uno de esos medios es el sobrenombre, pues se trata (sobre todo los hipocorísticos) de diminutivos [...] Pero tienen, asi-

⁵ R. H. Moreno-Durán, *Camus, la conexión africana*, Bogotá, Norma, 2003, pp. 13 y 14.

⁶ *Ibid.*, pp. 40 y 41.

mismo, una función social que expresa afecto (irónico o no).⁷ Los autores de la colección “Literatura ou Morte” acuden a esa estrategia discursiva en sus textos para otorgarle cercanía al lector en relación con el escritor-personaje: pretenden mostrarlos en el ámbito de la camaradería, superando el cerco que existe entre el escritor como figura histórica y el público lector. Así, el melodrama de los espacios íntimos comienza, en la ficción, desde el momento de nombrar.

Por el carácter de la colección es natural que, a fin de anular cualquier riesgo en su recepción comercial, las novelas eviten un tratamiento negativo o medianamente cuestionador sobre el autor homenajeado. Por más que estemos en el terreno de la ficción, en ninguna de las novelas revisadas 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 dedicado a la novela de Luis Fernando Verissimo: “o principal mérito deste romance [*Borges e os orangotangos eternos*] é a desmitificação do personagem histórico Jorge Luis Borges, o qual é humanizado”,⁸ 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 Pocquelin. La admiración del narrador por él permea toda la novela (acaso de forma 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 gran-

⁷ “Naming mechanisms allow for differentiation while performing other functions. By names are one means, as are (usually hypocoristic) diminutivizations, [...]. But they have also a social function, affection expressing (ironic or not)”. John M. Anderson, *The Grammar of Names*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, p. 103.

⁸ “El principal mérito de esta novela es la desmitificación del personaje histórico Jorge Luis Borges, el cual es humanizado”, Isis Milreu, “Quando o relato é o principal suspeito: uma leitura de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo”, en *Miscelânea*, vol 9, UNESP Campus de Assis, enero-junio de 2011, p. 56.

de virtude é a capacidade de criar obras de arte. Molière tinha esses dons e merecia toda a nossa paciência, indulgência e compreensão.”⁹ 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 de la obra del personaje homenajeado. Es obvio que la colección “Literatura ou Morte” no es el espacio idóneo para efectuar un balance crítico de la historia literaria, pero sí para reafirmarla de manera lúdica y, en algunos casos, previsible.

R. H. Moreno-Durán aprovecha la vida política intensa y comprometida que llevó Albert Camus para *ficcionalizar* un momento preciso de su biografía. Con ello, el narrador intradiegético de *Camus, la conexión africana*, realiza un homenaje constante a la postura política de Camus en el escenario de la lucha por la independencia de Argelia. Esta novela destaca sobre las otras de la colección por la politización de la trama y por su cercanía al relato de espionaje. La figura política del escritor-personaje es resaltada por su convicción antibélica y al mismo tiempo independentista, esto es, de la libre determinación argelina sin recurrir a la violencia, lo cual le provoca adversarios en los bandos confrontados. Llama la atención, por cierto, que la novela con más tintes políticos esté ubicada en Argel y en París, y no en América Latina. Sobre todo porque la novela policial latinoamericana se ha caracterizado, desde los años setenta del siglo pasado, por manifestarse como un vehículo de denuncia y crítica hacia las instancias oficiales, tendencia que se ha englobado en la etiqueta de *neopolicial*. Así como la representación de Albert Camus en la novela de Moreno-Durán tiene una veta predominantemente política, el Olavo Bilac *ficcionalizado* por Ruy Castro, es homenajeado desde una perspectiva nacionalista.

Si Camus, Hemingway, Molière y Borges son reconocidos mundialmente, Bilac es el “caso brasileño” de la colección: la codificación histórica de la novela es compleja para un lector no brasileño, pues se requiere

⁹ “La mayor virtud de un ser humano es la bondad, y Molière era un buen hombre. La otra gran virtud es la capacidad de crear obras de arte. Molière tenía ambos dones y merecía toda nuestra paciencia, indulgencia y comprensión”, Rubem Fonseca, *O doente Molière*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 35.

conocimiento previo del contexto carioca de principios de siglo XX, tanto político como artístico, lo cual puede explicar que no haya traducción de *Bilac vê estrelas* a ninguna otra lengua; no obstante, en su año de publicación (2000), la novela tuvo una reimpresión y cuatro años más tarde su segunda edición, esta vez con distinta portada y, lo más relevante, sin el icono distintivo de la colección “Literatura ou Morte”. Por lo tanto, no extraña que el libro de Ruy Castro exalte ciertos episodios de la vida de Olavo Bilac que, estrictamente, no tienen que ver con su producción literaria, sino con su militancia de carácter republicano y abolicionista.

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”.¹⁰ 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”;¹¹ sin embargo, esta nomenclatura, “biografismo ficcionalizado”, quizás funcione más con otros volúmenes de la colección, como *O doente Molière*, en donde 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: 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.

¹⁰ Daniel Capano, “*Borges y los orangutanes eternos* de Luis F. Verissimo, parodia del *thriller culto*”, en *Letras de Hoje*, vol. 41, núm. 4, diciembre de 2006, Porto Alegre, p. 94.

¹¹ *Loc. cit.*

Uno de los rasgos comunes más evidentes de las novelas de la colección es la recreación del círculo íntimo del escritor-personaje. En todas ellas, además de idealizar al autor, se reafirma la intención casi voyerista de proporcionar datos biográficos poco conocidos, como si se tratara de realizar un retrato hablado lo más fiel posible al original. No se efectúa, desde luego, una crítica biográfica al estilo decimonónico, pero dicha recurrencia al *biografismo* responde a una de las expectativas generadas por la colección, que en la mayor parte de los casos padece un sesgo acrítico, debido a la cercanía del narrador con el escritor-personaje.

La estructura de *Adiós, Hemingway* reafirma el cumplimiento de esa expectativa, pues los capítulos están organizados de tal forma que intercalan uno de la investigación llevada a cabo por Mario Conde y uno del relato del día en que ocurrió el asesinato en Finca Vigía. Estos últimos son, en realidad, la *novelización* de una jornada rutinaria de Ernest Hemingway, donde un narrador omnisciente expone la concepción del escritor estadounidense sobre la vejez, la virilidad, el éxito literario y los compromisos sociales. El texto narra las acciones del día del asesinato desde la intimidad extrema del escritor-personaje, es decir, desde su conciencia, lo que sirve para justificar algunas de sus decisiones; por ejemplo, su opinión sobre el premio Nobel: “Se había negado viajar hasta Estocolmo para asistir a una ceremonia tan insulsa y gastada [...] Era una lástima que aquel premio se concediera sin uno solicitarlo y que rechazarlo pudiera considerarse una pose de mal gusto y exagerada: pero fue lo que deseó hacer.”¹² Así, el libro combina el avance de la pesquisa y presenta una versión biográfica de un Hemingway viejo, próximo al suicidio, lo cual hace más emotiva la aventura, tanto para el detective Mario Conde como para sus lectores.

En los casos en que el narrador de la novela es intradiegético, los rasgos de intimidad se incrementan, dado que quien cuenta la historia es amigo del escritor-personaje, pues se colocan en un mismo nivel de complicidad. En *Borges e os orangotangos eternos*, Vogelstein colabora con Jorge Luis Borges para resolver el asesinato ocurrido en un congreso sobre Edgar Allan Poe: “Yo y el señor Volgelstein! [en español en el origi-

¹² Padura, *op. cit.*, p. 96.

nal] Você tinha me incluído na sua rápida dedução e me descrito como um igual. Éramos uma dupla de escritores e decifradores de universos, simples e complexos. Borges y yo, yo y Borges".¹³ Cuando se trata de este tipo de narradores se recurre a la creación de compañeros ficcionales de los escritores-personajes, como el mencionado Vogelstein y el Marqués Anónimo de *O doente Molière*, quien se presenta como "amigo de Jean-Baptiste Pocquelin desde o tempo em que havíamos estudiado juntos no Collège de Clermont, dos jesuítas, quando ele ainda não era conhecido como Molière".¹⁴ Estos papeles co-protagónicos de los narradores producen o intentan provocar una fiabilidad más intensa en la trama ficcional en la que el escritor homenajeado se desenvuelve; así pues, toman el rol de narradores testigos de la pesquisa, la misma función narrativa que cumple el doctor Watson en las aventuras de Sherlock Holmes. La elección de este tipo de narradores se explica porque, en los términos de la literatura policial clásica, el compañero del detective observa y relata con fascinación las hazañas del protagonista desde una perspectiva privilegiada y, finalmente, es una convención bastante reconocible del relato policial, lo que de cierto modo satisface expectativas para aquellos lectores que se hayan acercado a la colección por sus características genéricas.

El caso de *Bilac vê estrelas* repite la constante. Desde la primera página se marca la perspectiva del narrador sobre Olavo Bilac: "Ouvir Bilac em pessoa recitando alguns de seus versos de vinte e quatro quilates, mesmo enquanto mastigava um croquete de siri, devia ser até melhor do que ouvir as estrelas."¹⁵ Como mencioné en el párrafo anterior, en los narrado-

¹³ "¡Yo y el señor Volgelstein! Usted me había incluido en su rápida deducción, considerándome como un igual. Éramos una dupla de escritores y descifradores de universos, simples y complejos. Borges y yo, yo y Borges", Luis Fernando Verissimo, Borges e os orangotangos eternos, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 50.

¹⁴ "Amigo de Jean-Baptiste Pocquelin desde el tiempo en que estudiamos juntos en el Collège de Clermont, de los jesuitas, cuando él todavía no era conocido como Molière", Fonseca, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ "Escuchar a Bilac en persona recitando algunos de sus versos de veinticuatro quilates, incluso mientras masticaba una croqueta de jaiba, debía de ser hasta mejor que escuchar a las estrellas", Ruy Castro, *Bilac vê estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 9.

res de las novelas de esta colección se percibe una resonancia del narrador-testigo de la literatura policial, en buena medida porque conducen la apreciación exaltada hacia el escritor-personaje en su rol dentro del texto, pero sobre todo porque, al *ficcionalizarlos*, están colaborando en la conformación o revalidación de una historia literaria específica y canónica.

La lógica de la serie, que combina el registro de la narrativa policial con la “biografía ficcionalizada” de varios autores, no pretende ser un retrato crítico de éstos, sino una suerte de vida alterna en que dicho autor es protagonista de su propia novela policial, una novela policial arraigada en la tradición del detective moderno. Si bien la verosimilitud del escritor-personaje varía de una novela a otra, la recreación de los vínculos y espacios íntimos sostiene la atención al mismo grado que la dramatización de los crímenes: a la tensión narrativa del género policial se añade la tensión por saber más sobre la vida privada del autor a quien se rinde homenaje. Con esta visión unívoca que, salvo contados pasajes de la novela de Leonardo Padura que cuestionan el proceder de Ernest Hemingway en circunstancias precisas, lejos de *desmitificar* la figura de los autores, la colección “Literatura ou Morte” confirma las perspectivas sobre ellos.

NOSTALGIA Y CRÍTICA DE LA ÉPOCA

Toda vez que las novelas están ubicadas en el tiempo de los escritores-personajes, es necesario detenerse en las estrategias de representación de las épocas y en la función que juegan los escenarios en la colección. Para aumentar la verosimilitud, dichos espacios dependen de los referentes del escritor-personaje; es decir, se basan en sitios donde vivieron o pasaron largos períodos. La recreación de los espacios, por lo tanto, está influída por la posición social y artística del protagonista en su entorno, lo cual resulta en diversos cuadros costumbristas que servirán de trasfondo para la trama.

Como toda la narrativa policial, las novelas de “Literatura ou Morte” se basan en relaciones de poder entre la víctima, el culpable y el detect-

tive. Pero también existen vínculos de poder alrededor de los escritores *ficcionalizados*, en el sentido de que son figuras públicas. Es ahí cuando entra en juego la política local y, algunas otras veces, la internacional. Por la época en que se ubica *Adiós, Hemingway*, es ineludible la mención al macartismo. El enigma de la desaparición de John Kirk, agente del FBI, cuyo cuerpo es encontrado cuatro décadas después en Finca Vigía, permite hacer un repaso a las dificultades del escritor norteamericano con el gobierno de su país. De hecho, Conde sospecha que Kirk fue asesinado en esa hacienda por motivos de espionaje, quizás por el propio Hemingway o por alguno de sus empleados, en 1958. Si Hemingway, como muchos otros artistas (sobre todo del ámbito del cine), estuvo en la mira del FBI en la caza de brujas, pudo haber sido perseguido y vigilado en Cuba. El reporte de la desaparición del agente del FBI está fechado en octubre de 1958, pocos meses antes del triunfo de la Revolución cubana, conflicto que pudo haber ayudado a Hemingway para no ser procesado. Por otra parte, su alejamiento sistemático del territorio estadunidense lo libraba de las incriminaciones sobre simpatías comunistas: “Cuando había rechazado el nombramiento como miembro de la Academia Americana de Artes y Letras, su personaje había crecido. Se habló de su rebeldía de siempre, de su iconoclastia perpetua, de su modo de vivir y escribir, lejos de academias y cenáculos [...]. Cosas así lo salvaron del fuego macartista al cual quiso lanzarlo el FBI.”¹⁶ Así pues, la figura de Hemingway sirve, en la novela, para recordar ese periodo de la historia de Estados Unidos y justificar la aparición de un agente del FBI. El cuestionamiento principal, sobre el cual profundiza *Adiós, Hemingway*, es si el escritor pudo ser capaz de asesinar a un hombre, en un contexto de crisis nacional en su país y de polarización internacional. Este tipo de pugnas en distintas naciones que alcanzan a algunos escritores, por su celebridad o afinidades políticas, es también revisado en *Camus, la conexión africana*.

R. H. Moreno-Durán postula claramente la influencia de Albert Camus como intelectual franco-argelino en el proceso independentista de su país natal. Si bien la confrontación entre los bloques capitalista y co-

¹⁶ Padura, *op. cit.*, p. 94.

munista se filtra en la novela (mencionando el “rotundo antiestalinismo” de Camus), el escenario político es la Argelia preindependiente, la lucha entre ambos bandos y, en el nivel *ficcionalizado*, la situación vulnerable del grupo cercano al escritor. En uno de esos retratos de época tan frecuentes en la colección, el narrador describe un paseo de juventud de Camus y su amigo Aimé Lecomte: “las enmohecidas paredes expresaban en *grafitti* garrapateados en un árabe que pudieron descifrar, el sentimiento rabioso de un pueblo que por esos días de comienzos de los años treinta ya manifestaba, frenéticamente, su deseo de emancipación”.¹⁷ Sólo hasta el final del libro Albert Camus se ubica en París, una visita que incide poco en la trama. Por lo tanto, Argelia es prácticamente el espacio de la novela, lo que muestra el interés particular de Moreno-Durán por reconstruir uno de los períodos menos conocidos del autor, y sin embargo más significativos en cuanto a su labor política. Por ello, aunque también se menciona la famosa polémica con Sartre, derivada de la publicación del ensayo titulado *El hombre rebelde*, la novela *Camus, la conexión africana*, pone énfasis en los discursos emitidos por el escritor-personaje en Argel. Hay, incluso, transcripciones de fragmentos de dichas intervenciones públicas, ya sea reconstruidas o tomadas directamente de periódicos (*Le Journal D'Alger*, 23 de enero de 1956). En todos los casos, se perfila el compromiso de Camus en sus intentos por liderar una facción pacifista, alterna, con discursos que commueven, pero que finalmente no logran su objetivo.

En lugar de enigmas concretos, esta novela propone intrigas políticas; a diferencia del resto de los otros volúmenes de la colección “Literatura ou Morte”, el libro del escritor colombiano apuesta por el modelo de la narrativa de espionaje: poco a poco, los intelectuales argelinos cercanos a Camus van muriendo en atentados o en situaciones no aclaradas, lo cual intenta crear una atmósfera de complot que, si bien no se verá cristalizada en las páginas de la novela, deja abierta la posibilidad de entender su muerte accidental como un asesinato planeado. Más que un tratamiento crítico de la época en cuestión, la novela es una *ficcionalización* aparentemente bien documentada de la perspectiva de Camus sobre Argelia. Así

¹⁷ Moreno-Durán, *op. cit.*, p. 37.

pues, la novela se debate entre un tono intimista y la relación casi pasional de Camus con su tierra natal.

El congreso de la Israfel Society que encuadra el enigma de *Borges e os orangotangos eternos* tiene la apariencia de ser (y de hecho lo es en las primeras páginas) una caricaturización de los encuentros literarios. Todo apunta a que el asesinato de Joachim Rotkopf, especialista en Poe y el surrealismo, se debe a las polémicas artísticas y desavenencias que a lo largo de los años este crítico alemán ha suscitado entre sus pares. Los elementos del drama *whodunit* están presentes: un enigma de cuarto cerrado, múltiples sospechosos, ningún testigo, pistas falsas. Sin embargo, la estructura de este drama, circunscrito al ámbito literario, se revela en una dimensión mayor. Desde el inicio se menciona el origen judío de Vogelstein, el narrador, y la manera en que su madre fue engañada por un hombre, que supuestamente la protegería, para finalmente ser capturada por los nazis: “Miriam, minha mãe, morreu num campo de extermínio na Polônia, depois ter sido entregue à Gestapo pelo seu ‘protetor’.”¹⁸ Vogelstein y su tía huyen de Europa a Brasil, donde él se convierte en traductor y profesor de inglés. Su perfil académico es más bien modesto, pero aun así es invitado al famoso congreso, donde conoce a Borges y se hacen amigos mientras intentan descubrir al asesino de Rotkopf. La tensión que se crea en las primeras páginas alrededor del pasado trágico de Vogelstein es diluida con la actual tragedia del asesinato. La aventura del congreso termina para Borges y Vogelstein sin ningún veredicto preciso sobre la culpabilidad de alguno de los participantes, y tienen que volver a sus respectivas ocupaciones. Tiempo después, en una especie de epílogo de la novela, el traductor recibe una carta de Jorge Luis Borges, donde le comunica la resolución del misterio. Borges ha llegado a la conclusión de que el asesino es Vogelstein (o sea el narrador de la novela), quien durante la pesquisa fingió buscar culpables para desviar la atención, además de que, por ser un desconocido entre los especialistas de Poe, no tenía móviles claros. Dichos motivos, no obstante, fueron expuestos desde el

¹⁸ “Miriam, mi madre, murió en un campo de exterminio en Polonia, tras haber sido entregada a la Gestapo por su ‘protector’”, Verissimo, *op. cit.*, p. 17.

inicio de la novela. Así pasamos de un homicidio aparentemente debido a querellas literarias, a otro de índole justiciera: Vogelstein reconoce en Joachim Rotkopf al alemán que engañó a su madre, enviándola al campo de concentración. Aunque el registro de la novela de Verissimo fluctúa entre lo cómico y lo falsamente metafísico (como parodia de Borges, pero también como estrategia de desvío de la atención), la estructura de este *murder story* clásico cumple con varias de las expectativas del lector de la colección “Literatura ou Morte”: hay citas de Borges esparcidas por todo el texto, se hace actuar al escritor argentino como detective, retrata al gremio literario en una de sus actividades excluyentes más significativas, el caso es resuelto por el escritor-protagonista y se da un vínculo entre la ficción del estilo *campus novel* y la historia del siglo XX, particularmente el holocausto judío.

Quizá el análisis más profundo de una época se ofrece en *O doente Molière*, de Rubem Fonseca. El envenenamiento del dramaturgo francés, misterio que debe resolver el Marqués Anônimo, pudo haber sido ordenado por cualquiera de sus enemigos. En un contexto de doble moral, de agudas envidias literarias y de un régimen monárquico decadente, las obras de Molière, consideradas indecentes, son, al mismo tiempo, ampliamente consumidas por la sociedad parisina. La estrategia que emplea Fonseca para descubrir al asesino, a partir de la perspectiva del narrador, es ir recorriendo cada espacio de París donde pudo planearse el asesinato. De esta forma, *O doente Molière* da una panorámica sobre la época sin caer en nostalgias o anacronías evidentes, pues el tiempo ficcional corresponde al del detective, utilizando el tópico del “manuscrito hallado”. En el capítulo “Os salões das preciosas ridículas —e das não ridículas”, por ejemplo, se rememora el estreno de *Las preciosas ridículas* y los salones que inspiraron a Molière para satirizar las costumbres de los estratos altos de la sociedad. Este ánimo satírico de la pieza teatral, que mereció el patrocinio de Luis XIV, pudo haber sido el detonante del envenenamiento. El Marqués Anônimo, como detective moderno, entrevista a las damas en las cuales se basó Molière para escribir *Las preciosas ridículas* y, de la misma manera, visita a sacerdotes y médicos, quienes también vieron su versión caricaturesca en las

comedias del dramaturgo. Con estos cuadros de costumbres la narración detalla la vida de Molière, con sus conflictos públicos y privados, haciendo de la novela una tragedia de enredos que, acorde con el ambiente, está llena de personajes con máscaras.

Más allá de los juicios de la época, y de la estructura de novela policial de *O doente Molière*, el texto de Fonseca denuncia la hipocresía en distintos ambientes, y no únicamente en el siglo XVII. Así, la muerte de Molière sirve para reflexionar sobre la influencia del poder eclesiástico en la sociedad de la época, pues al dramaturgo le es negada la extremaunción: “Conforme as decisões da Prelazia de Paris, não se pode dar comunhão a pessoas publicamente indignas e manifestamente ignóbeis como as prostitutas, os usurários, os feiticeiros e os comediantes [...]. A todos esses réprobos são negados a extrema-unção e o sepultamento eclesiástico.”¹⁹ Esta reconstrucción ficticia del entorno de Molière es una de las representaciones históricas con mayor fortuna dentro de la colección, pues al situarse en una problemática social determinada, también apela al lector moderno y, como *Borges e os orangotangos eternos*, ironiza sobre el ambiente literario. Por otro lado, al ofrecer una historia alterna sobre la muerte de Molière, cuestiona (por vía de la metaliteratura) la versión oficial y “politiza” un texto desde el registro del policial clásico. Todo lo anterior contribuye a generar las dosis de conocimiento extraliterario que se promete en una colección del tipo de “Literatura ou Morte”, datos alrededor del escritor-personaje homenajeado, como vimos páginas atrás, pero también sobre el decorado de la época.

Si Rubem Fonseca apuesta por una visión crítica del siglo XVII en París, Ruy Castro se inclina por un discurso de la nostalgia y el nacionalismo de principios del siglo XX. Situada en 1903, *Bilac vê estrelas* tiene como primer escenario Río de Janeiro, y como actor principal de ese entorno a Olavo Bilac y a su amigo activista José do Patrocínio. Ambos serán una especie

¹⁹ “Conforme a las decisiones de la diócesis de París, no es posible dar la comunión a personas públicamente indignas y manifestamente innobles, como prostitutas, usureros, hechiceros y comediantes [...]. A todos esos réprobos les son negadas la extremaunción y la cristiana sepultura”, Fonseca, *op. cit.*, p. 24.

de célebres dandis cariocas de una *belle époque* a la parisina: el mismo espíritu baudelairiano en una ciudad de Brasil sin que, en la novela, parezca “tropicalizado”. La confianza extrema en el progreso científico por parte de ambos personajes se manifiesta en su admiración por su connacional Alberto Santos-Dumont; inspirado en éste, José do Patrocínio tratará de construir un dirigible, intento que será el inicio y la razón de las peripecias de la novela. El impulso ficcional e ideológico de *Bilac vê estrelas*, entonces, surge del científicismo moderno pues, como explica Patrocínio a propósito del riesgo de su proyecto, “A ciencia exige bravura e sacrificio de seus filos. A morte por uma grande causa justifica a mais medíocre das vidas. Neste momento, Olavo, minha preocupação é levantar dinheiro para pagar a equipe.”²⁰ Este alegato pro científico se comprende porque Santos-Dumont acaba de conquistar Europa con sus primeros vuelos en dirigible. “Conquistar” es, efectivamente, el verbo más apropiado en este caso, pues el aviador no sólo sorprende a los parisinos, sino les demuestra de lo que puede ser capaz un brasileño.

Así como se exalta las figuras de Bilac y de Patrocínio, Castro hace de Alberto Santos-Dumont una especie de prócer nacional, igualmente polarizado con atributos positivos cuya desmesura, desde la primeras páginas y como sucede con los otros dos personajes, es evidente: “Santos-Dumont era um gênio, mas ingênuo, porque não explorava comercialmente os dirigíveis. Não patenteava suas invenções (*‘Incroyable!’*) e, pior, nem escondia como funcionavam.”²¹ Ruy Castro nos presenta esos modelos de hombres brasileños que pronto efectuarán una *contraconquista* en Europa gracias a sus talentos aeronáuticos; por ejemplo, José do Patrocínio nombraría *Santa Cruz* a su novedoso dirigible, y “o *Santa Cruz* seria a

²⁰ “La ciencia exige la valentía y el sacrificio de sus hijos. La muerte por una gran causa justifica la más mediocre de las vidas. En este momento, Olavo, mi preocupación es recabar dinero para pagar el equipo”, Castro, *op. cit.*, p. 37.

²¹ “Santos-Dumont era un genio, pero ingenuo, porque no explotaba comercialmente los dirigibles. No patentaba sus inventos (*‘Incroyable!’*) y, aún peor, no escondía cómo funcionaban”, *Ibid.*, p. 59.

vitória da intuição brasileira sobre o racionalismo frio dos europeus".²² En ese sentido, la novela se va llenando de ese lugar común en que los inventos, costumbres y objetos de Brasil son bastante apreciados en Europa, y Santos-Dumont es el guía de esa *contraconquista* (como se le llama en la novela) de la metrópoli por un país de América antiguamente colonizado. En ese fluir entre el científicismo, los avances en aviación e ingeniería y las competencias internacionales por las patentes, este orgullo nacionalista cede una oportunidad a la recreación de espacios y clichés del artista latinoamericano en Europa.

Para la figuración de espacios y de épocas, obviamente la colección "Literatura ou Morte" se apoya en las estrategias narrativas de la novela histórica. Se podría incluso pensar que pertenecen a una variante del género policial que absorbe prácticas de la ficción histórica, como sucede en la novela *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. Las novelas de la colección tienen una documentación histórica elaborada, dado que una de las principales constantes de la narrativa policial es su apego al realismo. Por lo tanto, las representaciones de las épocas correspondientes reafirman el imaginario del lector, quien, además, ha establecido un vínculo emotivo con el escritor-personaje desde antes de la lectura de la novela, gracias al título de ésta y a la imagen de la portada. Así como no hay grandes cambios a las convenciones narrativas del género policial en las novelas de "Literatura ou Morte", tampoco hay un tratamiento particular en lo que responde a la ficción histórica, lo cual confirma que en una colección como ésta no hay espacio para experimentos formales.

Evidentemente, y más allá del talento de los escritores elegidos, uno de los mayores riesgos del formato serial es defraudar expectativas creadas en el lector. En lo que respecta al espacio representado en cada novela, las descripciones suelen ser clichés ficcionales (el caso más evidente es el retrato de París en *Bilac vê estrelas*) que satisfacen las ideas preconcebidas sobre algún referente geográfico. En cuanto a las épocas, algunas son vistas críticamente, sobre todo en aquellos casos específicos

²² "El Santa Cruz sería la victoria de la intuición brasileña sobre el frío racionalismo de los europeos", *Ibid.*, p. 52.

en que se padeció algún tipo de opresión social o política, y en otras, de modo opuesto, se exalta, con nostalgia, un pasado perdido. Los nombres en el catálogo de “Literatura ou Morte”, tanto de sus autores como de los escritores-personajes, propone una diversidad de épocas y espacios; en Brasil, donde se origina la colección, por cierto, sólo la de Ruy Castro sobre Olavo Bilac. Cada novela es un ejercicio de recreación de espacios y épocas que, obviamente, son representadas de diferentes maneras, según la pericia de cada novelista y según lo exija la trama.

DIÁLOGO LITERARIO *INTERSERIAL*

En estas páginas he insistido que las novelas de la colección están caracterizadas por la incorporación de estrategias metaficcionales. Es importante recordar que la literatura policial, en particular aquella que ha buscado distanciarse de la cultura de masas, se ha preocupado por integrar varios aspectos de la ficción “autorreflexiva” con el fin de acercarse a un lector más familiarizado con las literaturas posmodernas. “Literatura ou Morte” se dirige, principalmente, a ese lector conocedor de autores clásicos y contemporáneos, por lo que, como dice Marco Antônio De Almeida, puede considerarse “uma série policial *cult* [que] conjuga o apelo do gênero com o apelo da autoria. Mais uma amostra do prestígio recém-conquistado do policial”.²³ Esa fórmula *cult* actualiza las convenciones del género policial dentro de las dos condiciones de la colección, mismas que he venido reiterando: su condición de ficción detectivesca y la aparición de un escritor en su trama. Entiendo aquí el concepto de “metaficción”, primero, en

²³ “Una serie policial *cult* [que] conjuga el atractivo del género con el atractivo de la autoría. Una muestra más del prestígio recientemente conquistado por el policial”, Marco Antônio de Almeida, “Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial. Algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil”, xxvi Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2 de septiembre, 2009, pp. 11 y 12. En http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP04_almeida.pdf (fecha de consulta: 8 de enero, 2016).

su sentido más amplio, “ficción sobre ficción”, que puede ser planteado, también, como “literatura sobre literatura”.

Para aproximarse a la manera en que opera la “metaficción” en las novelas de la colección, destaco una de las estrategias que se aplican en las obras analizadas: el meta comentario, esto es, las referencias literarias que construyen y articulan el universo ficcional de las novelas, no sólo apreciaciones circunstanciales del narrador, sino aquellas referencias que puedan incidir en la trama, en la construcción de personajes y de escenas. Dada la naturaleza de la colección, que en gran parte basa su apuesta en la explotación de dichos datos, me limitaré a exponer sólo algunos de los que considero más representativos de cada novela.

En primera instancia, es obvia la función que cumple el nombre del personaje literario *ficcionalizado* en cada novela. Esa utilización de nombres propios vinculados a la literatura constituye lo que podemos denominar *role-playing* metaficcional, pues se representa una figura literaria pública (Molière, Hemingway, etc.) que, de forma esperada, cumple expectativas en el lector. No obstante, la parte metaliteraria se genera a partir de comentarios sobre su propia obra y sobre sus lecturas de otras obras, algunas veces citadas, otras parafraseadas y otras más inventadas por los autores de las novelas de la serie. Consideremos como un primer ejemplo la manera en que se configura el enigma en *Borges e os orangotangos eternos*. La estructura de la novela, al ser un misterio clásico de *whodunit* y de cuarto cerrado, sigue una fórmula rígida: el primer capítulo, llamado “O cri-me”, propone todos los datos que habrán de servir como material de investigación; el resto de la novela es, prácticamente, el proceso de detección.

Pese a que el crimen no se resuelve de inmediato (sino años después, a cargo de J. L. Borges), la estructura de la investigación obedece al patrón convencional de la literatura detectivesca; sin embargo, es aún más laberíntica, pues cuatro posibles soluciones son revertidas en sendos capítulos, y no es sino hasta el quinto que conocemos la identidad del asesino. El epígrafe de la novela anuncia esta característica de la estructura, pues se trata de una cita (en español) de “Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto”, de Borges. Así, la figura del laberinto es válida para imaginar

una estructura en que el asesino es el narrador, caso extremo de la literatura policial en que se trastoca por completo la fiabilidad puesta en el emisor del discurso: si el proceso de detección busca *la verdad*, el lector no puede dudar de la voz narrativa. Por otro lado, las pistas falsas son lecturas erradas de diferentes autores; en principio, el crimen quiere ser visto como una reproducción del asesinato de la calle Morgue: si se trata de un asesinato de cuarto cerrado durante un congreso sobre Poe (razonan algunos de los personajes), debe de tratarse entonces de un calco de aquel texto, hipótesis que es desechada casi de inmediato. La cuestión, por lo tanto, es que la ficción de otros autores intenta irrumpir en la novela de Verissimo y pone en crisis los estatutos de la *ficcionalidad*. Una vez introducido Poe, se sugiere entonces que el asesinato es producto de un ritual, y por lo tanto la incógnita debe ser resuelta siguiendo las pistas esotéricas dejadas por el culpable, todo lo cual es producto de una sobreinterpretación de “La muerte y la brújula”, es decir, una parodia de un cuento policial. El hecho de que el mundo literario de la ficción esté presente todo el tiempo es, también, una estrategia para vincular al lector con el tipo de novela policial que se ofrece. Si el lector es capaz de decodificar la parodia, las señas metaliterarias y los guiños (la mascota del narrador, llamada Alef; el especialista argentino en Poe, doctor Cuervo, o la mención del *Necronomicon* como texto esotérico que puede ayudar a saber más del asesinato), uno de los objetivos de la colección se logrará cristalizar.

Adiós, Hemingway tiene la característica de proponer la literatura como obstáculo de la pesquisa, dado que el juicio de Mario Conde, ex policía, resulta imparcial hacia el escritor norteamericano. Las reflexiones metaliterarias en la novela escrita por Padura confluyen en la valoración ética, más que estética, de Hemingway por parte de Conde. En consecuencia, el dilema de dicha investigación se encuentra en el prejuicio, sobre todo por la desilusión posterior al fanatismo juvenil: “Papa [Hemingway] fue muy importante para mí, hace años, cuando empecé a escribir. Pero después se me destiñó. Me fui enterando de las cosas que hizo a otras gentes, fui entendiendo el personaje que había montado, y dejó de gustarme. Pero si puedo evitar que le cuelguen una historia que no es suya, voy a

hacerlo.”²⁴ Es obvio que Conde, como el lector, desea saber más de la vida privada de Hemingway, y aquí es donde opera el principal enganche: valorar lo que el autor de *The Old Man and the Sea* pudo haber hecho en un momento de depresión y persecución. Así como Borges es representado en tanto investigador, Hemingway es llevado a juicio póstumo, por vía de la ficción, en tanto posible asesino. Por supuesto, la ficción escrita por Padura lo *absuelve* del crimen de Finca Vigía y, de paso, reintegra su imagen como figura literaria paradigmática en la historia individual del ex policía.

Si en el trabajo de Leonardo Padura apenas se vislumbra la prosa de Hemingway en forma de citas o paráfrasis, en *O doente Molière* y en *Camus, la conexión africana* las referencias son parte integral del discurso. En ambas novelas el metacomentario sobre las obras de los autores homenajeados se percibe como un recordatorio intenso de la influencia de Molière en el teatro y de Camus en el existencialismo. Estas dos novelas, focalizadas desde el punto de vista de amigos ficcionales de los autores, tienen la característica de hablar sobre éstos desde su contemporaneidad, y no como si fueran escritores reconocidos mundialmente. En un intento por dialogar con el autor, hay reelaboraciones de pasajes, como uno de los más conocidos de *L'Étranger*: “—Lo que sucede es que el sol desata en mí instintos que no puedo controlar”, le dice Albert Camus a Aimé Lecomte “mientras intentaba, con la mano derecha usada a manera de visera, ubicar en lo alto del cielo al responsable de sus furiosas reacciones”;²⁵ “*D. Juan*, como *Tartufo*, é uma peça sobre a hipocrisia. Na verdade, somos todos hipócritas”²⁶ comenta el Marquês Anônimo cuando se refiere al estrato privilegiado al que pertenece, representado en dos obras de Molière.

La serie, además de poner en acción a los escritores como personajes, hace esfuerzos por comentar la obra del homenajeado, obviamente sin el sentido crítico de un análisis, sino más bien de forma impresionista y explicativa. Sin embargo, ¿podríamos considerar esos comentarios como

²⁴ Padura, *op. cit.*, p. 124.

²⁵ Moreno-Durán, *op. cit.*, p. 69.

²⁶ “*Don Juan*, como *Tartufo*, es una pieza sobre la hipocresía. En verdad, todos somos hipócritas”, en Fonseca, *op. cit.*, pp. 83 y 84.

parte sustancial de “Literatura ou Morte”? Dado que la tendencia metaficcional irrumpió en la narrativa del siglo XX, y el género policial en América Latina encuentra un lugar dentro de la literatura de alta gama (mientras, en los países anglosajones, se afianza como uno de los modelos predilectos de las narrativas audiovisuales), el metacomentario sirve como una justificación más allá de la aventura detectivesca: se presenta como una lectura subjetiva del autor-personaje, algo que, en efecto, busca también el lector de este tipo de novelas. Su recepción afortunada responde, en palabras de Marco de Almeida, a que el “gênero policial [...] sem perder suas características essenciais, desdobrou-se temática e estilisticamente, influenciado por estes fluxos culturais decorrentes dos processos de globalização”.²⁷ Como he venido exponiendo, dicho cruce favorable es aprovechado en el proyecto “Literatura ou Morte” y, si bien las novelas por encargo suelen responder a una necesidad comercial, la decisión de crear una colección, designando a diferentes autores contiene un riesgo importante, pues existe la posibilidad de que la cohesión *interserial* se rompa ante el cambio de escritores entre una novela y otra. La colección “Literatura ou Morte”, conformada en total por ocho novelas, propone un diálogo *interserial* basado en las diferentes interpretaciones autorales de la ficción policial: novela de espionaje, novela de enigma, thriller político, de aventuras. Cada obra de la colección busca apegarse a alguna de las fórmulas o subgéneros del policial, algunas con más fortuna que otras. En este artículo he pretendido señalar diferentes detalles de las novelas de un mismo ciclo, pensado desde la instancia editora.

A manera de conclusiones, destacaré aquellas características tomadas del género policial practicadas en las novelas, características que inciden como parte del patrón de repeticiones y diferencias que rigen el esquema de las narrativas seriales.

1. *Inoperancia del descubrimiento*. Pese a tratarse de narraciones que toman como modelo básico el policial de enigma (salvo *Camus, la*

²⁷ “El género policial [...], sin perder sus características esenciales, se desarrolló temática y estilísticamente, influido por los flujos culturales derivados de los procesos de globalización”, De Almeida, *op. cit.*, p. 8.

conexión africana), la solución del misterio no trae consigo el total restablecimiento del orden. Como en la mayoría de las propuestas de literatura policial de la modernidad tardía, los detectives son falibles, y suelen mostrar más sus defectos que sus cualidades de razonamiento. Si en las narraciones detectivescas tempranas se pretendía una vuelta al orden previo al crimen, la tradición del policial se ha modificado según la época: a mediados del siglo XX el relato policial ha dejado de ser portavoz del positivismo; en la segunda mitad del mismo siglo algunos escritores de América Latina se apropián del género negro como medio denunciatorio, y a principios del siglo XXI, cuando “Literatura ou Morte” es comercializada, ni editores ni lectores esperan una literatura policial clásica, ni una completamente inversa, pero sí acorde con una estética de la época:²⁸ que el protagonista descubra, empleando diversos recursos, una parte de la verdad; que la multiplicidad de voces se haga presente, pues la verdad ya no es unívoca; que se proporcionen datos relevantes sobre el tiempo y la vida de los escritores-personajes y, por último, que la novela permita una lectura vinculatoria con la historia oficial para generar, a su vez, posibles versiones de historias no oficiales o alternativas.

2. *Relato de las historias no oficiales*. El inicio programático del *neopolicial* puede ubicarse desde la aparición, en 1976, de *Días de combate* de Paco Ignacio Taibo II. Si bien previo a esta novela ya había acercamientos del género negro con la denuncia política, con la incursión de Taibo II en el panorama editorial la ficción de detectives en América Latina comenzó una etapa de reformulación de su perspectiva ética pues, como arguye, Paula García Talaván, “tales novelas presentan en común

²⁸ Comenta Marco Antonio de Almeida: “No caso brasileiro, do ponto de vista das editoras, o que se buscou nos anos 80 e 90 foi a expansão do setor a partir da ampliação do público leitor, o que se traduziu, muitas vezes, num processo que conjugou a “des-estilização” da literatura e a valorização de novos autores, especialmente os nacionais.” “[En el caso brasileño, desde el punto de vista de las editoriales, lo que se buscó en los años 80 y 90 fue la expansión del sector a partir de la ampliación del público lector, lo que se tradujo, muchas veces, en un proceso que conjugó la ‘des-estilización’ de la literatura y la valoración de nuevos autores, especialmente los nacionales.”]. *Ibid.*, pp. 5 y 6.

el interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países, con el fin de destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder”.²⁹ Aún en nuestros días, la vigencia del llamado *neopolicial* es evidente, específicamente por dos razones: su buen posicionamiento entre las ventas de literatura latinoamericana y la coyuntura violenta por la que atraviesan o han atravesado recientemente algunos de los países de la región. En la colección “Literatura ou Morte” la influencia del *neopolicial* no se da en el plano ético, sino estético: se propone, efectivamente, el manejo de historias no oficiales; sin embargo, las revelaciones versan sobre conflictos privados, delimitados de modo extremo, que incumben a escritores célebres.

3. *Canon, repetición, intimidad.* Uno de los propósitos de la colección es consolidar un canon de autores latinoamericanos (Fonseca, Padura, Castro, Manguel, etcétera) al emparentar sus nombres con los nombres de un grupo selecto de la literatura universal. La rigurosa exclusividad masculina de ambos grupos es sumamente cuestionable dado que, entre otras cosas, en la historia de la literatura policial han participado escritoras de primer orden; por otro lado, el tratamiento de los personajes femeninos en la colección se limita al papel de víctimas (*Borges e os orangotangos eternos*), al cliché de la *femme fatale* (*Bilac vê estrelas*) o al de acompañantes erótico-sentimentales (*Camus, la conexión africana*). Esta característica podría ser explicada, al menos en parte, por el empleo de los personajes femeninos que tradicionalmente ha existido en la novela negra y policial, no así por el contexto finisecular de su escritura (recordemos que las novelas de la colección “Literatura ou Morte” empiezan a ser publicadas desde el año 2000). Al marginar al personaje femenino, las principales vertientes amorosas de las tramas recaen en las relaciones entre los narradores (o co-protagonistas) y los autores homenajeados, una suerte de *amour courtois* evidente, por

²⁹ Paula García Talaván, “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 148, México, 2014, p. 74.

ejemplo, en *Adiós, Hemingway*. Las cuotas de heroísmo atribuidas a los escritores-personajes, como señalé líneas arriba, han permitido destacar el elemento denominado “melodramas de espacios íntimos” que subyacen en la colección. Sin que se trate de una especificación de la colección (género policial protagonizado por escritores famosos), una de las características *identitarias* de “Literatura ou Morte” resulta ser el tratamiento exaltante del autor representado en las ficciones. En efecto, la *ficcionalización* de autores es un modo de hacer historia literaria, en esta colección el canon se reafirma gracias a la repetición de juicios previos y a la inserción de zonas desconocidas (elaboraciones ficticias) de la intimidad del escritor en turno.

4. *Textos ausentes*. La pesquisa policial se detona mediante un equivalente del tópico del “manuscrito hallado”. En cada novela, el vínculo con el mundo literario remite a la práctica escritural, a la actividad lectora y al ejercicio de la crítica. La resolución del enigma requiere, en sí, de una “lectura” de pistas por parte de quien funge como investigador. Esta relación metaficcional, obviamente generada por los condicionamientos de la colección, encadena las novelas de “Literatura ou Morte” al mismo grado que la identidad serial otorgada por el diseño de portada o por el logotipo. En cada caso, no obstante la aparente homogeneidad, el recurso de la referencialidad literaria es utilizado con fortuna diversa, de modo que la práctica metaficcional es, paralelamente, *repetición y diferencia*, rasgos primordiales en la construcción de la *serialidad*. Por ello, uno de los mayores atractivos de la colección tiene que ver con la metaliteratura: el campo literario de épocas y sitios distintos se presenta como el escenario de las aventuras de escritores consagrados. Si bien no es posible, por razones obvias, hablar de episodios interconectados entre sí, las novelas publicadas por encargo por la editorial Companhia das Letras componen un conjunto que, además de responder a necesidades literarias y comerciales específicas, es factible de ser analizado a partir de los estudios sobre la *serialidad*, pese a no tratarse de una de sus modalidades más comunes o evidentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, JOHN M., *The Grammar of Names*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- CAPANO, DANIEL, “Borges y los orangutanes eternos de Luis F. Verissimo, parodia del thriller culto”, en *Letras de Hoje*, vol. 41, núm. 4, Porto Alegre, diciembre de 2006, pp. 93-100.
- CASTRO, RUY, *Bilac vê estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- DE ALMEIDA, MARCO ANTÔNIO, “Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial. Algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil”, xxvi Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2 de septiembre, 2009. En http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP04_almeida.pdf (fecha de consulta: 8 de septiembre, 2016).
- FONSECA, RUBEM, *O doente Molière*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- GARCÍA TALAVÁN, PAULA, “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos Americanos*, núm. 148, México, 2014, pp. 63-85.
- MILREU, ISIS, “Quando o relato é o principal suspeito: uma leitura de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo”, en *Misce-lânea*, vol 9, UNESP-Campus de Assis, enero-junio de 2011.
- MORENO-DURÁN, R. H., *Camus, la conexión africana*, Bogotá, Norma, 2003.
- OLIVEIRA RAMOS, TÂNIA REGINA, “Literaturas (ou leituras) sem vergonha”, en *Signótica*, vol. 21, núm. 1, enero-junio de 2009, pp. 205-217.
- PADURA, LEONARDO, *Adiós, Hemingway*, México, Tusquets, 2006.
- SAINT-GELAIS, RICHARD, *Fictions transfuges*, Paris, Seui, 2007.
- TANI, STEFANO, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale, 1984.
- VERISSIMO, LUIS FERNANDO, *Borges e os orangotangos eternos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.