

## Juegos narrativos en las novelas policíacas de Hugo Chaparro

Valderrama y Luis Fernando Verissimo

Hubert Pöppel\*

Universidad de Antioquia

—Isso é puro realismo mágico, —Não. É miséria” (*Jardim*, 176). Este diálogo entre el autor de novelas policíacas de quinta categoría (18 y *passim*) y un inspector de la policía que se mueve en el mundo de la miseria, nos da dos de las coordenadas para situar las novelas policíacas El capítulo de Ferneli del colombiano Hugo Chaparro Valderrama<sup>1</sup> y *O jardim do diabo* del brasileño Luis Fernando Verissimo<sup>2</sup>. Son, por un lado, novelas que se sitúan después del boom<sup>3</sup> con todas las implicaciones de tipo narrativo-narratológico e intertextual; y, por otro, son novelas profundamente políticas en cuanto investigan sobre épocas claves en la historia reciente de sus respectivos países: el golpe militar de 1964 en Brasil y la nueva violencia en Colombia a partir de finales de los años 70. El denominador común más obvio de ambas novelas lo constituye, sin embargo, el hecho de que los personajes principales figuran, al mismo tiempo, como autores de textos policíacos y como narradores principales del texto (o por lo menos de la mayor parte del texto) que tenemos en la mano.

### Las historias de las novelas

Estevão es el hijo menor de un burgués rico y conservador en una ciudad cuyo nombre se desconoce. A los veinte años, encerrado en la inmensa biblioteca del padre, Estevão se da cuenta lentamente de que afuera ocurre algo. Su hermano, Tomás, hace parte de un grupo opositor al régimen militar; su padre le presta a la policía secreta (“Eles”) una de sus casas como centro de investigación, o sea de tortura. Un día, Estevão visita a su hermano que se ha refugiado con su grupo en otra casa del padre. “Ellos” le siguen, el padre intenta

\* Dr. phil. de la Universidad de Bamberg, profesor e investigador de la Maestría en Literatura Colombiana Universidad de Antioquia, hupo@embera.udea.edu.co.

- 1 La novela del crítico de cine y de literatura, ganador del Concurso de Novela Urbana de Cali 1989, y recientemente ganador del Concurso Nacional de Poesía, se terminó de escribir —si se puede dar creencia a las fechas indicadas al final del texto— en 1990, y se publicó en 1992.
- 2 Verissimo cuenta entre los autores con más éxito en Brasil con sus crónicas humorísticas (sus libros llegan hasta 100 ediciones). *O jardim* es su primera y única incursión en el género novelístico y fue publicada en 1987 en una edición especial; casi se puede decir que fue una obra de encargo.
- 3 Voy a evitar en lo posible el prefijo “post-”, siendo fiel en este propósito al cartel que precede a la novela de Chaparro, anunciando *El capítulo* a manera de una película: “Novela policíaca e ilustrada de los últimos tiempos” (*Capítulo*, 11); lo voy a evitar porque hasta el momento no he encontrado una definición satisfactoria de “novela policíaca postmoderna” en las contribuciones al tema que se han publicado a lo largo de los últimos veinticinco años, comenzando por Spanos (1972) y Rice-Seyre (1976) hasta Eco (1984), LaManna (1992), Thompson (1993) y muchos otros. A las categorías que ofrece Tami (1984) volveré más adelante.

Estudios de Literatura Colombiana

No. 3, julio-diciembre, 1998

salvar a Tomás y muere en el tiroteo. Estevão y un policía joven —hijo nunca reconocido del padre con una sirvienta— pierden una pierna. Tomás va a la cárcel pero las buenas relaciones de la familia consiguen su puesta en libertad.

Veinte años después —en este punto empieza la novela— Estevão recibe la visita del inspector Macieira (sin saber que se trata de su hermano) en su pequeño apartamento, rodeado de los libros del padre. En todos estos años no ha salido a la calle. Vive de lo que le paga la editorial por una novelita policíaca de quinta categoría que entrega cada mes, y de lo que su hermano le da de vez en cuando. Macieira investiga un asesinato ocurrido con las mismas características de un crimen en el reciente librito de Estevão, pero antes de la publicación de éste. Después de otras visitas del policía-hermano y después de otros asesinatos que concuerdan con los de la novela que está escribiendo y contando a Macieira, Estevão se entera de que no hubo asesinatos. Tomás, Macieira y "ellos" ahora trabajan juntos y se dan cuenta de que en la última novela de Estevão había ligeros cambios en el sempiterno esquema de la aventura mensual del héroe Conrad. Con los cambios en el personaje principal y del lenguaje, pensaban o temían que podría empezar un proceso que llevara a Estevão a recordar y delatar los acontecimientos de hace veinte años, "mesmo disfarçados como ficção" (*Jardim*, 174). De hecho ocurre algo como una concientización tardía en él: "Meu testemunho é uma ameaça. (...) É preciso mexer no lodo" (179). En vez de seguir escribiendo novelitas termina, medio año después de la primera visita de Macieira, el manuscrito, o sea el texto de la novela que leemos, anunciando su propio asesinato.

El epílogo nos da tres alternativas: o bien lo encuentran con la garganta cortada, o bien lo encuentran con heridas en todo el cuerpo, con una inscripción en la pared como en un libro suyo, o bien está en un manicomio contando historias raras y escribiendo líneas y líneas de letras sin sentido.

*El capítulo de Ferneli* comienza con un extraño suicidio en Bogotá en 1979 que da desenlace a una serie de crímenes todavía más extraños en los próximos años. La cifra de muertos aumenta y testigos de los asesinatos desaparecen. Las víctimas se hallan en estado de descomposición. La ciudad y el país sucumben, despacio, en un estado de miedo, de terror y de sombra que dura diez años y que se manifiesta en la prensa con largas listas de matanzas colectivas, y "nadie, nunca, podría negar que aquella había sido otra generación entre las generaciones que estarían condenadas en la historia a vivir bajo el estigma de la muerte" (*Capítulo*, 218).<sup>4</sup>

A finales de los años ochenta, el escritor Ferneli inventa—escribe, entre otros, un texto sobre sus aventuras no menos extrañas. Junto con su novia Sara se ve involucrado en una serie de acontecimientos que llevan a la destrucción del 'mal' que causó los actos violentos tan desconcertantes del país a partir del suicidio de 1979. A la casa de Ferneli llegan paquetes e informaciones de distinta índole. Hay indicios de que existen dos grupos, uno bueno y otro malo. Dos veces Ferneli es secuestrado por equivocación, confundiéndolo con un periodista al que matan pero que no se muere, y hay otros muertos de los cuales tampoco consta si morían o no, o si morían asesinados o de una muerte natural.

Con las informaciones necesarias, además de una pistola, un frasco con un líquido misterioso y un mapa, Ferneli y Sara van a Cartagena, suben de noche al monasterio y 'matan' a un monstruo "de apariencia blanda, de apariencia amorfa o deforme" (139) que

<sup>4</sup> En esta afirmación está presente la última frase de *Cien años de soledad*, lo que subraya la tesis de que las dos novelas estudiadas se sitúan después del boom y del realismo mágico.

empezaba a poseer y destruir la Virgen del altar mayor. El monstruo es la reencarnación o la materialización de una de las víctimas del culto azteca sobre el cual Ferneli escribe a lo largo del libro una serie de textos. Hacia el final, la novela pone en tela de juicio las pocas seguridades que el lector ha adquirido durante el difícil desciframiento de los misterios en el texto: "No hubo misterios, ni siquiera detective. ¿Lo desciframos?" (243).

### La estructura de las novelas

*El capítulo de Ferneli* le ofrece al lector un laberinto de textos.<sup>5</sup> El índice pretende mostrarnos un libro con un orden fácil: cinco capítulos cortos con títulos ("Noticia", "Nuevos indicios", "El año de la peste", etc.) se alternan con cinco capítulos largos numerados (I, II, III, etc.). Los capítulos titulados corresponden, a primera vista, a la historia de violencia en Bogotá de 1979 a 1988, mientras que los capítulos numerados narran la historia de Ferneli, o, mejor dicho, Ferneli narra su historia en tercera persona desde su propia perspectiva. El último capítulo del texto "normal" sale del orden ya que lleva título ("El gran sueño") y, sin embargo, nos cuenta en dos breves páginas del regreso de Ferneli a Bogotá. Sigue, según el índice, un apéndice con varios textos que tienen como objetivo ayudarle al lector a comprender lo anterior. Ya que el apéndice contiene para el lector un juego de adivinanzas ("Adivine el personaje"), termina el libro, en el orden del índice, con la solución de ellas. De hecho siguen dos textos más, uno de los "Laboratorios Frankenstein" y un poema en primera persona, antes de que la novela realmente termine con "Bogotá, Junio 1989/Julio 1990" (Capítulo, 258).

Dentro de los diez capítulos de orden fácil de comprender, los cinco textos que llevan títulos presentan cierta homogeneidad. Se narran los acontecimientos del pasado desde una perspectiva casi objetiva, incluyendo algunas declaraciones de familiares de las víctimas, de policías o de testigos. Solamente al terminar su resumen de los diez años, el narrador (hasta este momento anónimo) interpreta los hechos con la frase ya citada sobre las generaciones condenadas a vivir bajo el estigma de la muerte.

De forma totalmente diferente se presentan los capítulos numerados. Se encuentra en ellos la historia de Ferneli, contando aparentemente en orden cronológico<sup>6</sup> los pocos días entre el recibo de una carta que lo dejó "desconcertado" (24) y su viaje de regreso de Cartagena a Bogotá. En el texto se entrelazan, sin embargo, desde la primera hasta la última página, otros textos: recortes de periódicos, cartas y mensajes que llegan, papeles regados por el suelo con poemas, textos que Ferneli había escrito anteriormente, textos sobre los sacrificios en las culturas mesoamericanas precolombinas, textos que el vecino de Ferneli le hace llegar como mensajes de los "Laboratorios Frankenstein" y, finalmente, textos no marcados dentro del texto, los cuales los lectores solamente a través del apéndice —o bien a través de sus conocimientos y lecturas anteriores— pueden distinguir como citas. Este

5. Tenemos que dejar de lado por el momento los múltiples paratextos que rodean el cuerpo central de la novela, comenzando con la solapa explicativa, la dedicatoria que ya se refiere al texto ("Laboratorios Frankenstein"), las citas introductorias, la pancarta de presentación, y la "Nota del autor".

6. De hecho, el orden cronológico se ve subvertido, ya que los acontecimientos entre el primer y el segundo secuestro (llega en la madrugada, duerme, escribe, va al restaurante, se emborracha, duerme, recibe llamadas, etc.) indican un intervalo de por lo menos dos días, pero los personajes se refieren a la cronología como si no hubiera pasado sino un día.

último juego intertextual está íntimamente ligado con otro procedimiento narrativo de la novela que consiste en dialogar y jugar por medio de nombres, de referencias explícitas, de referencias implícitas, de la evocación de cierta atmósfera, en resumidas cuentas, en jugar con 'textos' no textuales, o sea con películas (en primer lugar *Casablanca*) y conjuntos de películas (como p. ej. la 'serie noir'), y con géneros literarios como tal (especialmente con el género negro y el género de novelas de terror).

Al final de los diez capítulos, aparentemente bien ordenados, se juntan algunos de los varios niveles de la narración. El responsable de los asesinatos que causan tanto asombro y terror en Bogotá es personalizado en la figura del monstruo azteca destruido por Ferneli y Sara. Los textos sobre los sacrificios no son sino una pista para el lector. Los textos de los "Laboratorios Frankenstein" anuncian la solución del misterio sobrenatural. Los textos periodísticos, al contrario, junto con los encuentros con el hombre gordo y rico que mandó secuestrar a Ferneli, constituyen algo como el contrapeso de esa parodia de la novela de terror o/y del realismo mágico: una interpretación política de los crímenes en Bogotá. La última frase del décimo capítulo, finalmente, introduce al lector en un círculo autorreferencial;<sup>7</sup> Ferneli empieza a escribir las palabras con las que empieza el primer capítulo: "Noticia. Uno de los casos ..." (13 y 245).

Tres aspectos del texto dan, sin embargo, la salida de este círculo del retorno al principio. Primero: el comienzo de la novela se da la apariencia de una noticia objetiva ("Noticia"), contando hechos 'verídicos'. El recurso de la repetición infinita no significa, por ende, sino el cuestionar la separación entre lo real y lo ficcional. Segundo: la novela sigue con los demás textos ya mencionados. El mismo texto abre entonces de inmediato el círculo que ha insinuado. El tercer aspecto es el más importante: el que Ferneli escriba ahora las primeras palabras de la novela insinúa que él es el autor-narrador no sólo de su propia historia sino también de los cinco capítulos intermediarios, o sea de toda la novela. Las múltiples referencias explícitas a la escritura del texto dentro del texto, casi siempre acompañadas de la pregunta por la realidad y la ficcionalidad de los acontecimientos vividos o inventados por el supuesto narrador, demuestran, sin embargo, que esa nueva adscripción de la autoría del texto no es sino un recurso narrativo-paródico.

Otro narrador de la novela se da a conocer muy temprano, en la "Nota del autor" con su "aquí empiezo" (9). Este "yo" desconocido que no aparece en los diez capítulos centrales, solamente vuelve a mencionarse en el poema de despedida al final del libro. Pero vestigios del "yo" los encontramos también en la introducción a las notas con el juego "Adivine el Personaje". Leemos que el director de los "Laboratorios Frankenstein" le ayudó al autor de la novela (en este contexto Ferneli) a corregir el borrador definitivo. Las tarjetas de los "Laboratorios Frankenstein" que aparecen a lo largo de la historia son, por ende,

7 Este círculo lo encontramos reproducido en forma gráfica y en forma explícita ("los 360° que esta novela corre y, literalmente recorre", 283) en la solución del juego de la adivinanza de las personas citadas. Al lado de la metáfora del círculo encontramos en el mismo gráfico, sin embargo, la flecha que en este caso no nos da la salida del círculo pero que en su significado metafórico permite romper el proceso del eterno retorno al principio.

8 Lo podríamos llamar en la dicción de Genette (1994, 178 y 277), según la interpretación de su papel en la novela, el narrador heterodiegético-extradiegético, o también casi-homodiegético extradiegético (si presuimos que el "yo" es idéntico con el autor de las tarjetas de los "Laboratorios"), con una focalización cuya definición depende igualmente del papel que se adscribe a este narrador. Su función principal consiste en engrapar los textos cuyo narrador es o se declara Ferneli.

intervenciones de este supuesto ayudante. Desde la lectura de la solapa del libro sabemos que el mismo Hugo Chaparro es o se declara fundador de los "Laboratorios Frankenstein". En últimas instancias podemos o bien suponer que el "yo" que aparece al principio y al final no es sino un alter ego del autor, o bien, lo que es mucho más probable, tenemos que resumir que la búsqueda del narrador nos descubre otro de los varios juegos y parodias que ofrece la novela para el lector.

La estructura narrativa de *El capítulo de Ferneli* —que en su complejidad apenas pudimos bosquejar<sup>9</sup>— se opone abiertamente a una descripción exacta, poniendo, de esa manera, en tela de juicio los intentos de reducir la novela a un mensaje definible. Este procedimiento del autor (ahora sí Hugo Chaparro) no puede quedar sin consecuencias para uno de los aspectos que representa, el de ser o bien declararse novela policiaca.

El conjunto principal de textos que constituyen la novela *O jardim do diabo* es, "naturalmente, un manuscrito" (Eco, 1980, epígrafe). No se trata, como en *Il nome della rosa*, de un manuscrito medieval que ha sido encontrado y traducido varias veces a lo largo de la historia, precedido de una introducción explicativa de su supuesto 'editor' acerca del 'reencuentro' del material y su 'publicación'. El lector del libro de Fernando Verissimo sabe apenas en el último capítulo positivamente que se trata de las "reminiscencias" (*Jardim*, 179) del narrador y escritor Estevão,<sup>10</sup> escritas medio año después de las visitas de Macieira. Pero el lector nunca va a conocer el camino (obviamente ficcional) que emprenden los textos de Estevão con la profecía de su asesinato inminente hasta llegar como libro a nuestras manos. Un narrador anónimo nos 'informa' en el epílogo sobre los tres posibles destinos que corrió Estevão.

Cada una de las alternativas interpreta el texto o los textos anteriores de forma distinta, refiriéndose a distintos niveles de la narración. La primera alternativa retoma el hilo de los acontecimientos hace veinte años, insinuando que la estructura política-opresiva de la dictadura militar ha sobrevivido al proceso de la redemocratización. La segunda alternativa se basa en el libro dentro del libro, en la posibilidad de que los textos ficcionales de Estevão se difundan y se mezclen con su propia realidad hasta el punto de asesinarlo. La tercera alternativa, la que habla de Estevão en el manicomio, niega cualquier intento de encontrar vestigios de verosimilitud en sus textos. Esa alternativa le remite al lector a las "entrelíneas"<sup>11</sup> (183), o sea a lo no-dicho, a lo callado, a lo que no se puede explicar, ni con el más sofisticado análisis narratológico.

Este procedimiento narrativo de Verissimo nos presenta, como la novela de Chaparro, varios textos en distintos niveles. No tenemos aquí, sin embargo, la ayuda de diferentes

9 Subraya esta tesis el hecho ya mencionado de los "errores" o incongruencias en el orden cronológico de los acontecimientos.

10 Anteriormente sólo hubo referencias muy vagas respecto al carácter de la escritura, p. ej. en la p. 46: "Isto, claro, se não destruírem estes papéis".

11 Se trata de las mismas "entrelíneas" en las cuales, según el poema-epígrafe de Alcides Buss, "a morte conspira" (*Jardim*, 9). Las entrelíneas, junto con el repetido empleo del "ou então" para marcar desarrollos alternativos de la escritura y de la lectura, se refieren, en el campo teórico, al concepto de "dissémination" de Derrida (véase la interpretación de este concepto en Menke, 1997, 261, como "zerstreuende Auslöschungen des Thematischen in seinen Zwischenräumen, die nichts sind; die Zwischenräume zwischen den sprachlichen Elementen, den nicht 'gegebenen' Zeichen ..."); la oferta tan abierta de una lectura "deconstructivista" del texto, sin embargo, no es sino uno de los múltiples elementos paródicos que caracterizan a la novela.

capítulos para diseccionar los niveles. Los distintos textos o narraciones se juntan y se entrelazan hasta el punto que acontecimientos de un nivel interfieren en otro<sup>12</sup>: "Mas Conrad também tivera a sua chance de matar Macieira, quer dizer, o Grego, e não o fizera. Dona Maria, abaixa esse rádio!" (105s).

El narrador en primera persona (Estevão) representa tres de los niveles principales. El primero trata de la narración analéptica de los acontecimientos de hace veinte años, de la juventud del narrador, el descubrimiento de la infidelidad del padre y la escena central, en la que muere el padre y quedan heridos el joven policía Macieira y Estevão. El segundo nivel es la narración de las tres visitas del inspector Macieira a su casa, contadas de manera cronológica. Un tercer nivel, finalmente, constituyen las imaginaciones de Estevão sobre las posibles investigaciones de Macieira en el mundo, desconocido por el narrador, afuera de su habitación, pues la única 'ventana' que tiene para 'ver' lo que pasa en la ciudad es la radio de su cocinera Maria. El programa que ella obliga a escuchar a su jefe trae invariablemente las últimas novedades sobre los crímenes 'reales', incluyendo las debidas entrevistas a Macieira. La radio no habla, sin embargo, del supuesto crimen que está investigando el policía-hermano, y que sirve de pretexto para sus visitas. El último nivel de la narración mencionado en la cita, las novelitas de quinta categoría con el héroe Conrad, nos da a conocer al narrador en dos versiones. La primera es la que Estevão cuenta a Macieira como posibilidad; la segunda es la versión definitiva que leemos como texto que sale de la máquina de Estevão. De forma sistemática podemos desenredar el conjunto de textos y narraciones entrelazados de la siguiente manera:

- Epílogo de un narrador desconocido
- Estevão termina sus "reminiscências" medio año después de la primera visita de Macieira; su última novela ha sido publicada con ligeras correcciones de la editorial
- Texto de su última novela policíaca que leemos como libro dentro del libro (la lucha entre Conrad y el Griego)
- Narración sobre el contenido de la penúltima novela y los posibles, pero finalmente no realizados desenlaces en la última (dentro de los diálogos entre Estevão y Macieira)
- Diálogos entre Estevão y Macieira durante las tres visitas de éste (la supuesta trama policíaca que parte de las novelas de Estevão)
- Recuerdos de Estevão de su niñez y juventud hasta la muerte de su padre
- Resúmenes de libros de la biblioteca del padre
- Diálogos intertextuales con éstos y con otros textos
- Fantasías de Estevão sobre posibles acontecimientos en el mundo de afuera
- Historias de crímenes ('reales') que entran a la casa a través de la radio.

### Los juegos intertextuales<sup>13</sup> de las novelas

Uno de los elementos fundamentales de las novelas de Verissimo y de Chaparro Valderrama es que comunican de manera explícita y de manera implícita con otros textos,

12 En la terminología de Genette (1994, 168s); Verissimo se vale del recurso de la metalepsis generalizada para derrumbar el muro que separa realidad y ficcionalidad.

13 Los trabajos sobre los distintos conceptos de "intertextualidad" ya son legión (véase para algunas posiciones del debate Genette, 1982; Hutcheon, 1985; Plett, 1991, con sus respectivas bibliografías; y para un resumen de ellas en español, la revista *Críticas*, julio de 1993); voy a usar el concepto sin grandes discusiones de las posiciones, corriendo el peligro de que me acusen con las palabras de

entendiendo aquí el concepto de texto en un sentido amplio (que incluye, por ejemplo, el cine, la radio, géneros literarios, etc.). De forma sucinta, los diálogos o juegos intertextuales se pueden clasificar de la siguiente manera: referencias a obras o textos de la cultura universal, referencias a obras o textos de la propia cultura, referencias a obras o textos de la cultura del otro y, finalmente, referencias internas (estas últimas pertenecen en gran parte a la discusión de las estructuras narrativas del capítulo anterior, por ende no voy a volver a discutir las).

A pesar de la barrera lingüística entre la parte lusófona y la parte de habla hispana del subcontinente, existe algo como un diálogo de los dos autores estudiados con la literatura y la cultura del otro.<sup>14</sup> En *O jardim do diabo*, hacia el final de la novela de quinta categoría, el 'bueno' (Conrad) se enfrenta a los tres 'malos' que satisfacen tres de las grandes demandas del mundo: armas, drogas y espiritualidad. Entre los tres hay "um homem careca, de bigode, com aspecto latino-americano (...) García Márquez, um colombiano. Não o escritor, claro. Esse é o maior traficante de cocaína do mundo" (*Jardim*, 136). Con el recurso (paródico) de usar el nombre del pobre Gabo en vez de Pablo Escobar, Verissimo nos da una pista para situar a las escenas mágico-realistas que aparecen en el libro.

En la última visita de Macieira, ellos hablan de los tres elementos que racionalmente no se pueden explicar. El primero es la supuesta trama policíaca con la pregunta: ¿cómo son posibles los asesinatos que solamente existen en la mente del escritor Estevão? Descartada esa posibilidad (ya que nunca ocurrieron los crímenes), queda igualmente descartada una solución como posibilidad de recurso narrativo dentro del universo (narrativo) mágico-realista. Los otros dos elementos sobrenaturales, el pie de cabrito que le colocó un padre a Macieira y la historia del ojo divino en la iglesia del padre, los verifica el inspector, o sea, se ven empleados como posibles recursos dentro del universo narrativo. Ese empleo como recurso narrativo es cuestionado, sin embargo, de inmediato por el diálogo ya citado: "— Isso é puro realismo mágico. — Não. É miséria. Eu ri, mas ele não. O filho da puta não tinha mesmo o menor senso de humor" (176s). La parodia que caracterizaba la entrada a la escena de García Márquez, sigue influyendo aquí. Verissimo se permite una distancia, un juego. La referencia intertextual se genera, de esa manera, como veneración del gran escritor y, al mismo tiempo, como superación de su manera de escribir.

Algo parecido ocurre con el diálogo que establece Chaparro con la literatura brasileña. En su estudio de 1989 sobre Rubem Fonseca,<sup>15</sup> el único autor de novelas policíacas brasileñas reconocido y traducido universalmente, le atribuye a las novelas de éste, especialmente a

Plett (1993, 66): "Es aún peor cuando los estudiosos usan el término 'intertextualidad' sin haber examinado críticamente el concepto, sólo para que parezca que están al día". No quiero parecer estar de moda; simplemente me parece más adecuado en el caso de las dos novelas este concepto que el de cita, parodia, etc. Y ya que voy a evitar el prefijo "post-", tampoco voy a intentar definir las diferencias entre la intertextualidad tradicional, la moderna y la postmoderna. Me limitaré a un nivel más bien descriptivo.

14 Para ser sincero, la barrera de comunicación de hecho hace que este diálogo sea indirecto ya que los escritores a través de los cuales se mencionan a Colombia y a Brasil, respectivamente, tuvieron que hacer primero el desvío de la consagración universal antes de poder figurar como puntos de referencia en las novelas.

15 "Romance Negro" de Rubem Fonseca es otro texto que cabe dentro del tema de esta contribución. Pero la aventura del escritor de novelas policíacas en un congreso sobre novelas policíacas en Grenoble es, a pesar del título "Romance", apenas un cuento que figura como uno entre varios en el libro *Romance Negro*.

*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, un "ritmo de un film delirante de cine 'negro'" y una re-escritura de las novelas de Chandler y Hammett, pero a la manera de "un Brasil en el que el canibalismo de la raza se presenta por encima de los emblemas turísticos que desmienten la realidad de un país" (Chaparro, 1989, 7). Fonseca nos muestra, según Chaparro, "'a la fiera sin la máscara de las fieras', así sea de forma alegórica" (8). La cita de Fonseca en la novela: "Un profeta había escrito que todo era fantasía, un sueño, un mundo de vastas emociones y pensamientos imperfectos" (*Capítulo*, 117), está ubicada exactamente en la mitad de los diez capítulos centrales de la novela. La anteceden una larga meditación de Ferneli sobre su estilo de escribir y su poética, seguida por un texto suyo sobre los sacrificios de los Aztecas para satisfacer la demanda de sus dioses por corazones y sangre humanos. Después de la cita, ubicada dentro de un monólogo interior de Ferneli en un restaurante, el narrador le llama a Ferneli "una imitación aceptable de algún detective de quinta, (...) algo así como un 'duro'" (118). La próxima escena es, finalmente, una escena fílmica: Ferneli sale del restaurante, y es secuestrado por segunda vez. Esa escena fílmica, sin embargo, se ve interrumpida constantemente por reflexiones de índole poetológicas.<sup>16</sup>

La acera brillaba con el resplandor del aviso donde la letra inicial del *Flamingo* se estiraba como una guadaña de neón. (...) Podía ser también una alegoría de clavículas entrecruzadas anunciando los sucesos y desventuras por los que pasarían aquellos que entraran o, aún peor, salieran de allí. La letra apropiada para conformar un alfabeto de la muerte, para presentar un relato de asuntos macabros (125).

Con estos elementos: poética del narrador, los deseos antropofagistas de los dioses aztecas,<sup>17</sup> la mención del detective del hard-boiled norteamericano, una escena como en un film noir con la inmediata ruptura en la imagen, podríamos, de forma abreviada, definir la recepción de Fonseca de la manera siguiente. Para Chaparro, Fonseca parte de las novelas clásicas del hard-boiled norteamericano y, al mismo tiempo, de las películas que se hicieron con base en ellas; las traslada a la cultura brasileña y consigue, de esa manera, algo como una alegoría de la realidad de su país. Hugo Chaparro, por su parte, se nutre, parcialmente, de las mismas fuentes<sup>18</sup> pero trasciende la técnica de Fonseca implementando además dentro del discurso narrativo los metadiscursos de la reflexión sobre las fuentes, la cita directa o indirecta de ellas y la reflexión poetológica sobre la construcción del mismo discurso narrativo.

Como segunda forma de los diálogos intertextuales clasificamos las referencias a obras o textos de la propia cultura de los autores. Me limitaré en este contexto a un ejemplo que

16 La reflexión poetológica está acompañada, como casi siempre en Chaparro, de otras referencias intertextuales; en este caso se trata de *La Divina Comedia* de Dante.

17 Las referencias al canibalismo, a los sacrificios y al antropofagismo son, obviamente, más que una explicación de la tradición de la violencia en América Latina, un recurso metafórico-alegórico para la explicación del acto de escribir tomado del movimiento antropofagista del Modernismo brasileño de los años veinte y treinta (Oswald de Andrade), o sea otro hilo que liga la novela con la literatura brasileña (sin que yo me atreva a decir si es una referencia directa o una referencia indirecta a través de las nuevas teorías literarias en las cuales los conceptos de canibalismo literario como 'metáfora' para la intertextualidad están en boga).

18 La cartelera que anuncia la novela como si se tratara de una película, nos da la lista de los 'actores': Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Graham Greene, Julio Cortázar, John Fante, Rubem Fonseca, Daniel Defoe, Anne Rice.

nos sirva adelante para aclarar el estatus de las novelas como novelas policíacas. Dentro de su novela, Verissimo nos presenta una posible versión y una versión realizada de una novela policíaca de quinta categoría. Aparentemente, los nombres de los protagonistas (salvo el ya citado García Márquez), los escenarios y la ideología que transportan tales libritos, se refieren a la cultura norteamericana. De hecho, sin embargo, se trata de un diálogo paródico y clandestino con el autor brasileño José Carlos Ryoki Inoue que figura actualmente como el autor más productivo del mundo con más de mil libros<sup>19</sup> publicados en menos de veinte años. La función del juego intertextual con este autor y con este subgénero de novela policíaca consiste en que Verissimo puede presentar un texto en el cual no existe ninguna duda sobre la oposición antagónica entre el 'bueno' y el 'malo'. El mundo que pretende dibujar este género está perfectamente ordenado: los que perturban el orden son eliminados por el héroe. Hasta en el campo de la narración reina el más perfecto orden: "mais de uma cidade foi salva da catástrofe pela sua ação decisiva entre as páginas 90 e 95. Tenho uma fórmula: a grande trepada por volta da página 40, o encontro final com o vilão, e o desenlace, a partir da página 90" (*Jardim*, 11). En la manera como surge de su subconsciente el recuerdo de los acontecimientos de la dictadura militar, el autor y narrador Estevão cambia el orden de la estructura narrativa y el orden ético-moral-social que fingen las novelitas. "Realmente, não era mais o mesmo Conrad. A editora não vai gostar" (59 et passim).

El sempiterno esquema de la novela policíaca de quinta sufre una segunda ruptura en *O jardim do diabo*. El hecho de que Estevão le cuente a Macieira versiones y, sobre todo, desenlaces que después no realiza en la escritura, se puede leer como un proceso paralelo a la ruptura con el esquema de la novela policíaca que practica Verissimo con su novela. Una vez más se observa en él la tendencia de trabajar las implicaciones teóricas o metatextuales de su procedimiento, primordialmente en el nivel estructural y narrativo, y no tanto de forma explícita como lo hace Chaparro.

Esta afirmación vale también para el juego intertextual que ambos emprenden con obras de la cultura universal. Cuando Ferneli y Sara entran al restaurante italiano, Chaparro Valderrama lo describe abiertamente como una réplica de Rick's Café: "Sólo faltaba un piano en el que alguien tocara una melodía nostálgica —por ejemplo, Mientras pasa el tiempo— y el lugar sería una copia exacta, en miniatura, mucho más modesta pero exacta, del cabaret de *Casablanca*" (*Capítulo*, 75). En este escenario entran dos personas, apodadas por Ferneli de Sydney Greenstreet y Mayor Strasser. El camino para el desciframiento del nombre Greenstreet lo indica Chaparro algunas páginas antes,<sup>20</sup> hablando de *El Halcón Malés* de Dashiell Hammett. A través de la mención del actor de la película y no del personaje Gutman del libro, aclara, al mismo tiempo, que se trata de la re-escritura de escenas filmicas y no de la relación entre dos textos narrativos.

Juntando dos películas, una de corte policíaca y otra de corte política, el libro abre el diálogo entre los dos temas fundamentales de su propia historia en un segundo, si no en un tercer nivel. El gordo, rico, ansioso de más dinero y más poder, y el representante fanático

19. Se trata, invariablemente, de libritos de 96 páginas, escritas con más de 30 seudónimos en distintas editoriales en las distintas series, o sea los policíacos de FBI, los de espionaje de CIA, y las distintas subseries de novelas del Oeste.

20. Para los lectores atentos de Chaparro, también da la pista en el ya mencionado artículo sobre Fonseca.

de un régimen fascista e inhumano, esa mezcla de poder económico y poder político, se visualiza para el lector a través de las imágenes conocidas. Esa evocación de imágenes concretas, ya vistas, se juntan con otras referencias a textos escritos y se juntan con los distintos textos que constituyen la novela para darle a ella, de esa manera, una cierta coherencia en lo temático.

Verissimo procede, otra vez, un poco distinto con sus referencias a la literatura universal. Comienza su novela con una anti-cita: "Me chame de Ismael e eu não atenderei" (*Jardim*, 11), acompañando esta frase en la misma página con un "Nunca mais vi o mar". Cincuenta páginas después, Estevão nos informa que su "irmão mais velho sim, era um caçador de baleias" (62). Y otras veinte páginas más tarde se declara, finalmente, "um anti-Ahab escondido da baleia" (81). El diálogo (no explícito) con el *Moby Dick* de Herman Melville y su primera frase: "Call me Ishmael" tiene su razón de ser, a primera vista, por la pierna de madera de Estevão. La pierna no la perdió, sin embargo, en la lucha contra un adversario más fuerte, como el Ahab de Melville, sino como observador de una escena en la cual no jugó un papel decisivo. Con Ishmael tiene en común el ser un testigo sobreviviente de un acontecimiento fatal. Pero Ishmael sobrevive la última lucha con la ballena, Estevão muere —según dos de las alternativas del epílogo— en el segundo enfrentamiento con "Eles". Su hermano Tomás, finalmente, era cazador de ballenas, en el pasado (o sea revolucionario, luchando en contra del régimen militar); y este pasado ya no le interesa.

Tenemos, entonces, en las tres menciones principales de la novela de Melville la negación de la posibilidad de leer las obras de forma paralela ("no", "anti", "era"). Precisamente allí está una de las explicaciones para esta referencia intertextual. Verissimo prepara el terreno para su propia anti-novela, distanciándose de una de las más famosas novelas de corte clásico.

Esa interpretación nos lleva directamente a la pregunta: ¿cómo Verissimo y Chaparro Valderrama asimilan y cambian el género de novelas en el cual inscriben sus novelas: el género negro?

### ***El capítulo de Ferneli y O jardim do diabo como novelas policíacas***

Ambas novelas retoman o citan las estructuras clásicas de la novela policíaca con sus elementos: crimen, detective, pistas y pistas falsas, proceso de pesquisa y solución. Ambas novelas, sin embargo, rompen con este esquema al mismo tiempo que lo citan. Se trata, obviamente, de anti-novelas policíacas.

Un esquema de sistematización de "anti-detective novels", todavía válido como primera aproximación, propuso en 1984 Stefano Tani.<sup>21</sup> Según él, una novela tiene que

21 Para Tani, "anti-detective novels" son novelas postmodernas, definiendo el postmodernismo de manera bastante simple con los elementos de la falta de un centro, de la falta de un sistema unificador y de la falta de una finalidad, o sea de una solución. Siguiendo a Spanos (1972), añade como elementos de la novela policíaca postmoderna la transformación de un género bajo, popular, hacia una expresión sofisticada, producto de una sensibilidad vanguardista, que sustituye al detective como centro de la constitución del orden por una situación caótica de inseguridad y misterio (39s). Teniendo en cuenta que Tani afirma que estos elementos no constituyen una definición extensiva del postmodernismo, y tomando en consideración otras propuestas para la definición de una novela policíaca postmoderna (véase pie de página 3), me parece que aquí se puede prescindir simplemente del término postmodernismo sin que la clasificación propuesta por Tani pierda su valor explicativo.

conservar por lo menos los dos elementos, detective y pesquisa, para que el lector la reconozca como novela policíaca. El "anti" hay que buscarlo, por ende, principalmente en la solución. Conforme con las distintas formas de rechazo de una solución tradicional, existen entonces tres formas de anti-novelas policíacas (sin que las formas sean excluyentes; una novela puede tener elementos de dos y hasta tres de las categorías):

- a) la innovativa: presenta una solución que después es rechazada y sustituida por otra, u ofrece una solución insatisfactoria ya que el culpable no es castigado, o encuentra la solución por pura casualidad y no a través de un procedimiento racional; generalmente existe una preocupación por cuestiones sociales o políticas (ejemplos: *A ciascuno il suo* de Leonardo Sciascia, e *Il nome della rosa* de Umberto Eco);<sup>22</sup>
- b) la deconstructivista: termina unas páginas antes de la solución, dejándole al lector en la total oscuridad, o dándole apenas algunas pistas muy vagas para encontrar la solución, u ofreciendo una solución racionalmente inaceptable; el detective toma la investigación como una cuestión existencial; los crímenes surgen de organizaciones secretas y poderosas dentro de la sociedad (ejemplos: *Todo modo* de Leonardo Sciascia, y *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon);
- c) la metaficcional: incluye todo un discurso sobre el ser ficcional del libro, y tematiza la pesquisa como un juego entre el autor real y el lector real o entre el autor ficcional y un lector ficcional. La solución, si existe, está encargada a la capacidad del lector de encontrar un sentido en este juego paródico e intertextual (ejemplos: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino, y *Palé Fire* de Vladimir Nabokov; Tani, 43s).

*O jardim do diabo* empieza, si prescindimos de la apertura del juego intertextual, como una novela policíaca tradicional. Llega el detective, habla de un asesinato e interroga un supuesto sospechoso. El sospechoso (Estevão) tiene una coartada (nunca sale de la casa ¿falsa pista?) y el lector espera una investigación que se base en la pregunta: ¿Quién tenía acceso al manuscrito de la novelita con la descripción del asesinato? Pero esta supuesta trama policíaca desaparece lentamente de la novela, en la medida en que Estevão se ocupa del asunto como detective, ofreciendo de vez en cuando soluciones para el misterio. Cuando Macieira en su tercera visita confiesa que nunca habían ocurrido los asesinatos (*Jardim*, 171), éstos ya han perdido toda la importancia para la narración.

La segunda trama policíaca que ofrece el libro es la de la historia del héroe Conrad en las novelas de Estevão. También ésta se distancia, lentamente, de su tradicional contenido (héroe bueno persigue al malvado y lo elimina). Conrad mismo, y con él su 'autor', Estevão, empiezan a dudar de la validez de las categorías opuestas 'bueno-malo', 'verdad-mentira', lo que lleva, en últimas instancias, a la duda profunda sobre la validez de la oposición 'realidad-ficción'. Conrad sobrevive, los tres malos mueren. Pero Conrad está cansado y se retira de su profesión de héroe.

La tercera trama policíaca, la 'verdadera', 'real', es la que enfrenta Macieira en la ciudad contra los asesinos, violadores y drogadictos. Estevão la escucha mediatizada por el narrador

22 Retomando la discusión de la postmodernidad: si declaráramos postmoderna toda novela policíaca que cumpla con esas exigencias, entonces tendríamos como resultado paradójico que las primeras novelas policíacas de Brasil y de Colombia son postmodernas. En *O Mistério* (Coelho Neto, 1928), el asesino que es conocido para el lector desde la primera página, sale de la novela como hombre libre, feliz y rico. El detective de *El misterioso caso de Herman Winter* (Ximénez, 1941) encuentra la solución del asesinato, después de una pesquisa sin resultados, por pura casualidad.

en la radio de Maria. Esas historias melodramáticas y sentimentales no se ofrecen, sin embargo, como tema de una novela policíaca.

Queda, entonces, la trama que tiene a Estevão como detective que investiga en los misterios de su propio pasado, de su identidad personal y de la identidad del Brasil en la etapa de la transición de la dictadura militar con sus crímenes impunes, a una democracia con un estado de derecho. Este proceso de búsqueda fracasa, tiene que fracasar: "—Não se preocupe. Eu não posso contar o que não vi. —Isso é o que nos preocupa, Estevão. Você contar o que não viu. Melhor contar o que nunca aconteceu" (176). La investigación le cuesta, probablemente, la vida a Estevão, pero no llega a una solución judicial.

En el fondo de la novela, implícito, insinuado apenas por la estructura narrativa, por los juegos intertextuales y por la múltiple cita del esquema de la novela policíaca, está la trama policíaca principal. El lector desempeña en ella el papel del detective. Las pistas, y con ellas las preguntas para responder, las riega el autor a través de todo el libro y a través de todas las tramas, con las citas no marcadas y con las alternativas que aparecen con el casi proverbial "ou então", culminando en el epílogo que trae el —probable— crimen constitutivo de la novela. De la solución queda encargado el lector-detective. De su decisión depende por qué caminos quiere emprender la búsqueda. Su investigación tiene dos alternativas que no tematiza explícitamente el texto: o prefiere la parte temática, seria, que implica las reflexiones sobre la identidad, la política y la realidad; o prefiere la parte narrativa, lúdica, que consiste en descifrar la estructura, la parodia y la ficción.

Comparando estos puntos con las categorías de Tani, encontramos correspondencias con las tres. De la anti-novela policíaca innovativa tenemos soluciones parciales que no satisfacen las expectativas de lectores de novelas policíacas clásicas, y la preocupación social; de la deconstructivista tenemos la amenaza de una organización secreta, la entrega existencial del detective (Estevão) y las alternativas como solución en el epílogo; elementos de la metaficcional encontramos, finalmente, en los juegos intertextuales y paródicos, en el libro dentro del libro y en la intronización del lector como detective.

Un resultado parecido da el análisis de los aspectos policíacos de la novela de Chaparro. Pero, otra vez, Chaparro se diferencia por su manera mucho más explícita de narrar. Al comienzo, Ferneli se ve a sí mismo "como un detective clásico trabajando en un caso clásico" (Capítulo, 20). Hasta este momento, el lector sabe que se trata de una novela policíaca (el cartel), que existe un misterioso suicidio ("Noticia") y que Ferneli colecciona artículos de periódicos sobre crímenes. La frase citada sirve como introducción a la cita larga del inicio de una parodia de una novela policíaca que había escrito Ferneli "alguna vez" como "ejercicio de estilo". Directamente después aparece el primer texto de Ferneli (el lector todavía no sabe que su 'autor' es Ferneli) sobre un texto sobre los sacrificios en las culturas precolombinas. Ninguna de esas informaciones o textos indica, sin embargo, un caso clásico en el cual está trabajando Ferneli. De hecho, las cartas e informes con los cuales empieza la trama misteriosa, les llegan a Ferneli y a Sara más tarde.

En la medida en que la trama se desarrolla, se oscurecen las referencias del texto a Ferneli como detective y las referencias del texto al mismo texto como novela policíaca. Después de una página dedicada a Chandler, llegamos a saber que "Ferneli creía ciegamente en la ficción y en la forma como la ficción podía ennoblecer toda la realidad" (69). En un artículo sobre un escritor policíaco que Ferneli había escrito "alguna vez" leemos "que, tarde o temprano, vivimos en medio de una aventura policíaca, donde no puede afirmarse con certeza a qué lado se encuentra el criminal y cuál es su víctima" (82). Esas certezas

desaparecen todavía más durante el segundo secuestro, después de la disertación de una página sobre los conceptos "símbolo" y "alegoría", ya que "para Ferneli, palabras como indicio, pista o señal, no significaban nada claro hasta el momento. Pero tejía con ellos los hilos de una historia que se enturbiaba con enigmas" (144). Poco después la "frontera entre ficción y realidad se había desdibujado por completo" (149). El papel de Ferneli cambia, ya "no era detective. Sólo lector" y un "detective hecho escritor" (165), hasta el punto en que el narrador afirma: "No había misterio, ni siquiera detective. Simplemente un sueño dentro de un sueño, un reflejo imaginario de una realidad patética" (206). Y este cambio del supuesto detective tiene implicaciones importantes para el género: "Antes de proseguir recordó que nunca o rara vez, una trama policíaca o pretendidamente policíaca, se explicaba en el transcurso de un capítulo intermedio. Pero la fórmula se había renovado" (208). Después de esta afirmación, y después de repetir dos veces más que no hay ni misterio ni detective (210 y 230), llega la historia a su final, acompañada de una reflexión poetológica: "Ferneli, lector de novelas policíacas, suponía que primero se escribían sus finales y luego —su autor, su detective, *Deus ex machina* del crimen—, empezaba a desandar el laberinto llegando del final hacia el principio" (230). Pero el final de una novela policíaca clásica no existe en *El capítulo*, y por eso la última (o penúltima) tarjeta de los "Laboratorios Frankenstein" le informa a Ferneli: "No hubo misterios, ni siquiera detectives. ¿Lo desciframos? Creo que seguimos en él" (243).

La renovación de la fórmula que se propone Chaparro tiene, como se puede observar, un fuerte impulso metaficcional. Y esa reflexión sobre el género policíaco dentro de la novela policíaca, sobre el acto de escribir y sobre la diferencia entre ficción y realidad, anda de la mano con el estilo que utiliza el autor. Los diálogos directos de los personajes, elemento fundamental en una novela policíaca para facilitarle información al lector, prácticamente no existen como tal. Sintomática para la manera de narrar de *El capítulo* es una llamada telefónica (29). Pasan dos renglones hasta que se pronuncie la primera palabra: "Un '¿Sí...?' salió con esfuerzo de su boca". Otros dos renglones ocupan las reflexiones sobre la posible posición de las bocas al pronunciar el "¿Sí...?", y la respuesta es igual de corta: "¿Ferneli?". Siguen diecisiete renglones que empiezan con la descripción de la mujer al otro lado de la línea y que se pierden en las lejanías de los posibles ancestros de ella en el Oriente. Después de cinco renglones con los preparativos, Ferneli "trató de concentrarse en la conversación". Esa, sin embargo, se demora otros siete renglones, preparando al lector para la importancia de la frase que sigue de la boca de Sara: "Es algo que nos puede interesar". La reacción de Ferneli consiste en que "soportaba la ráfaga con paciencia", y se prepara otra vez casi cinco renglones para terminar el diálogo con un "Te invito a desayunar".

Las pausas narrativas no solamente frenan el ritmo de los diálogos directos. Ellas son, de hecho, un momento constitutivo en la narración. Antes de ir al *Flamingo*, Ferneli relee lo que había escrito durante el día y se encuentra de pronto esperando. Dos párrafos esperamos con él delante de la puerta de los "Laboratorios Frankenstein" la subida del ascensor. Cuando por fin llega,

se estremeció suavemente con su peso antes de empezar a descender. En su interior se producía un artificio de luces multiplicadas por los espejos que enchapaban las paredes, actuando discretamente por la luz tenue de una lámpara que en otro tiempo habría alumbrado un relato de fantasmas de la época de la Reina Victoria (115).

La salida del ascensor y el parar un taxi ocupa aproximadamente el doble del espacio, el viaje en el taxi, sin embargo, se nos oculta en una elipsis narrativa. Este estilo de una narración lenta que eligió Chaparro para su novela, con eternas interpolaciones de monólogos interiores, contradice diametralmente el estilo de las novelas policíacas clásicas. Ellas, tanto la inglesa como la norteamericana, progresan constantemente. Los diálogos, las analepsis, las escenas de lucha o de búsqueda de objetos, y las descripciones de personajes y de lugares tienen una función para la solución. Las (pocas) pausas narrativas o los monólogos interiores en ellas son igualmente funcionales en cuanto resumen para el lector las informaciones hasta el momento recogidas. No hay prácticamente elementos superfluos. Y si un autor se permite una interpolación, como Hammett con la historia de Flitcraft en su *Halcón Maltés*, entonces lo hace en la forma explícita de una parábola.<sup>23</sup>

La lentitud de la narración de Chaparro tiene, eso es obvio, una función; más exactamente, tiene por lo menos tres funciones. Pero esas funciones no están al servicio de la solución del misterio. La primera es la de subrayar el status de su novela como anti-novela policíaca. Rompiendo el orden de la narración, rompe también con el esquema. En segundo lugar Chaparro necesita el progreso lento de la narración para desarrollar el tejido de metáforas que emplea (en la cita de arriba se mencionan los espejos que posteriormente se juntarán con otras metáforas borgeanas para ofrecerle al lector una posible lectura de la novela). La tercera función consiste en abrir espacios para sus ya mencionadas reflexiones metaficcionales. Más que de una novela policíaca podemos hablar, entonces, de una mezcla entre historias policíacas, reflexiones sobre novelas policíacas y reflexiones sobre el escribir en la actualidad.

Si volvemos al esquema de Tani y a la comparación de *El capítulo* con *O jardín*, podemos constatar que ambos autores utilizan caminos ligeramente distintos para llegar a metas parecidas. La novela de Chaparro tiene, como la de Verissimo, elementos de la anti-novela innovativa en cuanto hay una profunda inquietud por preguntas sociales y políticas, y en cuanto presenta una pesquisa por parte de Ferneli que no tiene nada que ver con un procedimiento racional; su investigación depende totalmente de informaciones que le son facilitadas desde afuera. *El capítulo* cabe dentro de la denominación de novela deconstructivista ya que no nos presenta una solución satisfactoria para la expectativa de un lector de novelas policíacas. La destrucción de un ser indefinido, la encarnación monstruosa de la víctima de los antiguos cultos, es, racionalmente, inaceptable. Y la existencia de organizaciones secretas (al parecer una opositora y una en función de ayuda para Ferneli y Sara, ambas con relaciones no aclaradas al sistema político-social colombiano), se insinúa en el texto más que se comprueba con hechos verificables. Sobre la adscripción de la novela a la corriente llamada por Tani metaficcional, finalmente, no cabe ninguna duda teniendo en cuenta las estructuras narrativas, los juegos intertextuales y el procedimiento en la renovación de la fórmula de la novela policíaca.

Ambos autores trabajan en destruir los muros que separan la ficción y la realidad: Verissimo lo hace con las metalepsis; borrando las fronteras entre los distintos niveles narrativos; Chaparro Valderrama lo anuncia, además, desde la primera hasta la última página. Ambos trabajan en la renovación de la fórmula de la novela policíaca, utilizando para ello un

23 Véase sobre la función de la parábola en la novela Suerbaum (1984), especialmente pp.137-139.

personaje-narrador que escribe novelas policíacas: el Estevão de Veríssimo termina su novela; del Ferneli de Chaparro no sabemos al final ni siquiera si es el narrador de su propia historia. Y ambos encargan a los lectores la solución, ya no tanto de los misterios de la(s) trama(s) policíaca(s) sino más bien de la solución del desciframiento de los textos: Veríssimo ofrece alternativas; Chaparro dice abiertamente que la función del lector es la del detective (Capítulo, 68) y que le corresponde a éste, por ende, "comprender (...) los motivos por los que El Capítulo... fue escrito" (249).

### Bibliografía

- Coelho Netto, Henrique Maximiliano, Afrânio Peixoto, José Joaquim Medeiros e Albuquerque, Viriato Corrêa. *O Mistério. Romance policial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 3ª. ed. 1928 (1920).
- Chaparro Valderrama, Hugo. "Rubem Fonseca: La atmósfera policíaca" en *El Espectador, Magazín Dominical* 311 (marzo 26 de 1989) 4-8.
- . *El capítulo de Ferneli*. Bogotá: Arango Editores, 1992 (un fragmento de la novela se publicó en *Gaceta* 8 (1990) 18-19).
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1980.
- . *Postille a Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1984.
- Fonseca, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 11ª. ed. 1992 (1988).
- . *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma, 1997.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink (UTB), 1994.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London, New York: Methuen, 1985.
- Inoue, José Carlos Ryoki (seudónimo Bill Purse). *Terroristas em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Monterrey (Coleção FBI), 1991.
- . (seudónimo James Monroe). *Unidos no crime*. Rio de Janeiro: Monterrey (Coleção FBI), 1991.
- LaManna, Richard Stephen. *The Art of Postmodern Detection: "Realities", Fictions and Epistemological Experience in the Mysteries of Dashiell Hammett, Jorge Luis Borges, and Umberto Eco*. (Diss. University of Florida, 1992) Ann Arbor: UMI, 1992.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. London: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- Menke, Bettine. "Dekonstruktion-Lektüre: Derrida literaturtheoretisch" en Bogdal, Klaus-Michael (ed.). *Neue Literaturtheorien*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 2ª. ed. 1997, 242-273.
- Plett, Heinrich (ed.). *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1991.
- . "Intertextualidades" en *Crerios* (julio de 1993) 65-94.
- Rice-Sayre, Laura Prindle. *Abra-Cadaver: The Anti-Detective Story in Postmodern Fiction*. (Diss. University of Washington 1976) Ann Arbor: UMI, 1976.
- Spanos, William. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination" en *Boundary 2* (two) 2, 1 (1972) 147-168.

- Suerbaum, Ulrich. *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime, and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Verissimo, Luis Fernando. *O jardim do diabo*. Porto Alegre: L&PM, MPM, 1987.
- Ximénez (José Joaquín Jiménez). *El misterioso caso de Herman Winter en Cromos*, 27.9.1941, 60-66; 4.10.1941, 60-65; 11.10.1941, 61-65; 18.10.1941, 60-65.70; 25.10.1941, 60-66; 1.11.1941, 60-65.