EL *gran arte* DE LA PARODIA

Por Mario Vargas Llosa

Recuperar para la literatura de creación aquello que la subliteratura y los géneros audiovisuales le habían arrebatado es un empeño del que han resultado algunas excelentes novelas contemporáneas. La más célebre, por su repercusión en todo el mundo, es, claro está, *Il nome della rosa*, híbrido de "thriller" medieval, novela de aventuras y divertimento erudito con el que Umberto Eco demostró que la inteligencia, la cultura y el afán experimental podían congeniar perfectamente en una novela moderna con los ingredientes del folletín decimonónico: el suspenso, la proliferación anecdótica, la truculencia, las coincidencias providenciales y los espectaculares frescos históricos.

En la literatura latinoamericana quizás el caso más ilustrativo sea el de Manuel Puig. Decir que su obra está envenenada de cine –como lo están la de Cabrera Infante y, en cierta medida, la de Carlos Fuentes– es cierto pero insuficiente. Al autor de *El beso de la mujer araña*, las películas no sólo le han suministrado unos temas y una mitología inagotables, sino, sobre todo, una técnica narrativa y una atalaya para investigar las acciones humanas. En sus historias –siempre visuales y dialogadas, con rápidos saltos hacia el pasado o el futuro, igual que en un guión las imágenes cinematográficas aparecen como tales para representar la alternativa utópica, aquel mundo de fantasía en el que los seres humanos se refugian a fin de escapar a la ruindad de sus vidas.

En los años sesenta y setenta muchos novelistas parecieron resignarse a que el cine, la televisión y la subliteratura monopolizaran las grandes pasiones, los destinos extraordinarios, la acción. Proclamaron soberbiamente que la única aventura lícita en el campo de la creación literaria era la del lenguaje y, encerrados bajo cuatro llaves, se dedicaron a inventar formas, a experimentar con el tiempo, a pulverizar la gramática. En ciertos países, como Francia, la novela de creación se convirtió, casi, en una rama menor de la lingüística o de la semiótica y corrió el riesgo, si seguía rodando por el despeñadero formalista, de quedarse sin más lectores que los heroicos asistentes a los seminarios de ensayistas como Roland Barthes o el propio Umberto Eco cuyas elucubraciones resultaban infinitamente más divertidas que los libros sobre los que teorizaban. El placer de contar historias quedó confinado a las pantallas y a la literatura de los supermercados. A falta de alternativas, los lectores empezaron a aplacar su apetito de ficción con géneros sustitutorios, como las biografías o las policiales. En Europa, críticos y lectores entronizaron súbitamente a Patricia Highsmith, hasta entonces considerada apenas una buena artesana de "thrillers", en una astuta creadora del más alto nivel.

El Premio Nóbel concedido a Claude Simon, uno de los gonfaloneros de la novela lingüística, coincide, en cierto modo, con la agonía del fenómeno. El caso de Umberto Eco, que escapa de la semiótica para escribir un delicioso melodrama macabro, no es el único. El director de la revista *Tel Quel*, en Francia, Philippe Sollers, escribe ahora novelas mundanas y eróticas y Le Clezio, que

inició su carrera literaria con unos textos densos, desdeñosos de la anécdota y embebidos de preocupaciones semánticas, publicó el año pasado una espléndida novela de aventuras en tierras exóticas –*Le chercheur d'or*– dentro de la mejor filiación conradiana. En España, la novela de más éxito en los últimos años –*Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela– resucita la tradición de la narrativa picaresca del Siglo de Oro, en tanto que otro distinguido poeta y ensayista, Manuel Vázquez Montalbán, escribía una serie de excelentes novelas policiacas con un personaje común: el detective Pepe Carvalho. Que los novelistas salgan a disputarle al cine, la televisión y la subliteratura el privilegio de contar historias, que la buena literatura salga de nuevo a la calle y se replete de aventuras, es una buena cosa. El único camino, por cierto, en el que el gran público y la literatura pueden de nuevo coincidir, como en el siglo XIX, cuando los grandes narradores no tenían el menor escrúpulo en admitir que entretener fuera, también, una obligación de la novela.

El brasileño Rubem Fonseca, autor de *A grande arte* (Río de Janeiro, 1983) es uno de esos escritores contemporáneos que han salido de su biblioteca a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros de gran consumo popular. En esta novela ha conseguido, brillantemente, justificar aquel viejo refrán español que dice: Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón.

Antes de este libro, Fonseca –nacido en 1925, abogado penalista de profesión, autor de varios guiones cinematográficos– había publicado algunas colecciones de cuentos y una novela (*O caso Morel,* 1973), también de semblante policial. Pero *A grande arte* es el primero de sus libros que ha hecho una exitosa carrera internacional, con traducciones y reconocimiento en distintos países del mundo.

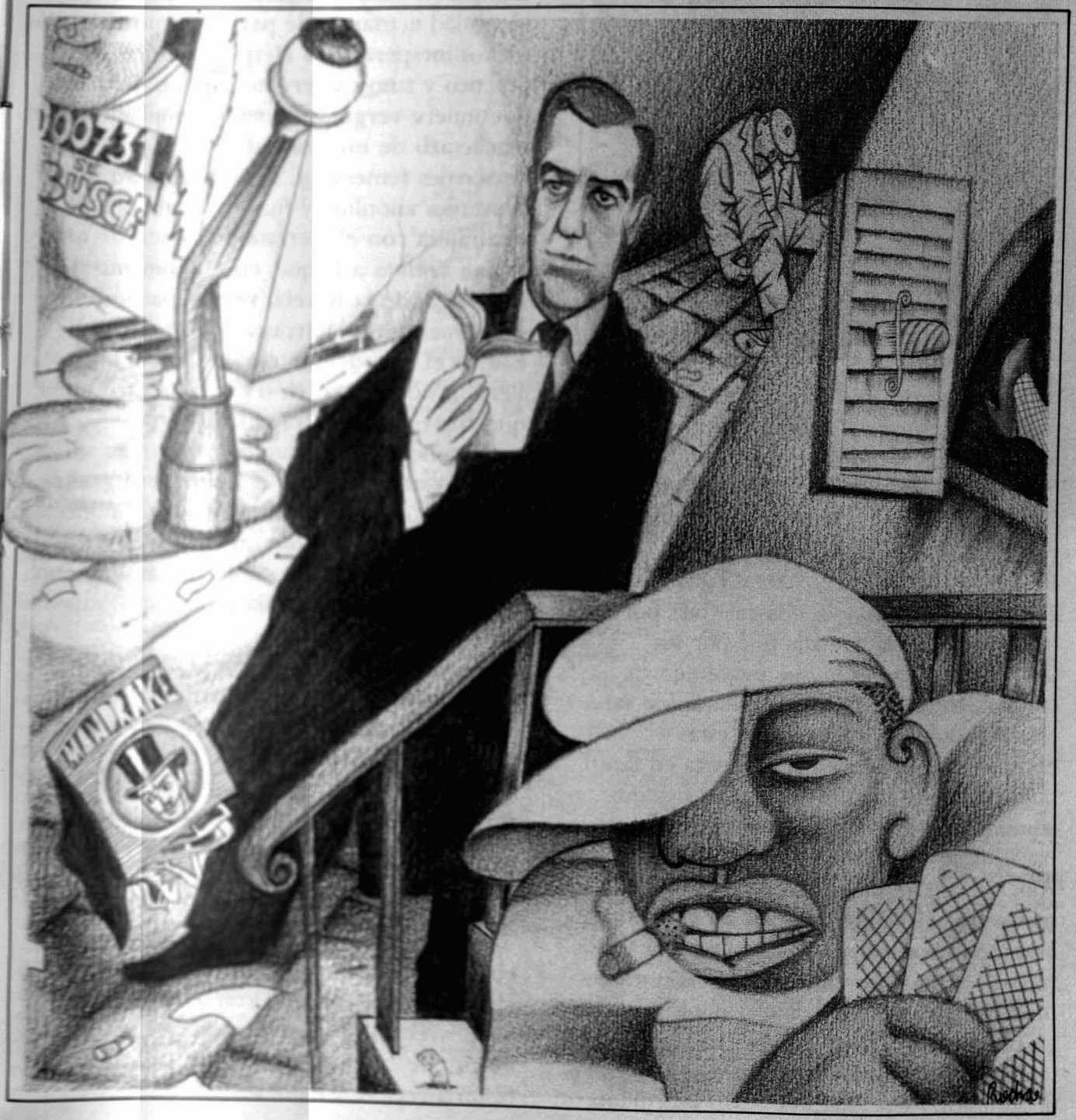
Se trata de un éxito muy merecido porque su novela, además de una divertida historia policial con todos los tópicos inherentes al género y al alcance del lector más primario, es, también, un libro elegante y sutil. Su mundillo de asesinos, traficantes, prostitutas y ominosos capitalistas resulta ser, asimismo, un irónico caleidoscopio de alusiones y paráfrasis históricas, mitológicas y literarias que dignifican la materia narrada, tornándola una propuesta cultural y una encubierta burla del propio género. Estas dos lecturas posibles de la novela no son excluyentes. El lector zahorí puede ir detectando el secreto manantial de referencias que irrigan la acción sin que, por ello, este contexto entrevisto al sesgo de la historia, atenúe o anule su interés por las peripecias de la novela. Una prueba más de que la inmemorial predisposición del género –contar historias, referir aventuras– puede muy bien consubstanciarse con las tentativas intelectuales más exigentes.

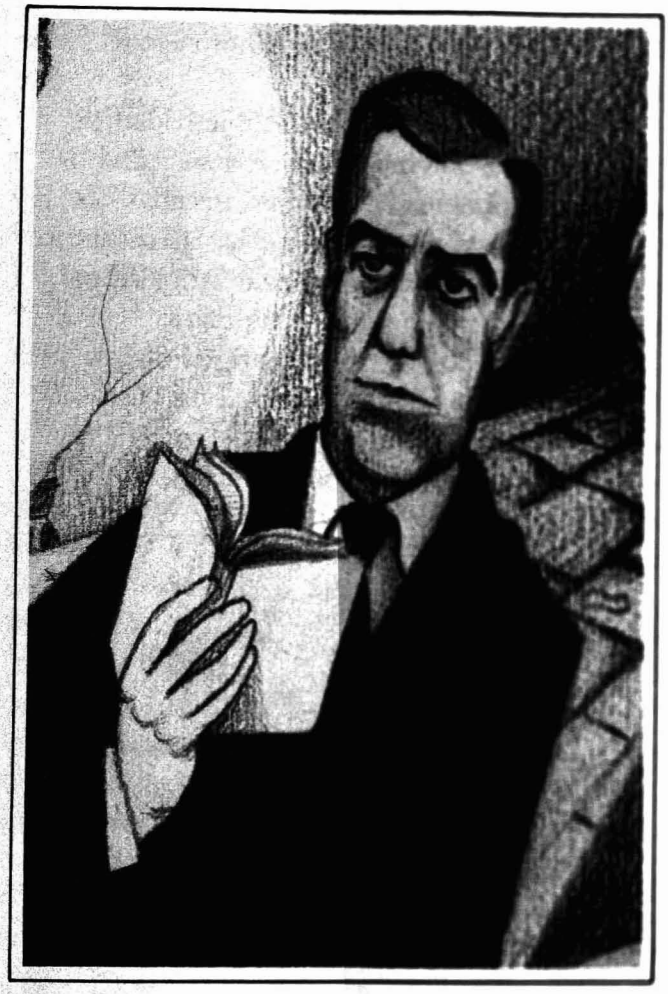
El protagonista y narrador de *A grande arte* es un abogado criminalista de Río de Janeiro, del que sólo conocemos su apodo: Mandrake. El sobrenombre le viene de las tiras cómicas; sus costumbres, de ciertas novelas y películas policiales clásicas. Es cínico, sexualmente promiscuo, amoral y simpático. Como detective resulta un absoluto fracaso pues no resuelve por sí mismo ninguno de los enigmas que se le plantean: las soluciones aterrizan en sus brazos gracias a los demás o al azar. Cuando decide vengarse, matando a cuchillo a los dos pistoleros que lo hirieron y sodomizaron a su novia, también falla; pese a haberse documentado y entrenado como un maniático en el arte del puñal –sobre el que la novela despliega una prodigiosa información técnica y erudita– ambos se le escapan y es el destino (personaje central) quien se encarga de lavar la afrenta.

Y, sin embargo, pese a ser un hombre eficaz sólo en la cama, con su rebaño de amantes, Mandrake no nos da nunca la sensación de una nulidad, de un profesional impotente. Porque, compensatoriamente, es un habilísimo narrador. La historia de *A grande arte* está contada por él, pero Mandrake sólo habla en primera persona en los episodios de los que es testigo. En los otros, usurpa los rasgos de un narrador omnisciente y relata desde la tercera persona gramatical, aunque, de cuando en

cuando, asoma un instante, desde un paréntesis burlón, para recordar al lector que aún sigue allí. La coartada con la que justifica estas mudanzas en el punto de vista de la narración es que aquello que no vio con sus propios ojos lo conoció después, gracias a testigos o documentos que llegaron providencialmente a sus manos. Nos dice, también, que estos episodios que ha conocido de segunda mano no siempre los refiere con matemática objetividad. A veces, ha dejado que su intuición y su fantasía llenaran los blancos y colorearan ciertos hechos...

De modo que tal vez sea la subjetividad de Mandrake la que imprima a esa sociedad de rufianes y rameras las insólitas prendas que la adornan: la propensión literaria, la costumbre de los seres humanos de lanzar latinajos para gratificar un pensamiento y la manía helenista. La pasión por la antigua Grecia se halla tan extendida que, al final de la novela, ella es la única explicación coherente de la muerte del gran malvado del libro. El





multimillonario Thales Lima Prado –hijo del incesto y el estupro y pináculo de un vasto imperio de narcotráfico– muere misteriosamente con un cuchillo clavado en la axila; al parecer programó así su suicidio para emular al Ajax de la mitología griega.

Resumir la historia que cuenta *A grande arte* es empobrecerla porque ella vale más por la manera como está contada que por sus incidentes. (Y eso es lo que establece una frontera entre literatura y subliteratura: en ésta la imaginación del escritor está enteramente volcada en la anécdota en tanto que en aquella está distribuida, de manera equitativa, en lo contado y en la manera de hacerlo). El asesinato de dos prostitutas, en Río, que, en un inicio parece la obra de un maníaco sexual, abre una caja de Pandora de la que van brotando, a lo largo de una acción trepidante, las enrevesadas ramificaciones de un tenebroso conglomerado criminal en cuyo vértice se halla Thales Lima Prado (que es, también, un literato frustrado). Los escenarios de la historia son cafetines y bares sórdidos, mansiones suntuosas de Río, aldeas de la frontera brasileño-boliviana donde la cocaína es reina y el crimen rey, y un interminable tren que cruza medio Brasil con literas que rechinan bajo el peso de las parejas fornicantes.

El personaje más pintoresco de la novela es un enano negro, llamado Zakkai y apodado Nariz de Hierro, que capitanea una banda de delincuentes y que, en los intervalos de su veloz ascenso, desde las cuevas de ratas de los suburbios de Río hasta las oficinas del capitalismo más respetable, camufla su identidad actuando de payaso en un circo. No menos inesperado es Hermes, teórico, práctico y sumo sacerdote del rito del puñal que muere vergonzosamente humillado por el machetazo de un amateur. Entre los personajes femeninos, se lleva el cetro una prostituta anónima y fugaz, dotada por la naturaleza con el aterrador atributo de una *vagina dentata* a la que, en el momento más surrealista de la novela, vemos masticar golosamente un churrasco a la parrilla.

Este es el más delirante episodio del libro. Pero ni siquiera en él, o en aquel otro en el que aparece Lima Prado tratando patéticamente de aprender a nadar en su mansión carioca, tiene el lector de *A grande arte* la impresión de un mero juego intelectual por parte del autor, de un simple ejercicio de acrobacia retórica. La novela es también eso, desde luego: una parodia del género, una risueña caricatura de sus excesos e irrealidades, un carnaval en el que desfilan todos sus tópicos. Pero todo ello está hecho con tanta simpatía y un conocimiento tan cabal de sus secretos y un humor tan bien medido para neutralizar la ironía subyacente, que el lector nunca deja de interesarse ni de creer en lo que le cuentan, aunque, a menudo, las destrezas y picardías del narrador le inspiren más respeto que sus anécdotas.

Tal vez eso sea el "gran arte" en lo que concierne a la novela: en contar una historia tan increíble y excesiva como ésta con el maquiavelismo necesario para que, en la hora mágica de la lectura, le resulte al lector una historia creíble y natural.◊