

Sintra, en coautoría con Ramalho Ortigão, obra que redonda en una de las más osadas provocaciones que ha conocido nuestra historia literaria.

En este sentido, *O Mistério da Estrada de Sintra* desarrolla una verdadera espiral de mistificaciones destinada a los lectores del *Diário de Notícias* que en 1870 leyeron lo que, después se supo, era una novela: en un primer momento, se instaba al lector a leer cartas; esas cartas aparecían como documentos auténticos; el proceso de lectura evolucionaba en un marco específico, un prestigioso periódico; finalmente, según confesaron los autores en una última carta firmada con sus nombres, todo era ficción: tanto los hechos relatados como los autores de las cartas. Así, formalmente aquellos textos eran cartas –cartas apócrifas– y el periódico necesariamente tenía que seguir el juego para que la parodia funcionase. En otras palabras: publicar la historia de un crimen misterioso en un periódico significaba tener medio camino andado para activar estrategias de verosimilitud que, en algunos aspectos, recuerdan los procedimientos utilizados en la elaboración del primer Fradique⁵.

Incluso el propio Fradique colabora en el proceso de afirmación de una «verdad» sin convalidación empírica. De hecho, el que en 1870 todavía era para muchos el poeta satánico que se había revelado un año antes, aparece en una de las cartas («A confissão dela») para confirmar, con su presencia «auténtica», la «autenticidad» de la carta. Lo hace por la vía de la afirmación discursiva, es decir mediante un discurso que, por su tono casi abyecto, da autonomía a una identidad *diferente* y a *otra*: «Eran las diez. Carlos Fradique, con voz impasible, casi lánguida, relatava las situaciones monstruosas de una pasión mística que sintió por una negra antropófaga. Aquel día tenía una vena grotesca.

–La pobre criatura –decía él– se untaba el pelo con un aceite asqueroso. Yo la seguía por la peste. Un día, exaltado de amor, me acerqué a ella, me arremangué y le presenté el brazo desnudo. ¡Quería hacerle aquel mimo! Ella lo olió, pegó una dentellada, arrancó un pedazo largo de carne, mastició, se relamió y pidió más. Yo temblaba de amor, fascinado, feliz de sufrir por ella. Sofoqué el dolor, y extendí otra vez el brazo...

⁵ Evidentemente, el periódico colaboró en la mistificación. La nota que anuncia la primera carta viene a ser una declaración en la que hábilmente se duda sobre la naturaleza ambigua (ficcional o no ficcional, literaria o no literaria) de esa carta: «El interés que esta narración despierta, la forma literaria que la reviste y el crimen que parece revelar nos obligan a evitar resumirla y a ofrecerla íntegramente a nuestros lectores. Sin embargo, no podemos incluirla sin eliminar el folletín, y substituirlo por este escrito, cosa que haremos en nuestra hoja del domingo» (Diario de Noticias, sábado, 23 de julio de 1870). Sobre esta aventura literaria, véase el estudio de Ofélia Paiva Monteiro, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: O Mistério da Estrada de Sintra», in: Colóquio/Letras, 97 y 98, 1987, pp. 5-18 y pp. 38-52.

–¡Oh! ¡Sr. Fradique! –gritaron todos–, escandalizados con la invención monstruosa.

–Comió más –continuó él gravemente– le gustó y volvió a pedir más»⁶.

Así se profundiza en la disolución de la autoría y en el ejercicio de la alteridad: en una carta atribuida a *otra* identidad se abre un segundo nivel de alteridad, el de la afirmación (reafirmación, si recordamos el episodio Fradique de 1869) de ese poeta satánico de quien se dice que hasta «fue amigo de Baudelaire».

3. Parece que la afirmación de Eça de Queirós como escritor y novelista, plena e individualmente asumida como tal, se retrasa. Hasta aquel momento, Eça había escrito folletines, dirigido un periódico, editado textos de variada naturaleza, engendrado criptónimos, colaborado en la invención de Fradique Mendes, compuesto en coautoría lo que después resultaría ser una novela epistolar de extraña estructura, pero todavía no se había consolidado como novelista de completa, entera y exclusiva estatura literaria.

Todo lo que Eça había hecho hasta este momento asume la dimensión de un proceso de aprendizaje, laborioso y algo tortuoso, que hasta llega a incluir una relación de discipulado ideológico con alguien que, por otro lado, nunca fue novelista: Antero de Quental⁷. Incluso el proyecto de *As Farpas* –prácticamente contemporáneo a la verdadera iniciación de Eça como novelista– lo comparte una vez más con Ramalho Ortigão. Lo cual quiere decir que Eça va aprendiendo y elaborando los temas de su futura práctica novelística junto a (o a la sombra de) alguien que detenta sobre él el ascendente de la edad y de la condición de antiguo profesor.

Como si esto no bastase, tras publicar su primera novela, Eça se ve casi de inmediato acusado de plagio, es decir, de escribir a partir de otro. Se da esta circunstancia en el momento de la celebración de las *Conferências do Casino*, y de las afirmaciones programáticas que allí profiere, y cuando Eça está adoptando la novela y la ficción como método para disciplinadamente reformar costumbres y mentalidades. Para llegar hasta ahí, un Eça en apariencia afectado por el *síndrome del plagio* tendrá que liberarse de lo que sugestivamente Harold Bloom llamó «ansiedad de la influencia».

4. Si en nuestra literatura existe un escritor perseguido por la traumática acusación de plagio, este es, sin duda, Eça de Queirós. Incluso puede decir-

⁶ O Mistério da Estrada de Sintra. Lisboa: Lello & Irmão, 1967, p. 234.

⁷ Me refiero aquí, como es obvio, a las bien conocidas revelaciones de Eça en el texto «Um Génio que era um Santo».