



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**PARODIA, NACIONALISMO Y OTRAS CUESTIONES  
EN TRES CUENTOS  
DE *SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI*,  
DE HONORIO BUSTOS DOMECCQ**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

HELADIO COLÍN MEDINA

ASESOR: DR. HERMINIO NÚÑEZ VILLAVICENCIO  
CO-DIRECTOR: MONSERRAT MORALES PECO  
TUTOR: FRANCISCO JAVIER SOLÉ ZAPATERO



TOLUCA MÉXICO, ABRIL DE 2022

**PARODIA, NACIONALISMO Y OTRAS CUESTIONES  
EN TRES CUENTOS  
DE *SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI*,  
DE HONORIO BUSTOS DOMEcq**

HELADIO COLÍN MEDINA

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
<b>CAPÍTULO 1. ¿ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA NOVELA POLICIACA?.....</b>	<b>16</b>
1.1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA LITERATURA POLICIAL.....	16
1.2. LOS ORÍGENES DE LA NOVELA POLICIACA.....	21
1.3. EDGAR ALLAN POE Y LA PATERNIDAD DE LA LITERATURA POLICIACA	27
1.4. LA LITERATURA POLICIAL: REFLEJO DE LAS GRANDES URBES. EL SIGLO DE LOS MÉTODOS.....	29
1.5. LA FIJACIÓN DE LO POLICIAL.....	32
1.5.1. S.S. VAN DINE Y EL DETECTIVE PHILO VANCE .....	32
1.5.2. LONDON CLUB (1930).....	37
1.5.3. JORGE LUIS BORGES .....	38
1.5.4. ESCUELAS DE LA NOVELA POLICIACA .....	39
1.5.5. LA NOVELA POLICIACA EN FRANCIA .....	39
1.5.6. LA NOVELA POLIACA EN INGLATERRA.....	42
1.5.7. LA LITERATURA POLICIACA EN ARGENTINA .....	46
<b>CAPÍTULO 2. HONORIO BUSTOS DOMEQ Y BENITO SUÁREZ LYNCH: UNA OBRA TRIPLEMENTE COLABORADA. LOS ORÍGENES DE LOS AUTORES FICCIONALES</b>	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO 3. PARODIA Y NACIONALISMO .....</b>	<b>66</b>
3.1. LA PARODIA EN EL TIEMPO .....	66
3.2. NACIONALISMO ARGENTINO.....	78
<b>CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE TRES CUENTOS DE <i>SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI</i> .....</b>	<b>85</b>
4.1. “LAS DOCE FIGURAS DEL MUNDO”, DE HONORIO BUSTOAS DOMEQ.....	85
4.1.1. EL ACONTECIMIENTO .....	85
A) LA HISTORIA DE PARODI.....	94
B) EL CRIMEN (NIVEL PROFUNDO) .....	95
C) LA RECONSTRUCCIÓN DEL CRIMEN. LA NARRACIÓN DEL HECHO .....	96

D)    LAS NOTAS DE PERIÓDICO.....	96
4.1.2. LA PARODIA DE LA EXPRESIÓN .....	97
4.1.3. LA PARODIA DEL CONTENIDO.....	102
4.1.4. CONCLUSIONES.....	112
4.2. “EL DIOS DE LOS TOROS” DE HONORIO BUSTOS DOMECCQ .....	114
4.2.1. EL ACONTECIMIENTO .....	114
4.2.2. LA PARODIA DE LA EXPRESIÓN .....	125
4.2.3. LA PARODIA DEL CONTENIDO.....	131
4.2.4. LA PARODIA COMO METAFICCIÓN.....	145
4.2.5. CONCLUSIONES.....	146
4.3. “LA PROLONGADA BÚSQUEDA DE TAI AN” .....	147
4.3.1. EL ACONTECIMIENTO .....	147
4.3.2. PARODIA DE LA EXPRESIÓN .....	162
4.3.1. LA PARODIA DEL SIGNIFICANTE: EL DIALOGO DE “LA CARTA ROBADA”, DE EDGAR ALLAN POE Y “EL HOMBRE INVISIBLE” DE GILBERT KEITH CHESTERTON, CON “LA PROLONGADA BÚSQUEDA DE TAI AN”, DE HONORIO BUSTOS DOMECCQ .....	171
4.3.2. LA PARODIA DEL SIGNIFICADO.....	178
4.3.3. CONCLUSIONES.....	187
5. CONCLUSIONES.....	188
ANEXOS.....	207

## INTRODUCCIÓN

*Seis problemas para Don Isidro Parodi* es estudiada con poca profundidad en el campo Estudios Literarios; autores como: Avellaneda (1983), con *El habla de la ideología*, Sheines (1992), con “Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, Marengo (1992), con *El mundo cultural de Honorio Bustos Domecq o, ¿quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX*, Marengo (2014), con *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética cultural*, Pellicer (2000), con “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, Di Tullio (2002), con “El idioma de los argentinos. Cultura y discriminación”, Vizcarra (2012) con *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía “Las cuatro estaciones”, de Leonardo Padura y*, Hubert (2013), con “Borges sinólogo”, estudian los textos, pero siempre desde su individualidad, es decir, no presentan una propuesta de poética que englobe a los seis (o al menos tres como hemos hecho nosotros). Es justo ahí donde nace la pertinencia de esta investigación. Presentamos una propuesta de lectura de tres cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*: “Las doce figuras del mundo”, “El dios de los toros” y “La prolongada búsqueda de Tai An”. Los cuentos fueron seleccionados por las relaciones que existen entre ellos (personajes y temáticas). Abarcar los seis implicaría un trabajo mayor, pero consideramos que, con los estudiados, se brindan las pautas para estudios posteriores. Los nuevos críticos, echando mano de los esquemas de lectura propuestos aquí, pueden llegar a estudios más enriquecedores.

La tesis que sostenemos es que los seis cuentos fueron creados desde la parodia y el nacionalismo. Desde ahí hacen un revisionismo de la historia de Argentina. Lo hacen a través de un modelo extranjero: la literatura policial. Primeramente, existe una parodia de la literatura nacional (nativista), ya que Honorio Bustos Domecq se apoya en la tradición inglesa (parodia de la expresión), y luego, una parodia de algunos sucesos políticos de la década de los treinta (parodia del contenido). Por tanto, resulta fundamental la vinculación de la obra literaria con el

contexto (los cuentos fueron escritos para los años cuarenta, pero ambientado en los treinta).

La obra se da como consecuencia de una colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El trasfondo: el nacionalismo de derecha en los años treinta en Argentina; como bien hemos afirmado, no podemos prescindir del contexto de creación, toda vez que está sumamente relacionado con la obra literaria. Aunque Borges y Bioy Casares (Honorio Bustos Domecq) no lo hacen evidente, si miramos a los acontecimientos de la época podemos establecer esa vinculación entre historia y literatura, y es justo de ahí donde nace nuestra propuesta de lectura (una entre muchas otras; la obra literaria nunca se explota en su totalidad).

En los años treinta hay una serie de acontecimientos políticos que se reflejan directamente en los cuentos estudiados, de ahí la necesidad de referirlos. Existen en Argentina tres grupos; los conservadores liberales, que apoyan a los aliados en la Segunda Guerra Mundial (Alemania, Italia y Japón); los conservadores nacionalistas, que simpatizan con los grupos totalitarios europeos (Alemania e Italia); y Fuerza Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), que se mantuvo neutra (Ministerio de Educación, 2015: 85).

Los conservadores nacionalistas tienen representantes en el gobierno, en el ejército y en el sector empresarial. Consideran que el gobierno debe basarse en dos estratos: los que producen y los que dirigen. Se apoyan en la iglesia, a través de la fe católica: “hay una fuerte adhesión de la fe católica, al orden y a las ideas que triunfaban en Europa” (Ministerio de Educación, 2015: 85-86). Este grupo se apoya en escritores como Leopoldo Lugones y Carlos Ibarguren. Ven la cultura como una vía para el crecimiento de la sociedad. Al igual que el conservadurismo nacionalista europeo, este grupo rechaza el multiculturalismo y la inmigración: constituyen una amenaza para la identidad (Ministerio de Educación, 2015: 87).

Luego tenemos a los conservadores liberales y a la FORJA. Los primeros apoyan a Inglaterra para mantener las relaciones comerciales, mientras que la FORJA, se declara en contra de Inglaterra, por considerarla como corruptora de la nación y como colonizadora comercial. Para ellos el concepto de “nación” está

ligado al de “pueblo”. Se manifiestan en contra del neocolonialismo bajo el lema “Somos una Argentina colonial, queremos ser una Argentina libre” (Ministerio de Educación, 2015: 87). El grupo se declara en contra de los capitales extranjeros en la monopolización de los sectores de la economía.

Estas posturas nacen alrededor de la Década Infame, caracterizada por el fraude, la corrupción y la represión. Aquí “los derechos de los trabajadores y el cumplimiento de las leyes existentes parecía un sueño” (Ministerio de Educación, 2015: 94). En 1933 se firma el pacto Rocca-Runciman<sup>1</sup>, cuyo tratado se explicita que: Inglaterra compraría la misma cantidad de carnes que en 1932; Argentina exportaría, pero todas las ganancias serían invertidas en manufactura inglesa; las empresas ferrocarrileras británicas no pagarían impuestos; Argentina limitaría la circulación de frigoríferos estadounidenses, y además, se les darían concesiones de negocios a los ingleses<sup>2</sup>: el del transporte público, por ejemplo.

La FORJA se manifiesta en contra del Pacto Rocca-Runciman; Inglaterra estaba colonizando a Argentina<sup>3</sup>, todo como consecuencia de las malas decisiones de los políticos argentinos, quienes declaraban este pacto como símbolo de progreso. Así, mientras a los ingleses se les otorgaban los mayores privilegios, a los argentinos se les restaban<sup>4</sup>. Según el Ministerio de Educación (2015: 90-92), el senador Lisandro De la Torre descubre el fraude del pacto Roca-Runciman, en nada beneficiaba a Argentina. Los acusó de fraude y evasión impositiva a los frigoríferos *Anglo, Armour* y *Swift*; presentó las pruebas necesarias ante dos ministros: el de Hacienda y el de Economía; se evadían impuestos de los que ellos hacían caso omiso. El 23 de julio de 1935, mientras el expone el caso, un matón del partido conservador, en intento por asesinarlo, mata al senador Enzo Bordabehere. El grupo opositor deseaba mantenerse en el poder sin ser criticado (Ministerio de Educación, 2015: 90-92).

---

<sup>1</sup> Argentina surte de carnes a Gran Bretaña (Ministerio de Cultura, 2015: 90).

<sup>2</sup> Por otra parte los ingleses evaden impuestos. Además, se comprometen a comprar productos a sus excolonias: Nueva Zelanda y Canadá, no así a Argentina. (Ministerio de Educación, 2015: 90).

<sup>3</sup> Parte de esto se debe a que el vicepresidente Roca, durante su estancia en Reino Unido, para formar el tratado Roca-Runciman, afirma que Argentina, por su interdependencia recíproca es, desde el punto de vista económico, una parte del Imperio Británico (Ministerio de Educación, 2015: 90).

<sup>4</sup> Por ejemplo, al realizar alguna obra pública en Argentina, las primeras licitaciones debían entregarse a empresas inglesas (Ministerio de Cultura, 2015: 90).

Las ideas alemanas sobre una raza primigenia llegan a Argentina. Se busca la identidad nacional a través del color local, representado por la figura del gaucho. Los inmigrantes argentinos, como en el caso de la población judía en Alemania, no tenían cabida, eran corruptores de la argentinidad (Falcón, 2009: 184). Las ideas llegadas de Europa, más la neocolonización propuesta por la FORJA, dan paso al nacionalismo argentino, el cual atraviesa estratos políticos y culturales. Los inmigrantes, ya no son sólo los extranjeros, sino también los campesinos, quienes, ante trabajos precarios, deciden emigrar a las ciudades.

Esto sucede a nivel político, mientras que a nivel cultural se da una pugna entre Jorge Luis Borges y Amado Alonso. Alejandrina Falcón (2009: 184) comenta que Amado Alonso ve la inmigración argentina como una disgregación lingüística:

¿Cuál es el origen histórico y social de estas tendencias disgregantes? La inmigración. En efecto, los inmigrantes hablan mal, los hijos de inmigrantes hablan mal: “Todo depende de esta realidad social: que Buenos Aires está formado en su mayoría por extranjeros y por hijos de extranjeros [. . .]. El resultado es un empobrecimiento y rebajamiento del habla urbana, cuyos rasgos sociales principales son éstos: indulgencia para la impericia y sentido hiperestesiado de la afectación”. Con claridad se observa, pues, que la dimensión social del fenómeno lingüístico nacional es clave en la interpretación que los miembros de la elite letrada hacen del “problema” en cuestión.

Si desde la política se ve al extranjero como neocolonizador, desde la cultura se le ve como disgregador de la lengua argentina. Buenos Aires corre el riesgo de engringarse, al punto de perder todo contacto con la lengua general: “ni siquiera se trata de una nacionalización, sino de una desnacionalización de la lengua” (Falcón, 2009: 184).

Por otra parte, tenemos la polémica sobre la lengua argentina, entre Jorge Luis Borges y Américo Castro. En 1941 Borges publica *Las alarmas del doctor Américo Castro*, donde considera que la literatura y la lengua no deben usarse como promotores de la cultura. El gobierno se había manifestado en favor de la prosa de Sarmiento, Avellaneda y Echevarría. De la saga de Echevarría y de Sarmiento tomará Borges el desprecio por la cultura hispánica (Di Tullio, 2002, sin página). *La Gaceta literaria* cuestiona a Borges sobre Martín Fierro. Ve a Madrid como el meridiano intelectual del orbe hispánico. Borges comenta:



La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! el meridiano intelectual de esta América [. . .] Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; [. . .] una ciudad cuyo Yrigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen un mexicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos en ninguna parte hablan tanto de él— una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos? (Di Tullio, 2002: sin página).

Borges está en contra del academicismo hispánico y su superioridad<sup>5</sup>. Madrid no puede ser el centro de la hispanidad; tampoco puede serlo argentina: la hispanidad argentina es producto de las inmigraciones. No hay una superioridad de una norma lingüística sobre otra. Lo que a Borges le interesaba, según Di Tullio (2002), era la "heterogénea lengua vernácula de la conversación porteña".

Las polémicas de la lengua y la cultura en los años treinta no pasan desapercibidas por Borges y Bioy Casares. Sabemos que son producto de los acontecimientos políticos, pero la identidad argentina no puede basarse en lo que ellos consideran "nacional". La figura del gaucho ya no es definitoria. Borges y Bioy Casares, a través de Honorio Bustos Domecq, se proponen hacer un revisionismo histórico de Argentina. Los autores describen de forma metafórica la llegada de los extranjeros y su influencia en la cultura. Lo hacen a través de un juego intelectual; usan una manifestación artística con origen extranjero: la literatura policial. No les interesa, al menos en ese momento, formar parte de una literatura comprometida.

Nace Honorio Bustos Domecq, un autor santafecino: "El doctor Honorio Bustos Domecq nació en la localidad de Pujato (provincia de Santa Fe), en el año 1893. Después de interesantes estudios primarios, se trasladó con toda su familia a la Chicago argentina. En 1907, las columnas de la prensa de Rosario acogían las primeras producciones de aquel modesto amigo de las musas, sin sospechar acaso su edad" (Borges y Bioy Casares, 6). Bustos Domecq, igual que Borges y Bioy Casares, es argentino, pero con apellidos extranjeros. Su producción la realiza en Argentina: "De aquella época son las composiciones: *Vanitas*, *Los Adelantos del*

---

<sup>5</sup> Por eso coloca a Gervasio Montenegro como representante de la Academia Argentina de las Letras. Se trata de un hombre que se presenta como intelectual, pero que no lo es. Se manifiesta en favor de la cultura nacional, pero su discurso está lleno de galicismos.

*Progreso, La Patria Azul y Blanca, A Ella, Nocturnos*. [. . .] Ese mismo año [1915] público: ¡ciudadano!, obra de vuelo sostenido, desgraciadamente afectada por ciertos galicismos, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época” (Borges y Bioy Casares: 6).

El autor ficcional, tiene una obra, también ficcional: de su producción resalta *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*, publicada en 1942. La escribe del 27 de diciembre de 1941 al 20 de noviembre de 1942<sup>6</sup>. Los cuentos constituyen narraciones policiales que pueden leerse de forma individual o en conjunto, de ahí que podamos considerarla como la única novela de Borges.

*Seis problemas para Don Isidro Parodi* giran en torno al negocio de la prostitución. Después de haber leído los seis cuentos notamos que Gervasio Montenegro<sup>7</sup>, durante su viaje por Bolivia, busca mujeres para el negocio. Inicialmente no le era redituable, después las cosas cambian. Invierte con la princesa rusa y el negocio prospera. Bajo este negocio se van articulando cada uno de los cuentos, al mismo tiempo que van tocando los temas ya mencionados: parodia y nacionalismo. El negocio le permite conocer a los personajes protagonistas de cada una de las narraciones.

Montenegro tiene controlada a la policía bonaerense, ¿cómo puede entrar a las celdas sin mayor problema?, ¿por qué nadie lo acompaña?, y ¿por qué pasa desapercibido? Por la complicidad delictuosa con la policía.

La historia de la prostitución y de los crímenes de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* es conocida por todos los personajes: Aquiles Molinari, Gervasio Montenegro, Carlos Anglada, José Formento y Mariana Ruiz Vallaba. Aquiles Molinari decide llevarlos a la escritura, se convierte en el autor y en el narrador; por tanto, podemos encontrarlo desde cuatro facetas: personaje, autor, narrador y editor. Molinari escribe *Los seis problemas para Don Isidro Parodi*, todos con un referente “real”. Termina el libro, lo edita y lo da a leer a sus amigos antes de publicarlo, eso explica las notas al pie de página: “(2) En efecto, el doctor sonrió y saludó. (Nota del autor.)” (79), “(3) El duelo está empeñado; el lector ya percibe el

---

<sup>6</sup> Esto lo sabemos por las notas al pie de página de cada uno de los cuentos.

<sup>7</sup> Ausente en el primer cuento.

*cliquetis* de los floretes rivales. (Nota marginal de Gervasio Montenegro.)” (79), “(4) Toque bucólico. (Nota original de José Formento.)” (79).

Carlos Anglada, Gervasio Montenegro, Mariana Ruiz Villalba, José Formento y Aquiles Molinari son; primeramente, los protagónicos de una historia “real”; luego los protagónicos de una novela, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*; y finalmente, los lectores y editores de la novela. La prologa Gervasio Montenegro.

Vemos que *Seis Problemas para Don Isidro Parodi* presenta, a nivel interno, un proceso de escritura. Los niveles se multiplican al interior, eso lo vuelve un texto complicado. El proceso de creación (propuesta de lectura) queda de la siguiente manera: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se oponen a las ideas del nacionalismo de derecha; y como se consideran apolíticos, al menos Borges, deciden utilizar un tercer autor: Honorio Bustos Domecq, autor ficcional con una serie de obras también ficcionales. El proceso de escritura se da desde la parodia y el nacionalismo.

Honorio Bustos Domecq escribe la obra que refiere un juego de creación al interior. La idea es revisar la historia de Argentina desde una postura crítica<sup>8</sup>, pero sin dejar un rastro evidente. De esta manera se tocan temas como la inmigración, el lenguaje y la literatura. Todos encaminados a formar parte de la identidad nacional (nacionalismo) y tocados desde la padrodia (de la expresión y del contenido).

Para llegar a esto nos hemos apoyado en el PASA, “*Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas*” (PASA), propuesto y trabajado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, por Francisco Xavier Solé Zapatero. El proceso parece no estar presente, pues sólo hemos colocado los resultados. Hacerlo de manera completa implicaría una extensión considerable<sup>9</sup> y no sería prudente. Sin más, vamos a ello. El proceso consiste en no partir de la lectura de la crítica del texto, como tampoco de un método determinado que guía y determina la lectura del mismo, tal como se propone en los

---

<sup>8</sup> Revisionismo histórico.

<sup>9</sup> Tendrían que escribirse a detalle cada uno de los componentes narrativos (narrador, espacio, tiempo...).

estudios convencionales<sup>10</sup>. Nuestro primer enfrentamiento ha sido el texto, hemos tratado de comprender qué acontece, para ello hemos dividido cada uno de los cuentos en niveles. Primero hemos estudiado la imagen (*qué se observa*<sup>11</sup>), luego el acontecimiento (*qué pasa*<sup>12</sup>), más tarde el tiempo (*cuándo pasa*<sup>13</sup>), y, por último, *la forma en que relató el narrador*<sup>14</sup> y *la configuración* del autor. Cabe señalar, sin embargo, que, si bien la lectura separa el texto en niveles, como su título lo indica: “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas”, se trata de ir articulando un nivel con otro, hasta encontrar las múltiples relaciones que pudiera existir entre ellos. Es un proceso que lleva tiempo, pero al articular todos los niveles, los resultados son enriquecedores, pues el lector es capaz de aislar un hecho y entenderlo en relación con el conjunto de hechos en su totalidad. Además, ahí se originan los esquemas que presentamos para no perder al lector en los diversos niveles de los cuentos.

Es así como hemos notado que los cuentos proponen un juego de creación. En cada uno se proporcionan notas al pie de página. Las notas son autoría de los mismos personajes, pero ya en su papel de lectores y editores. Todo adquiere sentido cuando somos capaces de explicar la relación entre elementos y niveles y/o planos, es decir, en comprender las acciones, reacciones, diálogos y pensamientos de cada uno de los personajes, y de estos en sus relaciones con los otros, todo esto apoyado con lo dicho por el narrador. En palabras de Bajtín (1974), implicaría que el investigador conozca el “yo para mí”, “yo para el otro” y el “otro para mí” (postura “ontológica”), y el discurso dirigido al objeto, a la palabra propia, y a la palabra ajena (postura “epistemológica”), de acuerdo con el complejo cronotopo o visión de mundo de cada personaje y del autor, por cuanto sus discursos son plurilingües, plurivocales y pluriestilísticos, dialógico y cronotópicos. Cada personaje tiene una forma de pensamiento, de manera que su mundo es diferente al de los demás. Así, por ejemplo, Gervasio Montenegro e Isidro Parodi interpretan los hechos desde sus

---

<sup>10</sup> Es decir, el lector no llega predispuesto a la lectura; por tanto, no hay una lectura guiada.

<sup>11</sup> Erradicando voces y tiempo. Sólo nos quedamos con las imágenes del texto, como si se tratara de una cinta cinematográfica.

<sup>12</sup> Ahora, a diferencia de la “imagen”, vemos los personajes en movimiento.

<sup>13</sup> Situamos la temporalidad de cada uno de los hechos.

<sup>14</sup> Es decir, si lo hizo a través de novela, cuento, diario, cartas, etc.

particulares vivencias y experiencias. Así, un mismo acontecimiento<sup>15</sup> tiene diferentes interpretaciones<sup>15</sup>; lo mismo sucede con la obra literaria, cada crítico la abordará de acuerdo con sus vivencias y conocimientos. Por tanto, los resultados no serán los mismos, pero tienen su validez, ya que se integran, tanto al texto en su totalidad, como al campo de los estudios literarios (siempre con una justificación pertinente).

Ahora bien, hemos referido que no partiremos de un método convencional; cuando menos no en su totalidad; pero sí en parte, ya que utilizaremos elementos de la narratología, como el esquema policial propuesto por Danna Giurca (2014), para abordar la parodia de la expresión y de ahí llegar al nivel de contenido, es decir, a la parodia del contenido.

Nuestra propuesta de lectura de los tres cuentos está basada en una definición propia de parodia, pues una vez que hemos hecho el recorrido, notamos que no hay una definición capaz de resolver la forma en que aparece en el texto. Así, proponemos la siguiente: “Se trata de una escritura lúdica, que nace como consecuencia de una transformación, es decir, de la reescritura de un hipotexto. Puede parodiarse un factor intraliterario, texto, estereotipo o norma genérica, o bien un factor extraliterario, alguna época. La transformación deja ver un efecto cómico, además de una distancia crítica. Para su entendimiento se requiere de la armonía entre el emisor y el receptor (conocimiento del contexto)”.

No obstante, también nos apoyamos en la propuesta de parodia de un autor de la escuela inglesa, nos referimos a Walter Nash, quien afirma que la parodia se construye desde dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido. De la suma de los dos surge el efecto cómico. En ambos casos hay textos alusivos (hipotextos), que serán reelaborados (Campesino 2016-2017). Desde esta propuesta, nosotros proponemos hacer una doble lectura: una parodia de la expresión y una parodia del contenido. En la primera analizamos los elementos del relato policial que han sido parodiados, mientras que en el segundo lo hacemos con los acontecimientos políticos referidos.

---

<sup>15</sup> Con la policía bonaerense y con las notas de periódico pasa igual.

El título del trabajo queda así, pues, como “Parodia, nacionalismo y otras cuestiones en tres cuentos de *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq”. Utilizamos “otras cuestiones” porque se trata de un texto que se presta para una diversidad de temas, aunque aquí nosotros tocamos mayormente parodia y nacionalismo, si bien hay ocasiones en que referimos otros temas (la coautoría, por ejemplo, o las obras ficcionales).

Para llegar a una propuesta de lectura, hemos dividido el trabajo en cuatro capítulos. En el primero: “¿Antecedentes políticos de la novela policiaca?” nos hemos dedicado a detallar lo que la crítica ha considerado como “antecedentes policiales” en los cuentos, si bien hemos llegado a la conclusión de que no son tales, ya que no fueron creados bajo el paradigma de la novela policiaca. En este mismo capítulo referimos las variantes de la literatura policiaca, con el fin de ampliar lo anteriormente dicho: Francia, Inglaterra y Argentina. En este capítulo nos apoyamos en teóricos como Boileau-Narcejac (1998), con *La novela policial*, Todorov (1974), con “Tipología de la novela policial”, Hoveyda (1967), con *Historia de la novela policiaca*, y lo contrastamos con autores como Gubern (1970), con *La novela criminal*, Van Dine (1929), con “las reglas de lo policial”, Noguerras (1982), con *Por la novela policial* y con Vizcarra (2010), con “El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía ‘Las cuatro estaciones de Leonardo Padura’<sup>16</sup>”.

En el segundo capítulo: “Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch: una obra triplemente colaborada. Los orígenes de los autores ficcionales”, referimos el origen de la obra en colaboración, para lo cual iniciamos con la colaboración para “La Martona” y terminamos con los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

Así llegamos al tercer capítulo: “La parodia”. Al tratarse de una obra que burla los postulados nacionalistas, debemos apoyarnos en la parodia, considerada como una forma de intertextualidad. De este modo, detallamos la parodia en el tiempo. Como una forma de sintetizar la información, proporcionamos un cuadro con las

---

<sup>16</sup> Incluso referimos la propuesta de Jorge Luis Borges, estudiada por Ana María Platas apud Vizcarra (2010).

características principales de cada época. Finalmente proporcionamos nuestra definición de parodia.

Es claro que las definiciones se van a multiplicar gradualmente, pues se trata de un término estudiado en las diversas etapas de la historia de la literatura. Nosotros, a partir de lo estudiado, propondremos una definición de parodia y la tomaremos como sustento para el trabajo de investigación, mismo que tiene como objetivo describir cómo se da la parodia del nacionalismo en tres cuentos de los seis relatos de Honorio Bustos Domecq.

El cuarto capítulo está dedicado al análisis de los tres cuentos. Iniciamos con el desarrollo del “acontecimiento”, producto del PASA. Después presentamos un diagrama que condensa la narración y que nos sirve como base para el estudio de la parodia, tanto a nivel formal, expresión, o “parodia de la expresión”, como a nivel de contenido, o “parodia del contenido”. Este capítulo nos permite mostrar que los tres cuentos siguen el mismo esquema de creación: existe un antes, un durante y un después de la cárcel. Todo se refiere desde la Penitenciaría Nacional (celda 273).

El último capítulo está dedicado a las conclusiones.

De manera general, la tesis presenta una propuesta de lectura de tres cuentos de *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*. La hipótesis que se comprueba es la siguiente: *Seis problemas para Don Isidro Parodi* se construye desde la parodia y el nacionalismo, a través del revisionismo histórico. La investigación tiene tres objetivos; como general, describir una propuesta de lectura de los tres cuentos ya referidos; y como particulares, detallar los elementos del género policial, así como vincular la parodia y el nacionalismo con las tres narraciones.

## CAPÍTULO 1. ¿ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA NOVELA POLICIACA?

*El género policial no se subdivide en especies.  
Presenta sólo formas históricamente diferentes.*

***Boileau-Narcejac en La novela policial.***

*En la vida de todos hay capítulos ocultos  
que se espera nunca puedan ser conocidos”.*

**Agatha Christie.**

El primer capítulo de este trabajo presenta al lector las características del género policial clásico. Se describen los orígenes, así como sus principales representantes, tanto en Europa, como en América Latina y el mundo anglosajón. La intención es establecer las diferencias de lo que comúnmente se ha llamado “novela negra” y que no alude exclusivamente a la novela policial, aunque claro, queda inmiscuida en esta categoría. Nacen las etiquetas “novela negra”, “novela criminal”, “novela de enigma”, “novela problema”, e incluso “subliteratura”, “literatura de evasión” o “literatura barata”. Se trata entonces de un género rechazado por la crítica literaria, al tiempo que lo considera inferior, pero, ¿realmente puede afirmarse que dichos textos no sean literarios?, ¿puede decirse sin más que están fuera del canon?, y, sobre todo, ¿se trata de un tipo de narrativa que sólo apuesta por resolver un misterio? A lo largo de este primer apartado de la investigación se dará respuesta a estas interrogantes.

### 1.1 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA LITERATURA POLICIAL

Las etiquetas más conocidas, o al menos las más aceptadas dentro de los estudios literarios, son “novela de enigma” y “novela problema”; sin embargo, este tipo de narrativa no refiere solamente un conglomerado de novelas, también a una producción cuentística (Agatha Christie, por ejemplo). Al respecto, Noguera (1982), al tratar de esclarecer “narrativa policial”, se refiere a ella como “novela policial”, y comenta que no existe uniformidad ni siquiera en el nombre de estos relatos. Boileau-Narcejac (1868), en el prólogo a *La novela policial*, refieren este tipo de narrativa como un género misterioso del que nadie sabe exactamente de dónde viene, a dónde va, qué es, ni qué es lo que quiere decir (11). A dichos relatos se les



puede encontrar como “novela policial”, “novela criminal”, “novela detectivesca” e incluso “relato de misterio<sup>17</sup>”. Thomas Narcejac, en “De Poe al Thriller policial” (1982), afirma que en Francia nunca se ha tomado en serio la narrativa policiaca. Claudel la consideraba un “género estercolario”; académicos, críticos y hombres de letras coinciden en situarla al nivel de folletín; por tanto, la novela resulta una especie de segregación racial; es un “negro” y la literatura es un barrio elegante donde no tiene derecho a instalarse (204). Una afirmación bastante acertada es la siguiente:

Nadie duda en considerarla un género híbrido, y quizás un poco monstruoso. En realidad, ni siquiera se sabe qué nombre ponerle. Pierre Véry propone llamarlo “relato de misterio”. Otros piensan que debe conservar el término inglés: **Detective Novel**. ¿Cómo designar con precisión algo que se parece a un jeroglífico (Poe), a una novela popular (Gaboriau), a un cuento de capa y espada (Gastón Leroux), a un drama romántico (Maurice Leblanch), a una refinada partida de ajedrez (Van Dine), algo que tiene un poco de todo esto y un poco más que todo esto? Sin embargo, es evidente que existe, entre obras tan diversas, un punto de contacto, una cierta similitud. El misterio caracteriza a la novela policial; el razonamiento que explica el misterio forma parte también de la novela policiaca. Misterio e investigación, he aquí los dos elementos esenciales, cuya fusión, siempre laboriosa, siempre incompleta, ha dado origen a este género extraño que se llama, valga la vaguedad del término, novela policial (Narcejac, 1982: 204-205).

No basta con llamarlo género extraño, debería llamársele género inestable. Pierre Valery apud Noguera (1982) trata de definir el género de la siguiente manera:

Yo me inclino como se va viendo, por el nombre de “novela policial”, que me parece abarcar de un modo más completo las diversas escuelas que ha producido el género. **Novela criminal** me resulta chocante por cuanto lo principal en este tipo de novelas no es sólo el crimen. **Novela detectivesca** circunscribiría el **género**<sup>18</sup> a aquellas obras en las que el misterio es resuelto, justamente por “detection”, descubrimiento, inducción y quedarían fuera las novelas de Hammett, Chandler, Irish, Caín y la mayor parte de las obras de Simenon. **Novela de misterio** no me gusta por el expediente contrario: como definición es tan amplia que llegaría a abarcar no sólo a todas las obras propiamente policiales, sino también buena parte de las novelas de Stevenson, James, las novelas negras inglesas del siglo XIX, algunas obras de Dickens, etcétera (10).

---

<sup>17</sup> Esta última se aleja un poco de los planteamientos de la crítica literaria, pues el misterio no es exclusivo de la novela policial, en tanto que es muy socorrido por otras manifestaciones del género narrativo, e incluso del dramático.

<sup>18</sup> El subrayado es nuestro.

Es importante resaltar, que al igual que con el ensayo, el autor ya considera la literatura policial como un género y no lo subordina al narrativo. Si tomamos en cuenta que el género narrativo se caracteriza por presentar los acontecimientos a través de la mediación de un narrador (Pimentel, 1989), entonces no estamos ante nada diferente. Pero convergemos con Noguera (1982), cuando afirma que, aunque se critique la literatura policial como “subliteratura”, difícilmente alguien podría escribir hoy una buena novela policial; además, al hablar de “subliteratura” nos vemos en la necesidad de definir la literatura, y como en muchos otros casos, tampoco llegaríamos a la unanimidad de conceptos. Por lo anterior, más que definir a la narrativa policial como género, nos inclinaremos por reflexionar sobre su origen, características y nomenclaturas.

La literatura policiaca no se enfoca solamente en crímenes y criminales, va más allá. Jean Cocteau en el “Prólogo” a *Historia de la novela policiaca* (1967) expone lo siguiente:

[. . .] Las novelas policiacas tienen en contra suya la curiosidad que despiertan, la imposibilidad de abandonarlas una vez comenzadas, lo que hace que las “minorías pensantes” (por calificarlas de alguna manera, que siguen aferradas al extraño esnobismo del aburrimiento, que confunden con la seriedad), se disculpen en público de leer lo que a escondidas les gusta (Hoveyda, 1967: 10)

El caso que plantea Jean Cocteau no ha sido olvidado. Muchos lectores, incluso en el ámbito profesional, no aceptan públicamente su preferencia por las novelas policiacas, toda vez que al pertenecer a un ambiente “conocedor” y “cosmopolita” prefieren mostrar su fidelidad al “canon”, pero ¿vale la pena discutir la validez de la novela policía en el canon?, creemos que no, resulta más interesante acercarnos a la poética de los textos.

Otra definición de “novela policiaca” nos la proporciona el *Diccionario de términos literarios* (2000). Se trata de un:

Género narrativo cuyo tema se centra en un hecho delictivo (un crimen generalmente) y el descubrimiento metódico y gradual del culpable. En este tipo de novela, emparentada con la novela de espionaje y la novela negra, el más importante de todos los componentes es el mantenimiento de la tensión del lector por medio de ciertas técnicas que dan a la acción un ritmo contrastivo, ya trépidamente, ya lento [. . .]. El misterio, la vivacidad y el realce de la intriga suelen verse favorecidos —aunque hay que tener en cuenta las diferencias entre

escritores— por el uso de una lengua directa y precisa, los personajes, los planos y el maniqueísmo (Diccionario, 2000: 563-564).

Tanto Cocteau, como el *Diccionario de términos literarios*, enfatizan el papel del lector. Todo va encaminado al planteamiento y descubrimiento del crimen, pero desde el lector. Así lo remarcan también Boileau-Narcejac (1968): “La novela policial, por su parte empleará la lógica, más que para hacer razonar, para producir una sensación agradable en el lector, siempre que se trate, claro está, de un buen lector, o sea de un lector que haya sabido conservar esa capacidad de la infancia para estremecerse ante lo imposible” (26). El uso de la razón es parte fundamental de esta narrativa, se hace “racionalmente, incluso científicamente [. . .] No basta, por lo tanto, caracterizar a la novela policial por su método. La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón” (Narcejac, 1968: 14). Éste se descubre simultáneamente, tanto por el lector, como por el detective.

El misterio que mencionan Boileau-Narcejac (1968) crea un dúo inseparable; historia e investigación, presentado a través del discurso de un autor implícito, que a su vez se desdobra en un narrador que lo sabe y ordena todo. Presenta la información gradualmente: “la investigación y el misterio se engendran al mismo tiempo, y de tal manera, que siempre el misterio confiere a la investigación una extraña y maravillosa eficacia, en tanto que al mismo tiempo le pone una oscuridad particularmente terrible. El misterio y la investigación se generan mutuamente” (Boileau-Narcejac, 1968: 14).

Los autores franceses, en su afán de proporcionar una investigación completa sobre el ámbito policial, recurren a otros tres estudiosos del mismo caso: Régis Messac, Paul Morand y François Fosca, cada uno discute y agrega puntos a la narrativa policial. Veamos:

1. **Régis Messac.** En su texto *El detective novel y la influencia del pensamiento científico* (1929) afirma que la novela policial se constituye por un relato consagrado al descubrimiento metódico y gradual de un acontecimiento misterioso. Lo hace a través de instrumentos racionales y de circunstancias

exactas (Messac apud Boileau-Narcejac, 1968). Más tarde esto formará parte del decálogo de lo policial, elaborado y reelaborado por Tzvetan Todorov, Van Dinne y Jorge Luis Borges. El autor sostiene que “Edipo ha sido sin duda el primer relato policiaco” (Narcejac, 1982: 205). Este punto se debatirá más adelante<sup>19</sup>.

2. **Paul Morand.** Su aportación consiste en justificar lo psicológico dentro de la novela policial, así, “no pretender que la novela policial se convierta en novela de análisis psicológico, no significa subestimarla. ¿Qué importa si su contenido psicológico es falso o arbitrario si de todos modos logra mantener en suspenso, asustados y sin aliento hasta el final?” (Morand apud Boileau-Narcejac, 1968: 13). Cada uno de los datos proporcionados debe tener un sustento, no debe aparecer nada que no vaya a ser utilizado por el detective del caso, sea profesional o aficionado del crimen.
3. **François Fosca.** Él, al igual que Regis Messac, se acerca indirectamente a las reglas de lo policial. Trata de brindar un esquema de esta narrativa:

El autor de una novela policial le plantea al lector un problema que éste debe tratar de resolver; es mejor, entonces, que el autor no se valga de recursos que faciliten demasiado esta tarea [. . .] Se podría definir en una forma sintética la novela policial como la narración de una ‘casa de hombre’, pero —y esto es fundamental— de una caza en la que se utiliza un tipo de razonamiento que interpreta hechos en apariencia insignificantes para extraer de ellos una conclusión [. . .] si no lo empleara, no sería una novela policial sino una novela de aventuras, o una novela de análisis psicológico (Boileau-Narcejac, 1968: 13).

Una vez que hemos hecho un recorrido por autores dedicados a definir la novela policiaca, presentaremos la definición de Iván Cerezo (2005), pues será la que utilizaremos para este trabajo:

La narración policiaca es la narración de una investigación y el detective es aquel que la conduce. Por lo tanto, policiaca es toda aquella narración en la que se da un proceso de investigación de un hecho criminal, sea real o aparente, y que, por consiguiente, hay una persona encargada de llevar a cabo esa investigación, ya sea un policía, un detective privado, un periodista, un abogado, un forense, etc. La literatura policiaca agrupa aquellas obras de ficción en las que se produce un hecho criminal, es decir, una ruptura del orden cotidiano, un quebrantamiento de la ley, lo que da lugar a una investigación sobre ese hecho (sin página).

---

<sup>19</sup> En la opinión de Narcejac (1982) mitología y método son desde siempre inconciliables.

Aunque más adelante analizaremos las reglas de lo policial, en esta definición ya quedan implícitas. Ahora pasaremos a los orígenes.

## 1.2 LOS ORÍGENES DE LA NOVELA POLICIACA

Los orígenes de este tipo de narrativa son diversos. Por una parte, tenemos a los autores que sitúan el nacimiento de la narrativa policial antes de Edgar Allan Poe; y por la otra, los que le otorgan la paternidad del género a Poe con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Para efectos de este trabajo, primero referiremos cada una de las propuestas; y de manera posterior, dejaremos ver nuestro punto de vista con respecto del origen de estos relatos.

El primer autor que reflexiona sobre los principios de la novela policiaca es Fereydoun Hoveyda (1967). El crítico refiere el inicio de la narración policial a principios del siglo XVII con *Ti Gonng An* (tres casos criminales resueltos por juez Ti). Noguerras (1980) trata el mismo caso, pero se apoya en el orientalista holandés R.H. Van Gulik, quien encuentra un manuscrito anónimo chino de principios del siglo XVII. Ahí se narran los casos del Juez Ti. Para Gulik, “el género fue introducido en Occidente durante el siglo XIX, al mismo tiempo que otras muchas cosas de China [. . .]” (Gulik apud Noguerras, 1980: 11)<sup>20</sup>. Fereydoun Hoveyda (1967) refiere los casos policiales en la literatura china, pero no les otorga el mismo valor que a los llevados a cabo por Edgar Allan Poe, Agatha Christie y Sir Conan Doyle. La razón es simple, pero la referiremos más adelante, una vez que hayamos explorado los casos más característicos.

Para Fereydoun Hoveyda (1967), la novela policiaca china se conforma por autores que prefieren el anonimato. Afirma que el material proviene de la vida real; algunos jueces retirados llevan al papel los casos más interesantes, extraen lo más importante y lo que consideran que va a llamar la atención de los lectores. En palabras de Pimentel (1989), se trata de una información mediada, pues los jueces hacen una selección de materiales, quizá ya no como ocurrieron en la vida real, sino

---

<sup>20</sup> Al terminar el apartado comenta que, aunque se hayan encontrado esos textos, la paternidad de Poe no puede ser derrumbada, pues resultaría imposible que conociera los manuscritos y que los tomara como base para su narrativa policial.

como consideran que resulta más rentable. Es así como estos jueces pasan a convertirse en lo que Bajtín (1982) llama “el autor como participante del hecho artístico”. Un detalle fundamental de la “narrativa policial china” es que los autores desde el inicio dan a conocer el nombre y motivos del criminal. Ellos mantienen su atención en los elementos de suspenso, y de igual modo, entre la pugna entre el criminal y el detective. Además:

Los jueces llevan a cabo varias investigaciones al tiempo y recurren a todos los procedimientos científicos de aquella época, como la tortura, habitualmente practicada entonces por los tribunales chinos, y también, una vez agotados todos los demás recursos, a . . . lo sobrenatural, invocando a los dioses o basándose en las interpretaciones de sus propios sueños. El asunto de *La novia envenenada*, en *Ti Goong An*, con su explicación natural y extracriminal, encantará incluso a los aficionados más estragados y difíciles (Hoveyda, 1967: 13-14).

Los elementos sobrenaturales van a ser desarrollados más tarde por la literatura policial inglesa (en el caso de las obras de Gilbert Keith Chesterton). Fereydoun Hoveyda (1967:15) aclara que la literatura china no es el único caso de narrativa policiaca y proporciona cuatro casos más.

- a) **Leyendas de los beduinos árabes**<sup>21</sup>. *Los beduinos o árabes del desierto* narran cómo se localizan los camellos extraviados a través de las huellas.
- b) **La tragedia griega**. Este aparatado lo ocupa *Edipo Rey*, de Sófocles. Se trata de una tragedia que presenta como protagonista a Edipo, hijo de Layo y de Yocasta. Edipo se casa con su madre sin saberlo. Más tarde una peste azota la Ciudad de Tebas; los ciudadanos le piden hacer lo posible para erradicarla. Edipo a través del Creonte acude al oráculo. Creonte consulta a Apolo, quien le dice que todo terminará cuando se resuelva un crimen que se cometió en el pasado. Es así como Edipo parece convertirse en un detective que va tras las huellas de un asesino: él mismo.
- c) **El león de Esopo**. Si seguimos la lógica de Fereydoun Hoveyda (1967), este relato presenta indirectamente las huellas de un detective. Tenemos como protagonistas de la fábula a la zorra y al león. El segundo finge ante todos que

---

<sup>21</sup> Las negritas son nuestras. Las usamos para indicar la parte que retomamos del autor.

está enfermo y “con este engaño hacía venir a su cueva a todos los animales, y cuando los tenía allí los mataba” (*Fábulas*, Esopo); sin embargo, aparece como contrincante del “criminal” la zorra, encarnación, en la lógica del autor, del detective. Así, cuando el criminal (el león) le pregunta: “— ¿Por qué no entras? ¿Recelas por ventura de mí, cuando estoy tan débil que, aunque quisiera, no me sería posible hacerte daño? Entra, pues, como los demás” (*Fábulas*, Esopo). Ella, a través de una serie de deducciones, contesta: “lo que me infunde recelo: que veo aquí seguramente las huellas de los que han entrado, pero no veo las de los que han salido” (*Fábulas*, Esopo). El caso que presenta Fereydoun Hoveyda (1967) es concreto y enriquecedor, pero no es pertinente como relato policial.

- d) **El caso de Arquímedes.** En el siglo III el rey Hierón gobernaba Siracusa. Al ser víctima de la vanidad, entrega a un orfebre un lingote de oro para que le elaborase una corona. Éste recibe la corona. Más tarde le informan a Hierón que ha sido engañado por el orfebre, quien ha sustituido la plata por el oro. ¿Cómo evidenciar la estafa? A través de uno de los grandes sabios, Arquímedes, quien nuevamente, siguiendo la lógica de Hoveyda (1967) encarna a un detective que debe buscar la solución de un crimen. Arquímedes lo hace a través del cálculo de la densidad, pero antes realiza una serie de pruebas: se da cuenta que al sumergirse en el agua se desparrama la cantidad equivalente a su volumen. Con la corona de plata sucedió lo mismo, derramó el agua, pero en menor cantidad que con el oro. ¡Eureka!, ¡Eureka! El “detective” había resuelto el crimen.

Hasta aquí los casos planteados por Fereydoun Hoveyda (1967). El segundo lugar de investigadores de la arqueología policial lo ocupa Gubern (1970). El autor difiere de Hoveyda (1967), pues manifiesta su desacuerdo en proporcionar la literatura griega como fiel ejemplo de arqueología policial. No le parece juicioso “hacer remontar los orígenes del género policial a los asesinatos e intrigas de la tragedia griega, entre otros motivos, por sus fuertes impresiones de mítica y sobrenaturalidad” (9-10). Es decir, al tratarse de un tipo de narración que se encuentra supeditada al destino, el resultado, cualquiera que fuese la actitud del

personaje, siempre sería el mismo. Gubern (1970) ejemplifica el caso con el texto ya referido, *Edipo*. Edipo trata de investigar por qué muere Layo, pero: “su pesquisa y su historia no encerraban ningún misterio para los atenienses que cada año se sentaban en las gradas del anfiteatro para volver a contemplar la tragedia” (10). Esta sería la primera base para refutar la tragedia griega como narrativa policial, pero aparece una segunda: los autores, como en el caso de Sófocles, no escribieron con una intención policiaca, ni hicieron esquemas tan elaborados y a la vez tan cercanos a los jeroglíficos (como en el caso de Poe), sino que más bien el interés radicaba en la catarsis a través de la contemplación de ciertos acontecimientos. Ahora, si adjudicamos el misterio y la investigación como características definitorias de lo policial y descartamos, tanto la temporalidad, como intencionalidad<sup>22</sup>, entonces estaríamos ante verdaderas historias policiales<sup>23</sup>.

Otros estudiosos del caso son Adriana Michelli (2006) y Vizcarra (2010). La primera afirma que una de las primeras manifestaciones de lo policial es *Hamlet* (1603), de William Shakespeare. Para ella la obra presenta un caso policial. El protagonista descubre al asesino del padre. También refiere a *Edipo Rey* como antecedente. Por otro lado, Vizcarra (2010) sugiere que los orígenes pueden ser rastreados en *Las mil y una noches*, en Voltaire y en Balzac: “Otras hipótesis que sostienen el origen de la literatura policial pueden ser rastreados en algunos relatos de *Las mil y una noches* (en particular “La historia del capitán de policía, el kurdo”, noches 768 a 770) en el capítulo “El perro y el caballo, del *Zadig* de Voltaire, o en *Une tenebreuse affaire*, de Balzac” (7).

Regis Messac, en *El detective novel y la influencia del pensamiento científico* (1929), propone a *Edipo Rey* como narrativa detectivesca:

Para Edipo, convertido en detective, equivocarse significa la muerte. Debe resolver un problema aparentemente insoluble: ¿cuál es el animal que tiene cuatro patas por la mañana, dos el mediodía y tres por la tarde? Este problema planteado por los dioses, sólo la inteligencia humana lo puede resolver. Y puede hacerlo porque lo maravilloso no es ni oscuro ni invencible; es solamente peligroso. Edipo, pues, triunfa (Messac apud Boileau-Narcejac, 20).

---

<sup>22</sup> Este punto lo analizamos más adelante. No podemos tomar los textos griegos como policiales porque no fueron escritos con esa intención.



Del mismo domo Boileau-Narcejac (1968: 22) proponen como antecedente las aventuras del príncipe de Serendip:

Cuentan los viajes de los cuatro hijos de Nizar. Un día vieron una parte donde la hierba estaba machucada y en la otra intacta. Modhar afirmó que el camello que la había comido era tuerto del ojo derecho; Rabia afirmó que cojeaba con la pata derecha; lyad observó que debía tener la cola cortada y Anmar dedujo que seguramente se había escapado y que debía ser salvaje [ . . . ] Sin embargo sus conclusiones fueron muy simples; el camello es tuerto porque sólo comió la hierba de la parte del prado que veía; es cojo porque las huellas de la pata derecha están más marcadas que las de las otras patas, tiene la cola cortada porque su estiércol estaba amontonado a pesar de que los camellos tienen la costumbre de desparramarlo con la cola; y es finalmente hosco y desconfiado porque comió la hierba en forma irregular; arrancando las matas aquí y allá.

La última propuesta digna de ser referida es la *Biblia*. Ahí aparecen algunos pasajes que se asemejan a lo policial<sup>24</sup>.

Las primeras manifestaciones de la literatura policial pueden quedar resumidas en el siguiente cuadro:

<b>“La narrativa policial antes de Edgar Allan Poe”</b>			
<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Literatura</b>	<b>Temporalidad</b>
Pasajes de la <i>Biblia</i>	Varios	Literatura hebrea	
Edipo Rey	Sófocles	Literatura griega	430 a.C.
El león	Esopo	Literatura griega	Siglo IV a. c.
Caso de Arquímedes	Arquímedes	Literatura griega	129 a.C.
Leyendas de los beduinos árabes	Beduinos árabes	Literatura árabe	
<i>Las mil y una noches</i>	Anónimo	Literatura hebrea	850 Aproximadamente.
<i>Hamlet</i>	William Shakespeare	Literatura inglesa	1603
<i>Ti Gonng An</i> (tres casos criminales resueltos por juez Ti).	Juez Ti	Literatura china	Siglo XVIII

<sup>24</sup> Abel yace sin vida a los pies de Caín.

<i>Zadig</i>	Voltaire	Francesa	1747
<i>Une tenebreuse affaire</i>	Balzac	Francia	1841
<i>Aventuras del príncipe Serendip</i>			

El cuadro anterior representa los intentos de Fereydoun Hoveyda (1967), Rogelio Nogueras (1980) y Adriana Micheli (2006), y Héctor Vizcarra (2010) por presentar una arqueología de la narrativa policial; sin embargo, diferimos de ellos, pues creemos que no hay tal narrativa policial en las obras esquematizadas. Ciertamente, podemos encontrar elementos que hoy tienen cabida en el género policial, así el asesino y el detective. Aunque claro, no aparecen de forma explícita, deben intuirse. Por otra parte, los textos referidos no fueron escritos bajo el paradigma de la novela policial. Ello sucedería hasta el siglo XIX con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) y después de que Edgar Allan Poe adquiriera la paternidad del género. Es así como su detective más famoso, Augusto Dupin, se convierte en un arquetipo para el perfil creativo de Sherlock Holmes y Hércules Poirot.

En este momento podemos plantear: ¿cómo pueden influir los textos del esquema anterior en Edgar Allan Poe? Aun cuando dijéramos que tiene influencia, no sería válido, ya que su narrativa fue hecha para un lector que sería vigente sólo hasta la época capitalista, con el auge de las grandes urbes, no antes. Nos enfrentamos entonces a un problema de temporalidad que engloba dos casos: por una parte, a los autores anteriores a Poe, y por la otra, los posteriores. Para el estudio correcto de las obras literarias no debe prescindirse del contexto. De modo que no sería válido acercarse a Sófocles, Shakespeare y Esopo, sólo por mencionar unos casos, con paradigmas creados para el siglo XIX.

Si lo anterior fuera poco, aparecen otros problemas. Edgar Allan Poe no conoció ni leyó las obras del juez Ti, pues ellas son descubiertas de manera posterior. *Ti Gonng An* es estudiada ahora, pero los alcances del juez Ti no pueden compararse con los medios que poseían los investigadores modernos, o incluso los contemporáneos (la cibernética, por ejemplo).

### 1.3 EDGAR ALLAN POE Y LA PATERNIDAD DE LA LITERATURA POLICIACA

Una vez que hemos mostrado las obras que algunos autores proponen como antecedentes de la narrativa policial, abordaremos al autor bostoniano, así como algunos de los elementos que lo encaminan a construir este tipo de relatos.

En cuanto a la paternidad del género aparecen cuatro autores que reconocen a Edgar Allan Poe como fundador. El primer lugar lo ocupa Adriana Micheli (2006), quien propone a *Hamlet* (1603) y a Edipo Rey como antecedentes de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), pero reconoce a Poe como padre del género: “La ricerca di un colpevole [. . .] viene talora considerata una caratteristica sufficiente per riconoscere un giallo. Accogliendo tale definizione, non si incontrano molte difficoltà nell’indicare l’Edipo Re quale primo prodotto di un genere che ‘rinasce’ nella sua forma moderna, grazie a Edgar Allan Poe<sup>25</sup> [. . .]” (11). El segundo lugar lo ocupa Laura Millicay (2014:9), para ella:

Per tradizione l’origine del genere poliziesco classico si fa risalire allo scrittore nordamericano Edgar Allan Poe con il suo commissario Auguste Dupin. Infatti Poe scrive e pubblica tre racconti intitolati: *I delitti della via Morgue* (1841), *Il mistero di Marie Roget* (1842-1843) e *La lettera rubata* (1845). Più precisamente con la pubblicazione del primo di questi racconti Poe è considerato l’iniziatore del genere.

Los últimos autores que refieren a Poe como fundador son Noguerras (1980) y Vizcarra (2010). Igual que hace Adriana Micheli (2006), Rogelio Noguerras refiere como antecedente la literatura china, pero reconoce como padre al bostoniano. La literatura policial nació “oficialmente en 1841 con *Los crímenes de la Calle Morgue* del norteamericano Edgar Allan Poe. Fue Poe quien creó las bases teóricas de lo que podríamos llamar la novela policial ‘inductiva’ o ‘novela problema’, que haría fortuna especialmente en los autores ingleses, a la cabeza de los cuales podríamos citar a Conan Doyle” (Noguerras, 1980:10). Pero independientemente de que Poe hubiera o no creado el género, las condiciones para su nacimiento ya estaban creadas y otro lo hubiera hecho.

En el mismo sentido que Fereydoun Hoveyda (1967) aparece Adriana Micheli (2006), quien propone a *Hamlet* y a *Edipo Rey* como antecedentes de la narrativa

---

<sup>25</sup> Aparecer en una forma moderna resulta una afirmación debatible.

policial moderna. Ciertamente, presentan elementos, pero no podemos dejar de lado la temporalidad, por lo que aceptarlos como antecedentes es aceptarlos como policiales y no lo son, lo mismo sucede con la sugerencia de Vizcarra, aunque claro él sólo sugiere que se podría rastrearse por ese lado, pero no lo acepta como propuesta suya.

En cuanto a la tragedia griega, la afirmación de Gubern (1970: 10) resulta muy pertinente. No debería vincularse la narrativa policial a la literatura griega<sup>26</sup>: “por sus fuertes impresiones de mítica y sobrenaturalidad” (9-10). Por una parte, las tragedias eran representadas en las fiestas cada año, de modo que el espectador ateniense ya conocería el argumento, y por otro lado, el espectador no tenía como expectativa descubrir al asesino a través de un determinado número de pistas. Más bien el dramaturgo buscaba que el espectador se identificara con alguno de los personajes y que observara las consecuencias de contradecir los designios de los dioses. Por tanto, Edipo no tiene escapatoria; al pertenecer a una familia que viene de una estirpe maldita, su destino no puede ser otro. Tiene, pues, que pagar la violación que Layo ha hecho a Crisipo, del mismo modo lo hacen Antígona, Ismena, Polínices y Eteocles. La muerte, entonces, es un designio divino y no responde a los deseos de un criminal, que en este caso sería el propio Edipo, y que, además, no tenía consciencia de que mataba a su padre. No sucede así con las novelas policiales clásicas, donde el asesino siempre le quita la vida a una persona con la finalidad de cobrar una venganza o de evitar que revele una verdad. Y por si esto fuera poco, el espectador, o lector espectador si se trata del texto dramático, perdería interés al enterarse de que hay influencia divina<sup>27</sup>.

El último argumento para refutar los textos del cuadro como policiales es que no responden a un esquema elaborado como en la narrativa policial clásica; poseen elementos clave de esta literatura, pero no llegan a ser solidificarse.

¿Cuáles son las condiciones que ya habían madurado en tiempos de Poe, y que conducían a la novela policial? Nadie pone en duda que la novela policial coincide con el apogeo de la

---

<sup>26</sup> En el caso de la tragedia ática.

<sup>27</sup> No dejamos de lado que para la época de Sófocles la verdad que dominaba era la de los dioses y la del destino. Aparece nuevamente el problema de temporalidad, ligado a los paradigmas que rigen cada época.

Revolución Industrial. Podría decirse incluso que la novela policial es un producto de la Revolución Industrial, como las velas de estearina, la locomotora, el fusil de cerrojo, y los abonos artificiales. La revolución Industrial, como dice el profesor Hans Blumenfeld, “invirtió dramáticamente los términos de la distribución entre los pueblos y ciudad [. . .] Ya en la primera mitad del siglo XIX empiezan a aparecer las primeras metrópolis (o “megalópolis”, según el término acuñado por el geógrafo francés Jean Gottman) con su secuela de hacinamiento y crecimiento demográfico anárquico, elementos estos que exacerban el crimen. (Nogueras, 1980: 11-12).

El último estudioso es el de Héctor Fernando Vizcarra (2010), para quien el nacimiento del género se da “a partir de la publicación de la serie de relatos ‘analíticos’ de Edgar Allan Poe”:

El canon y la historia de la literatura, no obstante, coinciden en indicar que este género “nace de manera oficial”, con la publicación, en 1841, de “The Murders in the rue Morgue”, en la *Graham’s Magazine*. Edgar Allan Poe entrega la primera de tres aventuras protagonizadas por el chevalier C. Auguste Dupin, y, con ello crea el esquema básico de la novela policial y el problema literario al que todo autor deberá de enfrentarse (8).

“Los crímenes de la calle Morgue” dan pauta al nacimiento de la escuela inglesa de la novela policial, conformada por Agatha Christie y Arturo Conan Doyle. Más tarde los retoma George Simenon. Es importante recalcar que el género nace en Estados Unidos y se desarrolla en Estados Unidos —en dos momentos diferentes—. Irónicamente tiene en este país el éxito y la decadencia. Después de la publicación de *Los crímenes*. . ., la narrativa se expande a Inglaterra y a Francia, y más tarde vuelve a Norteamérica, pero con menos peso, ahora en declive.

#### 1.4 LA LITERATURA POLICIAL: REFLEJO DE LAS GRANDES URBES. EL SIGLO DE LOS MÉTODOS

Como bien afirma Rogelio Nogueras (1980), las bases para la literatura policial se pueden encontrar en la revolución industrial, en las megalópolis. Por tanto, el lugar perfecto para la novela del crimen lo constituyen las grandes urbes. Ahí se daban los crímenes, de ahí se toman como material para lo literario; su población es la principal consumidora de este tipo de historias. Además, es justo en esta época cuando la ciencia parece avanzar a pasos agigantados. Las investigaciones se sirven de ella: “el estudio de la dactiloscopia, la frenología, la antropometría, la

toxicología, la medicina legal, la balística” (Noguera, 1980: 12), pero todo dentro de las grandes ciudades: París, Londres, Buenos Aires; ya de manera posterior en localidades, conservando siempre el esquema policial.

Hablar de grandes ciudades conduce directamente al capitalismo. Con el crecimiento de las ciudades, se da de manera proporcional el crecimiento de los actos criminales y de las investigaciones policíacas.

Hacia 1950 se había configurado, tanto en Inglaterra, como en Estados Unidos, la forma moderna de la sociedad de las masas y consecuentemente se había despertado una avidez de lectura de evasión en una gran masa seminstruida, reprimida en su afán de aventura [. . .] [U]na masa que buscaba en la literatura de entretenimiento un escape a la precariedad de su existencia monótona y sin esperanza (Noguera, 1980: 13-14).

El siglo XIX comienza, según Vera (2000) apud Jiménez (2013: 62), con la afirmación de que los progresos obtenidos en la ciencia y en la tecnología del siglo XIX tuvieron repercusiones en la técnica del momento: “fue el siglo XIX el que acogió a nuestro autor y fueron la ciencia y el progreso científico que se dieron en esta época las fuentes de inspiración para sus relatos [. . .]” (Jiménez, 2013:169). Así lo dejan ver los primeros textos policíacos, los de Poe, pues los otros, como bien se ha explicado, no pertenecen propiamente al género, aunque presente rasgos del mismo.

En un ambiente de crecimiento de las grandes ciudades aparecen en 1841 “Los crímenes de la calle Morgue”. “[F]ue Poe el primero en usar una suerte de detective privado, que con su lógica inductiva aclaraba enigmas que parecían insolubles” (Nogueras, 1980: 15). En el prólogo a la obra de Poe se presentan los principios teóricos del género, que más tarde retomarían Conan Doyle y Agatha Christie en la literatura inglesa: “el secreto profesional de la sapiencia de Dupin estaba en la inducción” (Nogueras, 1980: 15). Poe la descubre como medio de investigación mientras leía a Bernaby *Rudge* de Dickens, que contenía la historia de un crimen de misterios. Poe resuelve el enigma después de haber leído las primeras páginas y reflexiona sobre el método que lo había llevado a la conclusión. Su modo de operar se parecía bastante al de un análisis matemático o al ajedrez: descartar posibilidades y hacer una minuciosa observación de los detalles

(Noguera, 1980: 16). Incluso en el prólogo a “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) podemos encontrar estas comparaciones entre el detective y el ajedrez.

Para Rogelio Noguera “Inducir” es “ascender lógicamente el entendimiento desde el conocimiento de los fenómenos a la ley que virtualmente los contiene o que se efectúa en todos ellos uniformemente” (1980: 15). Para alcanzar este tipo de conocimientos se debe partir de conocimientos verdaderos, puesto que del contrario caeríamos en la falsedad. La evidencia viene por la memoria, pues cada detalle debe estar registrado para que al recopilar la información la verdad salte a la vista.

Pero la inducción no era el único método, igual lo eran otros. Pero basta recordar que en el momento de aparición de los textos policiales de Poe, el método cartesiano seguía vigente<sup>28</sup>. Se vivía en la época de los métodos: “El siglo XIX inventó metodologías para todo lo existente: en los negocios, en la ciencia, en el arte. El método científico, el histórico, el positivista o el naturalista, el parnasiano o método simbolista en la poesía, en la pintura y en la música, cada uno tenía un programa o una teoría” (Sipher apud Noguera, 1980: 17). Este tipo de metodologías llegó a lo policiaco: la razón podía explicarlo todo.

Descartes veía la intuición y la deducción como formas de llegar al conocimiento. Resulta apropiado que Poe haya llevado las ideas cartesianas al género policiaco, sobre todo después de leer a Dickens y comprobar que le eran fructíferas. Para llegar a la investigación de la verdad es necesario partir del método. Si hay método, entonces hay ciencia, y si hay ciencia, entonces hay verdad. Por método, dice Descartes: “entiendo aquellas reglas ciertas y fáciles cuya rigurosa observación nos da la seguridad de no tomar un error por una verdad, y, sin desgastar inútilmente las fuerzas del espíritu y aumentando en un progreso continuo de su saber, llegar al conocimiento verdadero de todas las cosas accesibles al entendimiento humano” (Monroy, 2004: 5). A través de la deducción se puede llegar al conocimiento de todas las cosas. Pero el método en cuestión no dice cómo se hacen tales cosas. Simplemente son innatas al humano. La intuición y la deducción son propias del conocimiento humano. Entonces el método para descartes es “el

---

<sup>28</sup> Este método hace referencia a la búsqueda de la verdad a través de la duda metódica. Nada es una verdad absoluta.

orden y la disposición de los objetos hacia los cuales debemos dirigir el espíritu para descubrir la verdad” (Monroy, 2004: 5). De ahí la controversia del asesinato como objeto de estudio del investigador. De las cosas más oscuras (el crimen) se llega a las más claras (la explicación a través de la historia de la investigación).

Las verdades no vienen de la experiencia, vienen de ideas innatas, entonces la geometría y las matemáticas, al no depender de la experiencia, pasan a convertirse en un método para llegar a la verdad. Es así como “Los crímenes de la Calle Morgue”, primera narración policial de Poe, se construye bajo este modelo: “fue Poe el primero en usar una suerte de detective privado, que con su lógica inductiva aclaraba enigmas que parecían insolubles” (Nogueras, 1980: 15).

La ciencia decimonónica tiene un impacto fundamental en la narrativa policial; aparecerán los grandes vapores en las novelas con Agatha Christie en *Asesinato en el oriente express* (1934) y, de manera posterior, a manera de crítica, en “Las noches de Goliadkin” de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) de Honorio Bustos Domecq. Y si bien es cierto que ya no se trata del siglo XIX, se toma como modelo de la época de los grandes descubrimientos, una época plenamente positivista y de fe absoluta en las ciencias exactas. No sería raro que Poe escribiera sus relatos a manera de jeroglíficos encaminados a ser descifrados por un detective en complicidad de un lector. Igual que en la ciencia, la narración policiaca se empeñaba en explicarlo todo.

## **1.5 LA FIJACIÓN DE LO POLICIAL**

Tras los estudios dedicados a la narrativa policial y la producción en aumento de este tipo de literatura, se tiene la necesidad de crear un “canon policia”<sup>29</sup>. Así nacen escuelas y decálogos de lo policial. Veamos:

### **1.5.1 S.S. VAN DINE Y EL DETECTIVE PHILO VANCE**

Poco antes de la fundación del London Club (1930), el escritor estadounidense Willard Huntington Wright (1888-1939), mejor conocido como S.S. Van Dine y

---

<sup>29</sup> Es evidente que el canon fue creado por las obras más difundidas; seguramente muchas quedaron relegadas al olvido.



creador del detective Philo Vance, publica el artículo “Twenty Rules for Writing Detective Stories” (1928). Aquí presenta unos lineamientos inquebrantables para la ficción policiaca (Vizcarra: 2010). Y si bien hoy sabemos que las reglas se han roto una y otra vez, para su momento fueron un material de arduo valor. Estas primeras narraciones policiales no distan mucho del canon policial, pero sí lo hacen las posteriores, sobre todo las concernientes a la degradación del género a través de la novela negra con Dashiell Hammett. Observemos las reglas<sup>30</sup>:

1. El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
2. El autor no tiene el derecho de emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.
3. La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.
4. El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.
5. El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea<sup>31</sup>.
6. En toda novela policial, por definición, debe haber un policía. Y ese policía debe hacer su trabajo, y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las huellas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria, por medio del análisis de las huellas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema.

---

<sup>30</sup> Estas reglas fueron tomadas en su totalidad de “Las veinte reglas de la novela policial” de Van Dine (1928), publicadas en *Magazine*.

<sup>31</sup> Esta regla la rompe Honorio Bustos Domecq en *Un modelo para la muerte* (1946). El culpable es el encargado de proporcionar la verdad.

7. Una novela policial sin un cadáver, no puede existir. Me permito decir también que cuanto más muerto está el cadáver, mejor será. Porque dar a leer unas trescientas páginas sin presentar siquiera un solo asesinato, es demasiado pedir a un lector de novelas policiales. Con algo hay que compensar su gasto de energía. Nosotros, los norteamericanos, somos esencialmente humanos; por eso un bello asesinato nos provoca un sentimiento de horror y el deseo de venganza.
8. El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.
9. En una novela policial digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective. Reunir el talento de tres o cuatro policías para poder atrapar al bandido equivaldría no sólo a dispersar el interés y a perturbar la claridad del razonamiento, sino, además, a tomar una ventaja desleal con respecto al lector.
10. El culpable debe ser siempre un personaje que desempeña un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa. Si en el último capítulo se adjudica el crimen a un personaje que se acaba de introducir o que desempeñó durante toda la intriga un papel insignificante, ello demostraría la incapacidad del autor para medirse de igual a igual con el lector.
11. El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros. Hay que evitarlo por principio, porque es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena.
12. El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes. El lector debe poder concentrarse contra una sola alma sórdida.
13. Las sociedades secretas, las mafias, no pueden tener cabida en una novela policial. El autor que las incluye pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.
14. El modo en que se comete el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia, con aparatos puramente imaginarios no puede ser admitida en la novela policial.

15. La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla. Quiero decir con esto que, si el lector relejera el libro, una vez que el misterio está resuelto, advertiría que en algún sentido la solución estaba a la vista desde el principio y que todas las huellas permitían identificar al culpable, y que, si él hubiera sido tan perspicaz como el detective, habría podido descubrir el secreto sin necesidad de leer el libro hasta el final. Está de más decir que esto ocurre, en efecto, con mucha frecuencia. Hasta me atrevo a afirmar que es imposible ocultar el secreto a los lectores hasta el final, si la novela policial está construida lealmente y bien. Por eso siempre habrá cierto número de lectores que demostrarán ser tan sagaces como el autor. Y en esto reside el valor del juego.
16. En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de 'atmósfera', porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la atención, distraen al lector del asunto principal, que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución. Por supuesto, hay descripciones que no se pueden evitar y, además, es indispensable situar a los personajes, aunque sólo fuera de un modo somero, para que el relato pueda resultar verosímil. Creo, sin embargo, que cuando el autor ha logrado dar una imagen de la realidad y captar, para los personajes y para el problema, el interés y la simpatía del lector, no tiene necesidad de hacer más concesiones a la técnica puramente literaria. Hacerlo no sería legítimo ni compatible con las exigencias del género. Porque la novela policial es un género bien definido; el lector no busca en el mismo ni adornos literarios, ni virtuosismos de estilo, ni análisis demasiado profundos, sino una excitación de la mente o una especie de actividad intelectual, como la que encuentra asistiendo a un partido de fútbol o haciendo palabras cruzadas.
17. El escritor debe evitar elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de los asaltantes y bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados más o menos

brillantes. Forman parte de la tarea diaria de las comisarías mientras que lo verdaderamente fascinante son los crímenes cometidos sea por un hombre piadoso o por una mujer anciana conocida por su gran caridad.

18. Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio. Hacer terminar una investigación larga y complicada de un modo semejante sería jugarle al lector una mala pasada imperdonable.
19. El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal. Los complots internacionales y las turbias maquinaciones de la gran política corresponden a la novela de espionaje. La novela debe ser conducida, por lo contrario, de una manera —llamémosla así— *gemuetlich*.<sup>32</sup> Debe reflejar las experiencias y las preocupaciones cotidianas del lector y dar una posibilidad de escape a sus aspiraciones y sentimientos reprimidos.
20. Para finalizar, voy a enumerar algunos recursos a los que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete. Son recursos que hemos encontrado con frecuencia y que ya les son muy familiares a los verdaderos aficionados al crimen literario. Por eso todo autor que los utilizara demostraría con eso su incapacidad y su falta de originalidad:
  - a) Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarrillo encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso. El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.
  - b) Las falsas impresiones digitales. El empleo de un maniquí para fabricar una coartada. El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar<sup>33</sup>.
  - c) El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge un equívoco.
  - d) La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad.

---

<sup>32</sup> *Gemuetlich* = “Cómodo”, en alemán.

<sup>33</sup> Como en “Continuidad de los parques” de Cortázar: “Los perros no debían ladrar, y no ladraron”.

- e) El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de representantes de la policía.
- f) El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.
- g) El desciframiento de un criptograma por el detective, o el descubrimiento de un código cifrado.

Van Dine proporciona las reglas anteriores con la finalidad de unificar la escritura de la novela policiaca; no obstante, jamás se han seguido al pie de la letra, de ser así nos enfrentaríamos a una literatura comprometida y esto era rechazado en su totalidad por Borges y Bioy Casares. Estas reglas debían aplicarse al estilo *whodunit*.<sup>34</sup> Hoy cada autor las usa de acuerdo con sus intereses. Por ejemplo, Raymond Chandler con su detective Marlowe rompe la tercera regla al introducir un tema amoroso.

Aunque quizá la regla más violada es la que pide que un detective realice la investigación; el propio Edgar Allan Poe la rompe al proponer como detective a un aficionado, a “August Dupin”; luego Agatha Christie con su detectivesa “Miss Marple”, y todavía más Chesterton con su sacerdote “el Padre Brown”; sin embargo, quienes logran transgredir esta regla en su totalidad son Borges y Bioy Casares con Isidro Parodi, quien logra resolver los seis misterios de la obra de Honorio Bustos Domecq (*Seis problemas para Don Isidro Parodi*), pero no logra resolver el caso de *Un modelo para la muerte*, pues es el propio asesino quien revela la verdad a través de una carta. Los autores cumplen con introducir la figura del policía, pero no le permiten que sea él quien revele la verdad al lector, esa es tarea del detective, aunque este supeditado al narrador que todo lo sabe.

### 1.5.2 LONDON CLUB (1930)1.5.2.

Ahí se agrupan los escritores más reconocidos de la Golden Age: Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y Gilbert Keith Chesterton. Se trata de un grupo de seguidores de la vertiente clásica de la novela policial, “es decir, de los fundamentos fijados por

---

<sup>34</sup> ¿Esta palabra tiene su origen en la siguiente pregunta “Who has done it?”, “¿quién lo ha hecho?”

el canon holmesiano, con la intención de conservar el ‘fair play’ o juego limpio frente el lector” (Vizcarra, 2010: 22). Aunque hay que tomar en cuenta que los fundamentos del género policial aparecen en Estados Unidos, si bien se retoman en Inglaterra. Es ahí donde aparece el segundo intento de fijación de las reglas de lo policial<sup>35</sup>. Así, según (Vizcarra, 2010) aparecen **cuatro reglas básicas**<sup>36</sup>:

1. El protagonista debe resolver el enigma usando su ingenio, sin intervenciones del azar o de orden metafísico.
2. No se debe ocultar alguna pista al lector.
3. Las pandillas, los criminales extraordinarios, las puertas secretas y cualquier otro truco deben ser empleados con restricción.
4. No es posible utilizar los venenos o cualquier otra sustancia no verificable de manera científica<sup>37</sup>.

### 1.5.3 JORGE LUIS BORGES

Según el diccionario de Ana María Platas apud Vizcarra (2010), los relatos policiales de la Edad de Oro de la novela policiaca presentan los siguientes elementos:

1. **Transgresión del orden social** (un delito).
2. **Mediación**. Conocimiento de los hechos alrededor del delito. Indescifrables para los encargados de la policía<sup>38</sup>.
3. **Aparición del detective** (relato del proceso de detección).
4. Resolución del enigma a través de la lógica racional.
5. Restablecimiento del orden social (castigo)<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> El primer intento en Inglaterra.

<sup>36</sup> Las negritas son nuestras.

<sup>37</sup> Así, por ejemplo, en *Estudio en Escarlata*, Holmes analiza las píldoras de manera científica. Sabe que una es venenosa, pero debe comprobarlo, pues se enfrenta a una época marcada por el positivismo.

<sup>38</sup> Tanto Holmes como Dupin presentan el caso resuelto a la policía. Dicha institución, para no perder su prestigio, recurre a estos grandes detectives.

<sup>39</sup> Este último pocas veces deja verse en los relatos policiales, al lector le interesa saber quién es él culpable. Las acciones judiciales pueden ser omitidas.

Borges conoce a detalle el origen de la narrativa policial. Demuestra mayor interés en la escuela inglesa, es por ello, según Vizcarra (2010) que recurre a las narraciones de Chesterton con el Padre Brown y crea un código elemental para leer sus narraciones de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.

- a) Un límite discrecional de seis personajes.
- b) Declaración de todos los términos del problema (presenta al culpable desde el inicio de la historia y no al final). Lo presenta y habla sobre él, pero se le trata como a todos los personajes.
- c) Avara economía de los medios.
- d) Primacía del *cómo* sobre el *quién*.
- e) El pudor de la muerte.
- f) Necesidad y maravilla en la solución.

#### **1.5.4 ESCUELAS DE LA NOVELA POLICIACA**

Narcejac (1968) plantea la siguiente interrogante: ¿por qué hablar de una escuela francesa de la novela policial, y no de una alemana, una italiana o una rusa? La respuesta nace gracias a elementos contextuales: “En algunos pueblos el misterio es aceptado y debe guardar intacto su secreto. En otros, en especial en los latinos, carece de atractivo. De hecho, la novela policial se desarrolló entre la bruma y el sol y lo que la caracteriza es la lucha entre el día y la noche, es decir, el claroscuro” (58). Podemos deducir que las características culturales, si planteamos la novela policiaca en esos países, nos llevarían a darle un nuevo matiz, por tanto, este tipo de narraciones quedarían alejadas de lo que conocemos dentro del “canon policial”, en tanto que la mayoría de los casos, sea Van Die, Todorov o Borges, niegan la superstición como característica de la novela criminal.

#### **1.5.5 LA NOVELA POLICIACA EN FRANCIA**

Después de la publicación de “Los crímenes de la Rue Morgue” (1841) aparecen en Francia una serie de publicaciones a través de folletines (1846). A partir de ahí la novela problema se convierte en novela sensacionalista:

Los personajes que atraían entonces a los lectores eran el criminal y el justiciero. Se buscaba la emoción bajo el precio. Se había adquirido además la costumbre de consumir una pequeña dosis diaria de aventura, porque todo buen folletín puede rebanar la historia en trozos finos y renovar diariamente el interés por medio de situaciones imprevistas y efectos teatrales continuos (Boileau- Narcejac, 1968: 46).

Es así como la novela folletinesca se introduce en Francia, se publica por partes y se le agregan nuevos detalles en la historia cada semana; sin embargo, aun cuando ya se conocía lo policial norteamericano (Edgar Allan Poe), la escuela francesa daba cabida sólo a la novela, pues el cuento pasaba desapercibido. Así, según argumentan Boileau-Narcejac (1968), Gaboriau publica *El caso Larouge*, novela en forma de folletín. Gracias al éxito que obtiene, publica de manera inmediata *El crimen del Orcival* y *El informe 113* (1847), *El señor Lecoc* (1869), y *La cuerda al cuello* (1873). Gaboriau mantiene el interés en dos situaciones; primeramente, en realizar una pintura de la sociedad,<sup>40</sup> luego, en desentrañar los secretos de su familia. La de escribir para los lectores del *Petit Journal*, termina por improvisar.

Gaboriau, en la opinión de Narcejac (1968: 47), no deja de lado sus dotes de novelistas, pero influenciado por Poe, termina por imitarlo: “intentó al menos hacer una síntesis del folletín y de la novela policial, introduciendo en obras convencionales a un policía que emplea los métodos predilectos de Edgar Allan Poe”. Así, aparece el señor Dupin en su policía investigador: “me despojo de mi personalidad y trato de colocarme dentro de la piel del criminal. Dejo de ser un agente de seguridad, para convertirme en ese hombre, sea quien fuere”. Es así como Maigret pasa a convertirse en un homólogo de Dupin.

Se agradece el cultivo del género, pero la debilidad de Gaboriau consiste en dar mayor peso a la vida de los personajes antes que al enigma: “la tarea del policía no es tanto volver inteligibles los hechos aparentemente absurdos, sino descubrir el pasado de los protagonistas” (Boileau-Narcejac, 1968: 47). Siguiendo a Narcejac, la novela de Gaboriau puede considerarse como antecedente de la novela criminal en Francia, pero no una novela policial en toda la palabra, se trata de una *short*

---

<sup>40</sup> Hasta entonces se había negado la relación social con la literatura (novela policiaca), pero bien puede verse que esto resulta imposible. En ningún caso el proceso de creación puede deslindarse de los factores sociales que lo rodean, toda vez que directa o indirectamente terminan por aparecer en la obra artística.



*story*, donde predomina el melodrama personal. Otro aspecto fundamental es que, cuando Lecoc está por descubrir la verdad, Gaboriau nos intercala tranquilamente la historia de todos los sospechosos, y, si seguimos “al canon” a través de los decálogos de la novela policial, toda la información que el autor proporcione debe ser útil, y además de que debe tener una relación directa con la historia, de no ser así, estaríamos ante otro tipo de novelas. También es cierto, cómo ya habíamos afirmado antes, que nadie ha podido respetar totalmente las reglas de lo policial. Fosca, en un intento por situar a Collins como un seguidor de Gaboriau, expone:

A pesar de su pasión por los secretos y los enigmas, eran novelistas y querían escribir novelas. No podían concebir que, en un libro, el problema policial pudiera existir por sí mismo. Para ellos, la pintura de los personajes era tan necesaria como la intriga. No, Gaboriau llegó a comprender muy bien que el problema policial podía ‘existir por sí mismo en el libro’. Lo que no comprendió es que el problema mataba al libro (Fosca apud Narcejac 1968, 48).

Pero el propio Narcejac (1968) acierta al afirmar que la novela policiaca es ambigua. No puede prevalecer el enigma, pero tampoco la psicología del personaje, sino un justo medio. Si el misterio no es tan grande como para mantener en jaque a la razón, la novela policial pierde su poder de fascinación y de encantamiento, es decir, su carácter fantástico, que es su aportación más original. En un intento de rescate como autor de la novela criminal francesa, Narcejac atribuye dos características al crimen planteado por Gaboriau: primeramente, comenta que sus crímenes son *obra*, es decir, un proceso de construcción del crimen, una búsqueda de la impunidad, dónde lo que importa es el cómo y el quién; pero también son *acto*, porque son forma, importancia de motivos y comportamiento imprevisible del criminal (lo que cuenta en este caso es el por qué).

La obra y el acto están en relación de interdependencia, ya que el crimen desinteresado no existe. Pero los autores parecen inclinarse más hacia un componente de la narrativa policial, sea el crimen (problema), o el criminal (psicología del personaje). Gaboriau no logró el justo medio, pero acaso, ¿todos lo han logrado? Evidentemente que no. “[A] pesar de todo Gaboriau nos legó un auténtico personaje de novela, Lecoq. Dupin era un detective; Lecoq un policía” (Narcejac, 1968: 49). Esta discusión implica muchos matices. De un modo general

los anglosajones (como Poe, Conan Doyle y Agatha Christie) se apasionaron por el detective; mientras que los franceses (como Gaboriau) muestran mayor interés por el policía.

De Boileau-Narcejac (1968) podemos rescatar la importancia que otorgan a la figura del detective en la narrativa policial. No podemos prescindir del detective como hombre culto y entrenado, como un *gentleman* con una gran cantidad de referentes sobre el crimen. Sin embargo, el detective no es un hombre entrenado como el policía, “el detective se introduce en la literatura bajo el aspecto de un ocioso rico que busca una ocupación digna de su capacidad. Es un intelectual [. . .] El policía en cambio da la impresión de ser un trabajador manual, porque no vacila en meter las manos a la masa” (Narcejac, 49). La cuestión “intelectual” podría caer en crisis, ya que el policía generalmente tiene una segunda carrera: abogado, periodista o escritor, pero está en desventaja dada la capacidad de raciocinio del detective.

Podemos resumir los estudios de Boileau-Narcejac (1968) con lo siguiente: al detective le interesa el problema y al policía el caso.

### **1.5.6 LA NOVELA POLICIACA EN INGLATERRA**

Como bien mencionamos anteriormente, la novela policiaca surge en Estados Unidos con Edgar Allan Poe y “Los crímenes de la Calle Morgue” (1841), pero se extiende a varios países de Europa, entre ellos Inglaterra, donde nace Wilkie Collins, considerado el padre de la novela policiaca en este país. El escritor perteneció a la denominada “Escuela Sensacional”<sup>41</sup>:

El "género sensacionalista" de la escritura fue una etapa temprana en el desarrollo de la novela policiaca. Las novelas sensacionales ofrecían un híbrido de ficción doméstica, melodrama, periodismo sensacionalista y romances góticos. Las tramas contenían elementos de bigamia, identidad fraudulenta, drogadicción y robo, todo lo cual tuvo lugar dentro del hogar de la clase media. Las novelas sensacionales deben gran parte de su "sensación" al género de novelas de Newgate, que consistía en biografías de criminales notorios (La vida de Collins, 2020).

---

<sup>41</sup> Término peyorativo que se usaba para designar la primera etapa de la novela policiaca en Inglaterra.

Wilkie Collins fue considerado como el hombre representativo de la escuela sensacionalista. En palabras de Borges, fue “el maestro de la trama, la zozobra y los desenlaces imprevistos” (Wilkie Collings, 2020). Escribió dos textos fundamentales: *La dama de blanco* (1860) y *La piedra lunar* (1868), este último es considerado como la primera novela policiaca en el Reino Unido<sup>42</sup>. La obra de Collings, a diferencia de la de Poe, reacciona contra la moralidad de la época victoriana. “Por eso [. . .] aparecen conspiraciones, adulterios y asesinatos” (Wilkie Collings, 2020). En el mismo sentido, T.S. Eliot comenta que “*La piedra Lunar* es «la primera, la más larga y la más perfecta novela policial inglesa»” (Héctro, 2017: sin página).

*La piedra lunar* (1868) narra la historia de Rachel Verinder, una joven perteneciente a la aristocracia. Al cumplir 18 años le regalan un diamante consagrado a una deidad hindú, se le conoce como “la piedra lunar”. La joya es robada esa misma noche, a partir de ese momento tres hombres se consagran a su búsqueda, tal como sucede en *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, donde, en “Las noches de Goliadkin”, se sustrae un diamante de la Rusia de los Zares, y en “La prolongada búsqueda de Tai An”, desaparece un diamante que pertenece a una secta taoísta China.

Sin embargo, el género policial en Inglaterra es más conocido por la figura emblemática de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle: “un investigador audaz, que está por encima de las convenciones, con un sentido del humor elaborado, un cierto gusto por la literatura y las ciencias, y que se mueve igual de cómodo entre la alta sociedad y en los más infectos tugurios” (Héctro, 2017). Se trata de un hombre de finales del siglo XIX, que destaca por su inteligencia, su capacidad de observación y también de deducción. Es un hombre hábil con los disfraces y experto en el desorden. Es alto, delgado, frío, ingenioso e irónico, el polo opuesto de su amigo y compañero, el doctor Watson (El origen de Holmes, 2019).

Rodrigo Moreno (2015: 179) comenta que el detective hace uso del “método deductivo”:

---

<sup>42</sup> T.S. Eliot dijo de ella que era “la primera, la más larga y la mejor novela de la moderna literatura policiaca inglesa, en un género inventado por Collins y no por Poe” (Wilkie Collings, 2020).

A través de este tipo de razonamientos lógicos encontramos cómo el detective inglés resuelve distintos enigmas. En su método se intuye, además, un modelo cartesiano que nos indica que los sentidos obnubilan la observación e inducen al error. Las emociones son enemigas del razonamiento claro. Al detective no le interesa relación alguna con los protagonistas, más allá de lo que la evidencia de los casos le permite deducir y observar. Diríamos que las personas involucradas en sus investigaciones son meros datos que aportan pistas para la resolución del problema.

Holmes aparece por primera vez en *Estudio en Escarlata* (1887). Después podemos verlo en novelas como *El signo de los cuatro* (1890), *El sabueso de los Baskerville* (1902) y *El valle del terror* (1915) (En qué orden leer a Holmes, 2016)<sup>43</sup>. Aunque la aparición de Conan Doyle es posterior a la de Wilkie Collins, ambas se inspiran en la narrativa fundacional norteamericana.

Luego tenemos a Gilbert Keith Chesterton: crítico, novelista y poeta inglés. Se le reconoce como el creador del emblemático padre Brown:

A partir de 1911 empezaron las series del padre Brown, inauguradas por *El candor del padre Brown*, novelas protagonizadas por ese brillante sacerdote-detective que, muy tempranamente traducidas al castellano por Alfonso Reyes, consolidaron su fama. De hecho, Chesterton inventó, como lo harían un poco más tarde T. S. Eliot o Evelyn Waugh, una suerte de nostalgia católica anglosajona (Fernández y Tamaro, 2004).

El padre Brown hace su aparición con *The Innocence of Father Brown* (1911), hoy conocido como *El candor del padre Brown*. El padre Brown, como sucede con otros relatos, termina resolviendo los misterios que no puede resolver la policía. El mismo tiempo evalúa el grado de maldad del culpable. La obra se compone por doce relatos; el resto de los cuentos son una continuación de las andanzas del cura, del delincuente Flambeau y del jefe de la policía de París, conocido como “el gran Valentín”. De este texto, Honorio Bustos Domecq, retoma “El hombre invisible”, lo toma como referente para la creación de “La prolongada búsqueda de Tai An”.

Por último, tenemos a Agatha Christie, creadora de Hércules Poirot y Miss Marple. El primero hace su aparición en *El misterioso caso de Style* (1920). Poirot es un oficial de policía retirado y se ofrece voluntariamente para resolver algunos

---

<sup>43</sup> También podemos leerlo en 56 relatos más.

casos policiales (asesinatos confusos). Igual que Holmes, le fascinan los misterios que parecen no tener solución.

Marlenna Bertone (2013) comenta al respecto:

Sus métodos, poco tradicionales, son totalmente distintos a los de la policía de Scotland Yard: él se detiene en el estudio de la naturaleza humana y utiliza la psicología para sacar conclusiones y llegar a la solución final del caso. Desprecia las pistas que al parecer se presentan claras, como las huellas digitales, y se interesa más por los detalles que aparentan ser insignificantes, pero que luego resultan de vital importancia. La mayoría de los policías suelen burlarse de sus métodos. Sin embargo, al final de cada historia, y luego de una laboriosa investigación, Poirot siempre logra con el culpable de los hechos (enigma que, para añadir suspenso, no se resuelve sino hasta el final de la trama).

Poirot era considerado el refugiado belga más famoso, el mejor detective del mundo. Era engreído, bajo, obeso, asocial, antipático, pedante, imperante, egocéntrico y obsesionadamente pulcro.

Después tenemos a Miss Marple, también aficionada a los misterios policiales:

Se presenta a sí misma como una anciana solterona y solitaria, pero optimista y a pesar de su edad, idealista. Es muy observadora, atenta y curiosa, con una gran capacidad de intelecto que le permite resolver los casos con facilidad. Al igual que Poirot, cuenta con sus propios métodos de investigación, basados principalmente en la experiencia obtenida a través de los años. En varias oportunidades Poirot y Marple trabajaron juntos para resolver los más difíciles casos de homicidio (Bertone, 2013).

Miss Marple hace su aparición en *Muerte en la vicaría* (1930). Se le puede localizar en otras novelas, pero sólo referiremos las anteriores a la publicación de *Seis problemas para Don Isidro Parodi: Miss Marple y trece problemas* (1932) y *Un cadáver en la biblioteca* (1942).

A Hércules Poirot podemos verlo en *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), *Asesinato en el Oriente Express* (1934), *Muerte en el Nilo* (1937), *Cita con la muerte* (1938) y *Un triste ciprés* (1940).

Observamos que los cuatro grandes de la novela policiaca en Inglaterra son Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton y Agatha Christie, de quien Empar Revert (2020) argumenta que le disputa el papel de “rey de los detectives” a Arthur Conan Doyle. La novela policiaca en Inglaterra tiene su

auge en la época victoriana: “una época que, en líneas generales, determina el prolongado reinado de Victoria, entre 1837 y 1901” (Héctro, 2017).

De la producción inglesa resaltan los emblemáticos detectives: Sherlock Holmes, el Padre Brown, Miss Marple y Hércules Poirot; Honorio Bustos Domecq los retoma para la creación de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942).

### 1.5.6 LA LITERATURA POLICIACA EN ARGENTINA

Después de señalar cómo se desarrolla la novela policiaca, tanto en Estados Unidos, como en Francia e Inglaterra, es necesario referir cómo lo hace en Argentina. No hay un acuerdo entre autores; sin embargo, las primeras manifestaciones pueden localizarse en los años veinte. Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera en su texto *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial* (1995: 12), refieren que la literatura policial empieza a circular a través de los folletines policiales de Emile Gaboriau<sup>44</sup> y de la difusión de la obra de Edgar Allan Poe, de Conan Doyle y de Gastón Leroux. La capital argentina se interesa por las publicaciones inglesas y norteamericanas; los textos se traducen como “series” y se publican en revistas como *Tit-Bis*<sup>45</sup> de Rodolfo de Puga, *Tipperary*<sup>46</sup>, *El Pucky* y otras similares<sup>47</sup>.

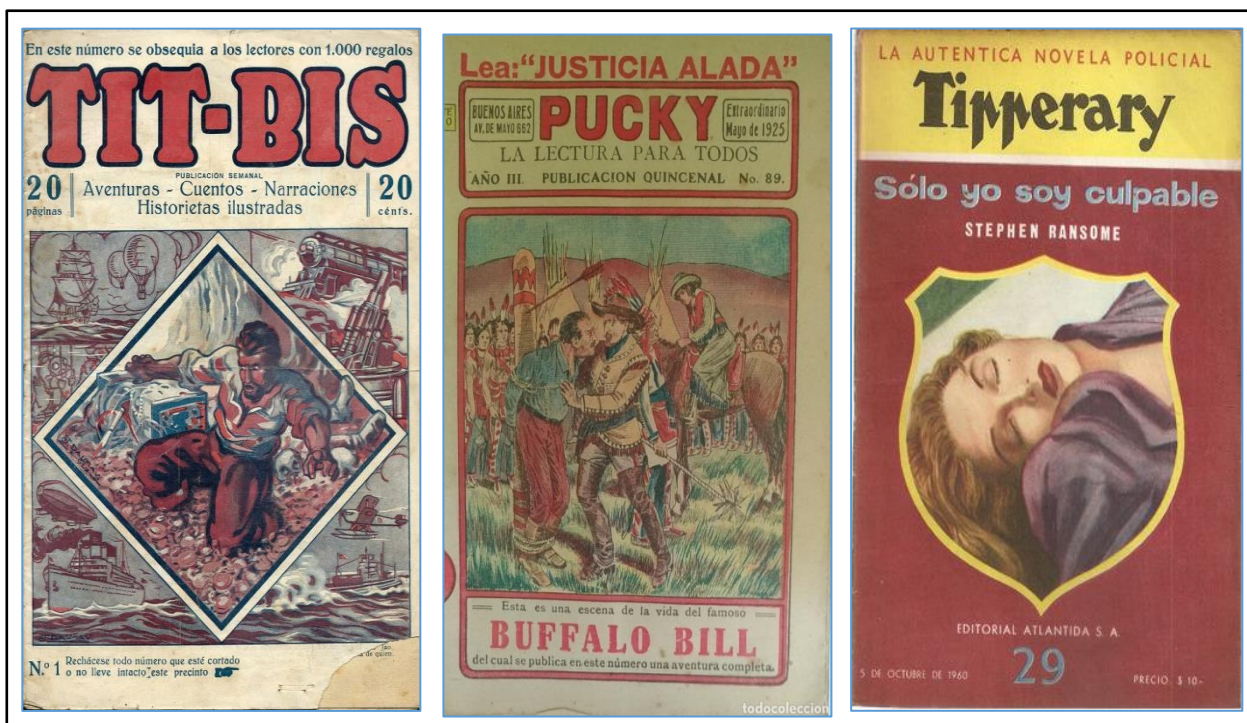
---

<sup>44</sup> Iniciador de la novela policiaca francesa. En el *Proceso Lerouge* (1863) presenta el personaje de Monsieur Lecoq, un investigador caracterizado por su constante uso del método científico

<sup>45</sup> Fue una revista publicada en la Argentina por Editorial Manuel Láinez desde 1909.

<sup>46</sup> Se trata de una revista Pulp que floreció en Argentina. Fue publicada por la editorial Atlántida.

<sup>47</sup> Las siguientes imágenes se toman con fines didácticos. De “Revista Pucky” (sin año), Editorial Manuel Láinez (2021) y “Tipperary” (sin año).



En los años veinte aparecen *El botón del calzoncillo*, de Eustaquio Pellicer, *El crimen de la mosca azul*, de Enrique Richard Lavalle, *El misterio del dominó*, de Arístides Rabello, *El crimen de Liniers*, de Enzo Aloisi, *Los casos de Nelson Coleman*, de J.J. Bernat; los relatos se publican en *El cuento ilustrado*, *La novela semanal*, *Bambalinas* y *El gran Guignol*, entre 1918 y 1922 (Lafforge y Rivera, 1995).

Para los años treinta, según refieren Jorge Lafforge y J. Rivera (1995), el público mantiene el interés por las narraciones detectivescas, el *Magazine Sexton Blake*<sup>48</sup>, impulsado por la editorial Tor<sup>49</sup>, pone al alcance del público *El crimen en borneo*, *La liga del fénix rojo* y *El siniestro laboratorio*. En los textos se mezcla, tanto la novela de aventuras, como la novela de intriga policial. Dentro de esta línea, la editorial Tor distribuye la Colección Misterio de J.C. Rovira Editor, luego difundida en la serie Wallace.

<sup>48</sup> Publicación quincenal inspirada en los pulps yanquis.

<sup>49</sup> A partir de 1929.

Las novelas de Edgar Wallace<sup>50</sup> tuvieron un éxito considerable; la Colección Misterio difunde *Los cuatro hombres justos*, *El círculo rojo* y *El vagabundo aristocrático*. Las novelas de Wallace se resumían de la siguiente manera: delito, sangre y tres asesinatos por capítulo.

Hacia finales de los treinta se incorporan dos colecciones, regenteadas por editorial Molino, Hombres Audaces y Biblioteca de Oro; la primera engloba las series: El vengador, Jim Wallace y La sombra<sup>51</sup>; la segunda: Azul<sup>52</sup> y Amarilla<sup>53</sup>. En estos años también se localizan “ocho cuentos publicados por Roberto Arlt en las revistas *Mundo Argentino* y *El hogar*” (Lafforge y Rivera, 1995: 16). Según los autores, también resalta Conrado Nalé Roxlo, escritor que apeló al humorismo y la parodia; su texto *El misterio de la galera gris* aparece en 1937 en *Patoruzú*; sin embargo, su papel dentro del género policial es cuestionable.

Como podemos observar, tanto en la década de los años veinte, como en la de los años treinta, tenemos un grupo de lectores que se interesa por la narrativa policial, sea norteamericana o inglesa, pero ¿cuándo surgen las primeras publicaciones policiacas en argentina? Existen dos opiniones al respecto, también trabajadas por Roberto Lafforge y Jorge B. Rivera (1995): [Estas dos opiniones son las de Walsh y Yates<sup>54</sup>.

Por un parte, Rodolfo Walsh considera que la novela policiaca en Argentina puede tener dos orígenes; en primer lugar, *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; y en segundo, la “La muerte y la brújula” (1942), de Borges, incluidas en *Ficciones* (1944).

Por otra, Donald Yates considera que la literatura policial es rescatable en los primeros años: “Desde el principio, el interés intelectual por la novela policial fue evidente, ya que, durante el lapso 1940-1948, el destino de la novela policial argentina estuvo en manos de un grupo de escritores y críticos de gran cultura” (Yates, 1968 apud Lafforge y B. 1995: 12); sin embargo, después de 1948 la novela

---

<sup>50</sup> Novelista, dramaturgo y periodista británico. Padre del thriller (estilo generador de suspenso).

<sup>51</sup> Se prolongan los *pulps* norteamericanos: acción más suspenso.

<sup>52</sup> Comprende aventuras.

<sup>53</sup> “Aparecen semanalmente novelas y relatos policiales de Earld D. Biggerss, S.S. Van Dine, Agatha Christie, Edgar Wallace, Earle Stanley Gartner, etc.” (Lafforge y Rivera, 1995: 15).

<sup>54</sup> Retomadas por Roberto Lafforge y Jorge B. Rivera (1995).



policíaca cae en manos de escritores comerciales. Posteriormente a 1954 el interés por este tipo de narrativa parece perderse.

Durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta se conforman las colecciones detectivescas más prestigiosas: “se publica en Buenos Aires una apreciable cantidad de relatos policiales debido a autores locales del género” (Lafforge y Rivera, 1995: 17). La colección Misterio prosigue surtiendo publicaciones, con reediciones de autores como Fletcher, Leblanch, Romhmer, Leroux y Wallace, pero decae; la atención pasa a la colección Séptimo Círculo, de Emecé Editores, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares:

Si a lo largo de los ‘30 la **Colección Misterio** se mueve todavía en esa zona marginal y generalmente subestimada de los añejos folletones de acción, y apela a un público de adolescentes o lectores sin tradición literaria “seria”, **El Séptimo Círculo** —que ya se diferencia de las anteriores colecciones por esta sola denominación, de origen obviamente culto— rastreará las novedades de las editoriales londinenses y neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela problema, de lo detectivesco considerado como remate de una ingeniosa —inclusive sutilísima— literatura de evasión (Lafforge y Rivera, 1995: 17).

Los autores de Misterio, según refieren los autores, son en muchos casos “auténticos negros” de la producción masiva. En cambio, el Séptimo Círculo fue creado hacia 1944 por Borges y Bioy Casares: “que seleccionaron sus 120 primeros títulos; en 1995 yo asumo la dirección<sup>55</sup>, tratando de seguir, por supuesto, el criterio de los maestros. Así, aunque he incorporado a narradores como Ross Mac-Donald, la tendencia predominante es la novela inglesa clásica” (Lafforge y Rivera, 1995: 18).

Después aparecen las Selecciones Biblioteca de Oro; quienes reeditan los clásicos de la novela de enigma. También aparecen dos Colecciones de Hachette: Evasión y La Serie Naranja, la primera edita a Ellery Queen; la segunda agrega la variante de “la novela dura”. Evasión “retoma, en lo general, el esquema inaugurado por el Séptimo Círculo”. Las colecciones que brindaron mayor cabida a la “línea dura” fueron: “Rastros y pistas, dos típicas colecciones de kiosko que Acme Agency inicia por aquel entonces con traducciones de Dashiell Hammett, Raymond

---

<sup>55</sup> Carlos V. Frías, ex profesor de la Universidad de La Plata.

Chandler, Peter Cheyney y David Goodis [. . .] alternando con autores de las líneas policiales clásicas” (Lafforge y Rivera, 1995: 18).

A partir de los años cuarenta las colecciones de Kiosco mezclarán invariablemente autores “duros” o “hard boyled” con autores tradicionales de la novela problema y la novela de suspenso. Podemos observar que el medio de difusión de la literatura policial es el folletín y las ediciones periódicas. Ello responde, en palabras de Carlos Bastidas (2012), a que se trata de una literatura de masas, contrapuesta a los autores modernistas y vanguardistas, encargados de proponer una revisión intelectual y estética de la idea de “tradición”. Esta literatura nace como consecuencia del capitalismo (refleja las grandes urbes: Buenos Aires, Santiago, Montevideo, México y Sao Paulo).

Carlos Bastidas (2012) comenta que:

Las ediciones periódicas, las novelas por entregas y los folletines del siglo XIX latinoamericanos podrían considerarse como antecedentes de literatura de masas; así como en Europa, en Latinoamérica, aunque en menor medida, si tenemos en cuenta las menores posibilidades del mercado y su escaso desarrollo técnico, los periódicos son un medio privilegiado para la difusión literaria, política y cultura (8).

Aunque claro, estos medios no se comparan con los alcances de la industria editorial, quien se interesa por la importación y traducción de obras literarias.

Para autores como Néstor Ponce, Sergio Pastormelo y Dardo Scavino (1997), no existen en Argentina autores dedicados propiamente al género policial, más bien, hay escritores que lo cultivan esporádicamente, mezclándolo con otras formas narrativas. Los autores “policiales” echan mano de la intelectualización, el homenaje, el intertexto, la parodia y la rescritura.

Bajo este tenor, según Lafforge y Rivera (1995: 85), aparecen autores como Enrique Anderson Imbert, Leonardo Castellani, Adolfo Pérez Zelaschi, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Abel Mateo, Rodolfo J. Walsh, María Angelica Bosco, Alejandro Ruiz Guinazú (“Alex Rice Guinness”), Eduardo Morera, Roger Pla, Lisardo Alonso, Ramón Tristany, etc. La difusión de los textos es variada: a través del suplemento literario *La Nación*, la revista *Sur*, editoriales no afiliadas al

género, la colección Séptimo círculo, la revista *Vea y Lea*, la Serie Naranja y El Club del misterio.

Entre los autores más destacados, después del fenómeno Borges, tenemos a Rodolfo Walsh y a Manuel Peyrou. Este último incursiona en la narrativa policial con *La espada dormida* (1945), publicada en editorial Sur, y con *El estruendo de las rosas*, en El Séptimo círculo. El propio Borges, en la entrevista incluida en *Asesinos de papel* (1995), comenta sobre Peyrou: “Entre los argentinos, Manuel Peyrou escribió cuentos muy buenos, los de *La espada dormida*, a la manera de Chesterton; otros libros de Peyrou me gustan menos, *El estruendo de las rosas*, por ejemplo, está escrito contra las dictaduras; y a mí personalmente, no me gusta que la política intervenga en la literatura” (43).

Luego tenemos a Roberto Walsh, periodista, escritor y dramaturgo argentino. Su obra más conocida fue *Operación masacre* (1957), donde narra “el fusilamiento de civiles inocentes ocurrido en un basurero de José León Suárez en el marco del alzamiento peronista de junio de 1956” (Pron, 1999: 364). A pesar de que el libro tiene tintes policiales, fue rechazado por sus ideas políticas.

Hasta aquí este apartado, dedicado a la literatura policial en Argentina. Es necesario aclarar que los autores mencionados no son los únicos, existe un cultivo posterior a la década de los cuarenta; sin embargo, ya no al referimos, toda vez que nuestro estudio está entrado, tanto en la década de los años treinta, como en la de los cuarenta.

## CAPÍTULO 2. HONORIO BUSTOS DOMEQC Y BENITO SUÁREZ LYNCH: UNA OBRA TRIPLEMENTE COLABORADA. LOS ORÍGENES DE LOS AUTORES FICCIONALES

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares constituyen grandes íconos de las Letras Latinoamericanas, sin embargo, en la mayoría de los casos, se les ha mirado de manera independiente y no en coautoría, a través de autores como Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch, quienes se han convertido en autores independientes. Para efectos de esta investigación, no tomaremos como autores, ni a Borges, ni a Bioy Casares, sino a Honorio Bustos Domecq. Pero, ¿cómo es que surge esta figura en las Letras Argentinas? A través de este apartado y mediante los postulados de Sonja Stajnfeld (2017) y María del Carmen Marengo (1992) y (2014) trataremos de rastrear los orígenes. Es importante mencionar que, aunque las investigadoras ya citadas son autoridad en el tema, no se puede prescindir de otros estudios, sobre todo porque la obra del fenómeno Bioy Casares es polifacética y puede ser abordada de muchas formas. En este sentido, nos enfrentamos a una obra que no se agota y que no apuesta por la muerte del autor.

Sonja Stajnfeld (2017) aborda el tema de la coautoría en su texto titulado *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch*, publicado bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se trata de uno de los textos más completos y puntuales sobre la obra de Bustos Domecq. La autora refiere la verdad y el nacionalismo como puntos de partida para abordar los textos; la verdad es otorgada desde la ironía, mientras que el nacionalismo se corresponde con la época (la década infame).<sup>56</sup> Después tenemos

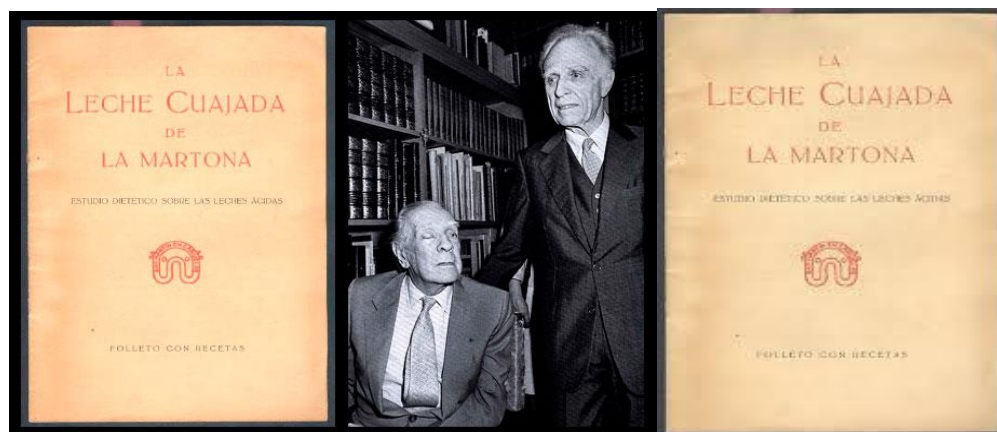
---

<sup>56</sup> La obra de *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch*, de Sonja Stajnfeld (2017) ha sido reseñada por Héctor Fernando Vizcarra (2018) en “Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch de Sonja Stajnfeld”. En la reseña el autor aborda la división del texto. En el marco de la verdad, comenta lo siguiente: “Por otro lado, en cuanto a las líneas analíticas sobre los “camino de la verdad” en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*, la lectura sincrónica de la autora logra abarcar, desde distintos enfoques teóricos, una de las problemáticas que están en el centro de la narrativa policial, y pone de manifiesto una de sus mayores contribuciones: la diferenciación (o probable evolución) del personaje Isidro Parodi, primero como detective infalible (*Seis problemas. . .*) y luego como detective imposibilitado para llegar a la verdad (*Un modelo. . .*)” (Vizcarra, 2018: sin página). Con respecto del nacionalismo “Para ello recurre a autores clásicos de los estudios culturales para distinguir los rasgos nacionalistas en las obras” (Vizcarra, 2018: sin página).

a “María del Carmen Marengo con dos textos; el primero, “El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿quién leyó esos libros?” (1992), y el segundo, *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural* (2014), publicado bajo la editorial Filosofía y Humanidades en Argentina.

Los inicios de la colaboración, según Marengo (1992), pueden ubicarse en la revista *Destiempo*. Ahí los autores se esconden bajo la figura de Ernesto Passavini, hombre ajeno a las Letras y encargado del servicio de la casa de Bioy. La cuestión era simple, no querían aparecer como los importantes directores o secretarios de la revista, y aunque Passavini no era un hombre de Letras, era inteligente en demasía (Marengo, 1992). El título de la publicación indicaba el anhelo de sustraerse a las supersticiones de la época: “Objetábamos particularmente la tendencia de alumnos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folklóricos y estadísticas sociológicas. Creíamos que los preciosos antecedentes de una escuela eran a veces tan dignos de olvido como las probables o inevitables trilogías sobre el gaucho, la modista de clase media, etc., (Bosco, 1967: 80).

La segunda obra en colaboración, y quizá la más aceptada, es un folleto para una marca de leche cuajada, perteneciente a la familia de Bioy. Se trata de La Martona<sup>57</sup>:



El folleto es de 1937, aunque no aparece bajo la firma de Honorio Bustos Domecq, o Benito Suárez Lynch, se realiza en coautoría:

---

<sup>57</sup> La siguiente imagen se toma con fines didácticos de “La leche cuajada” (2008).

Constituye el primer<sup>58</sup> texto en complicidad por ambos escritores. Según Bioy en entrevista con Sergio Rannieri y Miguel Russo, un tío suyo le había ofrecido escribir dicho folleto, por el cual le pagaría 16 pesos por página, y él a su vez, le ofreció a Borges colaborar con el emprendimiento. Ambos se reunieron con Bioy en la estancia que tenían en Pardo y escribieron el artículo con un estilo que Bioy califica de “pomposo” (Marengo, 2002: 23).

En esta misma línea, en *Memorias de Bioy Casares* (1994) el autor habla de la segunda colaboración:

En 1937 mi tío miguel casares [sic] me encargó que escribiera para La Martona (la lechería de los Casares) un folleto científico, o aparentemente científico, sobre la leche cuajada y el yogur. Me pagarían 16 pesos por página, lo que entonces era un buen pago. Le propuse a Borges que lo hiciéramos en colaboración. Escribimos el folleto en el comedor de la estancia, en cuya chimenea crepitaban ramas de eucalipto, bebiendo cacao, hecho con agua y muy cargado (76)

Aquel folleto significó para Bioy un valioso aprendizaje, después de su redacción era otro escritor: más experimentado y avezado. Toda colaboración equivalía a años de trabajo (Casares, 1994). Este folleto constituye para Marengo (2002) el inicio de las ficciones de Don Isidro Parodi. Al hacer un rastreo hemos llegado nuevamente a las memorias de Bioy, pero esta vez no se trata de una propaganda comercial, mucho menos de notas culturales, ahora se adentran en terrenos literarios:

“Y proyectamos un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Pretorius, un holandés vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y de Suárez Lynch” (Casares, 1994: 76).<sup>59</sup>

En varias ocasiones los autores negaron la existencia de una narración que tuviese como protagonista al Doctor Pretorius, pero “Daniel Martino mientras trabajaba en su libro *ABC de Adolfo Bioy Casares* encontró un manuscrito que [probaba] lo contrario. Borges lo había olvidado por completo” (Casares, 1994: 76). El trabajo, según Daniel Martino, se hacía de manera simultánea entre los autores, una línea

---

<sup>58</sup> En realidad, se trata de segundo caso.

<sup>59</sup> En algunos estudios literarios, como el caso de Marengo (1992), el doctor Pretorius es un alemán: “se trata de un cuento cuyo personaje principal, un alemán, el doctor Pretoruis, por medios hedónicos se dedica a torturar y matar niños”.

Bioy, otra Borges. Después, el monstruo bicefálico observaba su creación, a tal punto que se dejaba llevar por ella. Más tarde llegó a aborrecerla: “suspendimos el trabajo porque sentíamos que nos estaba devorando esa especie de autor que habíamos creado los dos. Bustos Domecq se había convertido en un bromista insoportable, similar a Rabeláis, autor que no nos gustaba (Casares, 1994: 76). Es ahí donde finalizan, por un lado, las zagas policiales, y por el otro, las obras fantásticas de los autores ficcionales.

Tanto las colaboraciones en la revista *Destiempo*, como las de la Marca La Martona y el nacimiento del Doctor Pretorius, constituyen el germen para la creación de los autores ficcionales. Para efectos de este trabajo no es necesario rastrear los estilos de Borges, ni de Bioy Casares, sí el origen de Honorio Bustos Domecq. A ello Casares responde “Si a uno se le ocurría la primera frase, la proponía y así con la segunda y la tercera, los dos hablando. Ocasionalmente Borges me decía: ‘No, no vayas por ahí’, o yo le decía: ‘Ya basta, son demasiadas bromas’” (Casares, 1994: 110). No es necesario identificar cada uno, lo que vale la pena es estudiar por qué y para qué construyen las bromas intelectuales, aunque claro, resulta una labor complicada porque no es sencillo identificarlas, y más si no se es un lector (real o implicado) a la altura del fenómeno Biorges, por ello, resulta fundamental acercarse al mundo cultural argentino de los años cuarenta. De igual modo es necesario conocer la estructura de la obra, pues gracias a ello y a los referentes ya citados, es que podremos llegar a proponer una posible poética.

Una vez aclarado lo anterior, continuamos con Bustos Domecq. En la autobiografía escrita por Borges y Thomas Di Giovanni (1970: 116-117), Borges habla del autor ficcional:

Yo había inventado algo que nos parecía buen argumento para un cuento policial. Una mañana lluviosa Bioy me dijo que debíamos hacer una prueba. Yo acepté de mala gana, y un poco más tarde, esa misma mañana ocurrió el milagro. Apareció el tercer hombre. Honorio Bustos Domecq, que se adueñó de la situación. Era un hombre que a la larga acabó dirigiéndonos a mano de hierro. Primero divertidos y luego consternados vimos cómo —con sus propios caprichos, sus propios juegos de palabras y hasta su propia rebuscada manera de escribir— se diferenciaba de nosotros. Domecq era el apellido de un bisabuelo de Bioy y Bustos el de un bisabuelo mío de Córdoba.

En estas últimas líneas somos testigos del origen del nombre del autor ficcional. Se trata de una combinación de apellidos del fenómeno Biorges. En esta vertiente, en entrevista con Sergio Rannieri y Miguel Russo (1996:34), Bioy comenta:

Sin ninguna vanidad, charlábamos las ideas y yo las iba escribiendo. La primera frase nos daba bastante trabajo y luego seguíamos. Después de una primera frase el otro proponía la siguiente: cuando uno se detenía era porque estaba inhibido y no sabía cómo seguir, el otro lo sacaba. Siempre nos dio la impresión, tanto a Borges como a mí, de que era bastante fácil escribir los dos, mucho más fácil que escribir solos. (Casares, 1994: 76).

Es así como llegamos a 1939, esta vez la colaboración continúa junto a Silvina Ocampo. Se trata sobre un cuento sobre un joven literato, que atraído por la fama de un escritor que ya ha muerto, busca entre sus obras y nota que la fama del autor excede al mérito de sus creaciones. Es decir, vale más la reputación, que la obra en sí<sup>60</sup>. Junto a las obras el protagonista encuentra una lista de prohibiciones con respecto del quehacer literario, encabezado por el lema “en literatura hay que evitar” (Marengo, 2002). El lema hace su aparición en todos los cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Honorio Bustos Domecq no dice qué hay que evitar, pero se mofa de ello (de manera intelectual). Sus líneas pueden entenderse con una doble intencionalidad: a primera vista todo se presenta de manera seria y en una primera lectura es creíble, pero después de la intervención de Isidro Parodi, la lectura se vuelve paródica. Así el caso de la historia de Montenegro,<sup>61</sup> cuando le relata su historia al detective encarcelado, tendemos a creer que es una gran hombre, culto, intelectual y hombre de mundo. Pero después nos damos cuenta que su ego echa a perder los planes de una banda internacional de ladrones<sup>62</sup>. Además, el misterio no lo resuelve un hombre con las características de Holmes, Dupin, Poirot, Lecocq o el Padre Brown, lo hace Isidro Parodi, un hombre gordo, pelón y

---

<sup>60</sup> Este es el caso del segundo cuento de *Seis problemas para Don Isidro Prodi*, “Las noches de Goliadkin”. Gervasio Montenegro, integrante de la Academia Argentina de las Letras. Es un reconocido actor. También tiene una obra importantísima, ha escrito once odas a José Martí y las recita cuando está frente a alguien destacado (un hombre con su trayectoria no puede darse el lujo de recitarle a cualquiera). Un dato curioso es que el lector se entera que es un autor y actor importante porque un periodista “Aquiles Molinari” elabora una nota donde habla de Gervasio Montenegro. En ese momento todos saben que es alguien importante, es famoso, “un famoso ha sido vinculado al robo de una joya y a dos asesinatos”. No importa sus obras, sólo la fama.

<sup>61</sup> En el segundo cuento de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.

<sup>62</sup> Además, en otros cuentos nos enteramos que es el dueño de un afamado negocio: un prostíbulo.



longevo, quien además está recluido en la celda 273 de la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires. El detective ha resuelto los casos de todos, menos el suyo.

Con el proyecto de Silvina Ocampo se puede localizar un antecedente para las *Crónicas de Honorio Bustos Domecq* (1967). Las crónicas, en la opinión de Marengo (2002) y Camuratti (1990), ejemplifican los diferentes casos citados en las prohibiciones<sup>63</sup>. Igual que con el Doctor Pretorius, es Bioy quien propone el proyecto:

Entonces esa noche le propuse a Borges que escribiéramos un cuento sobre un escritor que describiera por el solo placer de la descripción, aunque fuera la cosa más desprovista de interés: el lápiz, el papel, la mesa de trabajo, la goma de borrar, etcétera. Así surgió “Una tarde con Ramón Bonavena”, que es la primera de las crónicas. Meses después, porque con Borges siempre fuimos reticentes y corteses, me agradeció porque comprendía que yo le había propuesto ese cuento para hacerle olvidar su mal de amores. No fue así. Yo se lo propuse simplemente porque se me había ocurrido el cuento. De ese modo nacieron las *Crónicas de Bustos Domecq*, que fue casi nuestra última colaboración larga. Después sólo hubo textos breves: un prólogo sobre literatura fantástica, otro sobre cuentos policiales. Cuando surgía alguna de esas tareas yo le decía: “Bueno, mirá, creo que no hay más remedio, vamos a tener que escribir algo”. A lo que él respondía: “¡Qué suerte!”, y nos poníamos a escribir. (Casares, 1994: 110-113).

Así llega 1942, año crucial en la narrativa de Honorio Bustos Domecq. Es el año de su nacimiento (como autor). Nos lo presenta la Señorita Adelma Badoglio, a través de una semblanza para *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Es importante destacar que el fenómeno Biorges presenta a la señorita Badoglio como sinónimo de refinamiento y de cultura. Es una mujer concedora de las Letras, por eso le ha sido encomendada la misión de presentar a Bustos Domecq. Desde el propio nombre ya está la intención paródica: la “señorita” fue la maestra de Honorio en la primaria. Pone la obra de un adolescente, Honorio, a la altura de un escritor maduro. Veamos:

El doctor Honorio Bustos Domecq nació en la localidad de Pujato<sup>64</sup> (provincia de Santa Fe), en el año 1893. Después de interesantes estudios primarios<sup>65</sup>, se trasladó con toda su familia a la Chicago argentina<sup>66</sup>. En 1907, las columnas de la prensa de Rosario acogían las

---

<sup>63</sup> “En la literatura hay que evitar”.

<sup>64</sup> De ahí el nombre de cuentos de Pujato.

<sup>65</sup> Son interesantes porque Adelma Badoglio es quien se los ha dado.

<sup>66</sup> Buenos Aires.

primeras producciones de aquel modesto amigo de las musas, sin sospechar acaso su edad. De aquella época son las composiciones: *Vanitas*, *Los Adelantos del Progreso*, *La Patria Azul*<sup>67</sup> y *Blanca*, *A Ella*, *Nocturnos*. [. . .] Ese mismo año [1915] público: ¡*ciudadano!*, obra de vuelo sostenido, desgraciadamente afectada por ciertos galicismos<sup>68</sup>, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época. ¡En 1919 lanza *Fata Morgana*, fina obrilla de circunstancias, cuyos cantos finales ya anuncian al vigoroso prosista de *Hablemos con más propiedad* (1932) y de *Entre libros y papeles* (1934)! Entre sus libros citaremos: *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*; *Vida y muerte de don Chicho Grande*; ¡*Ya sé leer!* (aprobado por la Inspección de Enseñanza de la ciudad de Rosario)<sup>69</sup>; El aporte santafecino a los Ejércitos de la Independencia; *Astros nuevos: Azorín, Gabriel Miró, Bontempelli*. Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi<sup>70</sup>, etc. Los cuentos de Pujato, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en el tonel de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad (*Seis problemas*, p. 6).

Como podemos observar, Adelma Badoglio hace una recopilación de las obras ficticias del autor ficticio, y claro, creadas por una mujer, también ficticia. Es importante mencionar que, en este primer texto en colaboración, ya bajo la firma de Honorio Bustos Domecq, se presentan a nivel estructural un prólogo y una palabra liminar. Estos son creados por una conocedora de las Letras Argentinas y por Gervasio Montenegro, dueño de una valiosísima propiedad intelectual. Como en todos los casos, la obra de Montenegro, es ficticia en su mayoría, pero, podemos reconocerle dos trabajos reales, el primero es el prólogo a *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, y el segundo el Prólogo a las *Crónicas de Honorio Bustos Domecq*. ¿No resulta ridículo que sea Gervasio (hombre arrogante y poco refinado) quien sea el prologuista?, y además que lo haga bajo un leguaje ampuloso y que sea el representante de la Academia Argentina de las Letras, pero también sea el dueño de una red de prostitución en Argentina.

Las referencias que nos proporciona la señorita Badoglio son a nivel intratextual, pero, si recurrimos al contexto, notaremos que Honorio Bustos Domecq es fruto de la amistad entre Borges y Bioy Casares, como bien hemos referido ya:

---

<sup>67</sup> Obras ficticias sumamente nacionalistas. Bustos Domecq apostaba por el nacionalismo criollo. Al respecto puede consultarse la obra de Stajnfeld (2017).

<sup>68</sup> Bustos Domecq rechazaba las lenguas extranjeras.

<sup>69</sup> Esta afirmación es paródica porque Honorio es el director de dicha institución.

<sup>70</sup> Desde la presentación se equipara a Conan Doyle con un chef árabe, Ottolenghi. Se les pone al mismo nivel. Son grandes representantes de la narrativa policial.

“La colaboración entre ambos se sostiene de manera dispersa y más en proyectos que en producciones concretas hasta principios de los años cuarenta. No obstante, puede observarse un afán lúdico y jocoso constante en estas imaginaciones”<sup>71</sup> (Marengo, 2002: 20). Es por ello que, si el lector quiere entender el texto, tendrá que echar un vistazo a los factores extraliterarios, lo que nosotros hemos denominado *parodia del contenido*.

Del prólogo a esta obra podemos rescatar elementos importantes. Se ridiculiza a Gervasio Montenegro: es un “destacado prologuista de Buenos Aires”. No se permite escribir un prólogo a cualquiera: “El Buenos Aires literario no habrá olvidado, y me atrevo a sugerir que no olvidará, mi franca decisión de no conceder un prólogo más a los reclamos, tan legítimos desde luego, de la irrecusable amistad o de la meritoria valía” (Bustos Domecq, 6), pero Bustos Domecq es su amigo “su libro y nuestra vieja camaradería exigen mi prólogo” (6)<sup>72</sup>. Al tratarse de cuentos policiales, el prólogo debe ir hacia allá, pero no es algo que le interese, porque al representar una tradición inglesa (estadounidense o londinense) se trata de una literatura externa, y tanto Gervasio Montenegro, como Bustos Domecq, son concedores de lo externo, pero valoran lo nacional, por eso las palabras de Montenegro: “Me arriesgo, sin embargo, a confesar que no soy un esclavo de la moda: noche tras noche, en la soledad central de mi dormitorio, postergo al

---

<sup>71</sup> Para mayor información sobre la amistad consúltese. Adolfo Bioy Casares (1964). “Letras y amistad” apud María Angélica Bosco (1967), *Borges y los otros*, Buenos Aires, Fabril, pp. 77-78. Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 32, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires. Borges era entonces uno de nuestros jóvenes escritores de mayor renombre y yo un muchacho con un libro publicado en secreto y otro con seudónimo. Ante una pregunta sobre mis autores preferidos, tomé la palabra y, desafiando la timidez, que me impedía mantener la sintaxis de una frase entera, emprendí el elogio de la prosa desvaída de un poetaastro que dirigía la página literaria de un diario porteño. Quizá para renovar el aire, Borges amplió la pregunta: «— De acuerdo —concedió—, pero fuera de Fulano, ¿a quién admira, en este siglo o en cualquier otro? — A Gabriel Miró, a Azorín, a James Joyce. «Qué hacer con una respuesta así. . . Borges dijo algo en el sentido de que sólo en escritores entregados al encanto de la palabra encuentran los jóvenes literatura en cantidad suficiente. Después, hablando de la admiración por Joyce, agrumó: «Claro, es una intención, un acto de fe, una promesa. La promesa de que les gustará —se refería a los jóvenes— cuando lo lean. «De aquella época», sigue Bioy, «me queda un vago recuerdo de caminatas entre casitas de barrios de Buenos Aires o entre quintas de Adrogué y de interminables, exaltadas conversaciones sobre libros y argumentos de libros. Sé que una tarde, en los alrededores de la Recoleta, le referí la idea del Perjuro de la nieve, cuento que escribí muchos años después, y que otra tarde llegamos a una vasta casa de la calle Austria, donde conocí a Manuel Peyrou y reverentemente oímos un disco de fonógrafo, La Mauvaise prière, cantada por Damia.

<sup>72</sup> Gervasio Montenegro es un claro ejemplo a la burla de la figura intelectual en los años treinta.

ingenioso Sherlock Holmes y me engolfo en las aventuras inmarcesibles del vagabundo Ulises, hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. . .” (6). Va a prologar un libro con temática policial, pero con un escenario plenamente latinoamericano, bonaerense para ser exactos. Parodi es:

Un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos. ¡Insólito placer el de paladear, entre dos bocanadas aromáticas y a la vera de un irrefragable coñac del Primer Imperio, un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero, y que no hesito en parangonar con las mejores firmas que recomienda a los buenos *amateurs* londinenses el incorruptible Crime Club! (Borges y Bioy Casares, 1995:7).

Bustos Domecq es un autor que no ahorra en detalles, “es, a toda hora, un atento servidor de su público. En sus cuentos no hay planos que olvidar ni horarios que confundir” (Borges y Bioy Casares, 1995:7). Desde aquí se deja ver la afición de Honorio por la literatura de Poe, a quien considera el “canon”, lo cual no quiere decir que demerite otras tradiciones literarias. Gervasio llama a Bustos Domecq “Nuevo retoño de la tradición de Edgar Poe” (Borges y Bioy Casares, 1995:7). Montenegro ha estudiado la estructura de los seis cuentos:

Los personajes acuden en pintoresco tropel a la celda 273, ya proverbial. En la primera consulta exponen el misterio que los abruma; en la segunda oyen la solución que pasma por igual a niños y ancianos. El autor, mediante un artificio no menos condensado que artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles del caso en la única frente de Parodi (Borges y Bioy Casares, 1995: 7)<sup>73</sup>.

La verdad se revela desde la cárcel; se omiten los interrogatorios, pero de hacerse la situación se le saldría de las manos a Domecq. ¿Cómo haría Parodi desde la cárcel para hacer interrogatorios? Y más siendo un reo que no ha cumplido su condena. Los cuentos pintan un fresco, “lo que no vacilo en llamar la *Argentina contemporánea*” (8). Es Gervasio Montenegro el primer prologuista en denominar a Parodi “el primer detective encarcelado” (8), pero quizá el punto más importante de este prólogo es que Honorio Bustos construye su obra bajo “la presidencia del doctor Castillo” (8). Se trata de un factor fundamental para comprender el contenido

---

<sup>73</sup> En adelante cuando hagamos referencial *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, sólo colocaremos el número de página.

de los cuentos, sobre todo del primero “Hasta aquí hemos marchado de la mano; ahora estás solo, frente al libro” (9).

En palabras de Marengo (2002), *Seis problemas para Don Isidro Parodi* constituyen una colección de seis cuentos con temática policial, donde el recurso a lo cerebral propio del género, según Borges y Bioy, se extrema al presentarse a un detective encarcelado que resuelve todos los enigmas delictivos sin contacto alguno con la realidad material de los crímenes ni conocer el lugar del hecho. Isidro Parodi se conforma con las notas de los periódicos que le llegan hasta la celda 273 de la Penitenciaría nacional; sin embargo, no prescinde de los testimonios de las visitas.

En esta misma década —los cuarenta—, aparece la obra de Benito Suárez Lynch, segundo autor ficcional del fenómeno Biorges. Benito es discípulo de Bustos Domecq; se forma desde las enseñanzas de su maestro, pero llegado el momento se independiza para crear su propia obra. Así, en 1946, mientras Bustos Domecq publica *Dos fantasías memorables*, Suárez Lynch publica *Un modelo para la muerte*. BSL buscaba una independencia total, pero no la logra porque retoma personajes de su maestro; así el caso del detective encarcelado, de Le Fanu y del Gervasio Montenegro, personajes de los relatos de 1942.

La obra en colaboración continúa. Se publica de la siguiente manera:

- 1946. *Dos Fantasías memorables*. La imprenta Oporter y Hereses editó otro libro a cuatro manos: *Dos fantasías memorables*, que incluía “El testigo” y “El signo” (Las parodias de Jorge Luis Borges). En el testigo y el signo es significativa la ambigüedad de los roles autor, relator y lector. El relator se presenta como quien ha escuchado una historia, que él a su vez cuenta a un interlocutor. El autor la escribe para los lectores tal como se la contaron (‘les cuento lo que contaron que escucharon. . . parece decir’), a menudo contando en nota a pie de página sus dudas o sus interpretaciones sobre tal o cual episodio. El lector recibe un relato e segunda o tercera mano. [. . .] [Y]a no se distinguen con claridad los límites” (Sheines, 1992: 329).
- 1946. Ese mismo año, también bajo Oporter y Hereses, se publica *Un modelo para la muerte*. Aquí “Un discípulo del santafecino Benito Suárez Lynch figura ahora como autor. Su maestro es esta vez quien lo prologa con una biografía

literaria, donde puntualiza su generación, sus influencias y su mecenazgo” (Sheines, 1992: 329). El relato es bastante confuso “y menos lineal que los firmados por H.B.D., con nuevos personajes que se suman a los ya conocidos. Acentúa el barroquismo intencionado del maestro y su inagotable voluntad humorística” (Sheines, 1992: 229).

- 1947. Se publica “La fiesta del monstruo”<sup>74</sup> en *La marcha*.
- 1950. Aparecen dos narraciones cortas “El hijo de su amigo” y de “Aporte positivo”. Se publican en 1952 en *Número*, y luego en 1955 en *Buenos Aires Literaria* (Marengo, 2010: 2).
- 1967. Se publican las *Crónicas de Honorio Bustos Domecq*.<sup>75</sup> Contienen veinte ensayos con temas relacionados con la crítica literaria. Gervasio Montenegro es nuevamente quien lo prologa. A través de un discurso ampuloso, Montenegro trata de no opacar la obra de Bustos Domecq: “Como el vistoso tigre real de Bengala que retiene la garra para no borrar de un zarpazo las facciones de su trémulo domador, acataremos, sin deponer del todo el escalpelo crítico, las exigencias que de suyo comporta el género. Seremos buenos amigos de la verdad, pero más de Platón” (Bustos Domecq, 1967, 12). Más que alabar la obra de Bustos Domecq, parece alabar la suya, pues se considera superior: “Nadie soñará en comparar la sobria elegancia, la estocada a fondo, la cosmovisión panorámica del escritor de fuste, con la prosa bonachona, desabrochada, un tanto *en pantoufles*, del buen hombre a carta cabal que entre siesta y siesta despacha, densos de polvo y tedio provinciano, sus meritorios cricones”

---

<sup>74</sup> El cuento “representa un mundo irreal desde una perspectiva que revela a sus habitantes como seres subhumanos y grotescos. El lector, se presume, está fuera del mundo del texto, en la posición de todo hombre razonable con respecto a cualquier sátira. Es desde su punto de vista razonable cómo el espectador puede ver exactamente el horror que es este mundo de represión. El mundo que se suele considerar interno y psicogénico en Kafka es externo y palpable en la realidad de Borges y Bioy Casares. Pero, como Kafka, ellos diluyen el horror de su visión con un humor macabro” (representa un mundo irreal desde una perspectiva que revela a sus habitantes como seres subhumanos y grotescos. El lector, se presume, está fuera del mundo del texto, en la posición de todo hombre razonable con respecto a cualquier sátira. Es desde su punto de vista razonable cómo el espectador puede ver exactamente el horror que es este mundo de represión. El mundo que se suele considerar interno y psicogénico en Kafka es externo y palpable en la realidad de Borges y Bioy Casares. Pero, como Kafka, ellos diluyen el horror de su visión con un humor macabro) (La colaboración literaria de Borges y Bioy Casares: 8).

<sup>75</sup> Ahora con la firma de Borges y Bioy Casares (Marengo, 2002: 27).

(Bustos Domecq, 1967, 12). En este prólogo, el autor, Bustos Domecq, opone los papeles, Gervasio Montenegro prologa su futuro libro en una obra ajena. Presenta: “El anteproyecto de una novela que se intitulará, si no cambio de idea, *Los Montenegro*, para que nuestro popular «Bicho Feo», que otrora ensayó el género narrativo, si corriese, ni lerdo ni perezoso, a la crítica” (Bustos Domecq, 1967: 12). Es decir, Montenegro no va a realizar la crítica de un libro —*Crónicas de Bustos Domecq*—, más bien Domecq verá criticada la obra de Gervasio Montenegro.<sup>76</sup> El prólogo se firma en Buenos Aires el 4 de julio de 1966. Estas crónicas son consideradas como las parodias de Borges:

Crónicas De Honorio Bustos Domecq puede entenderse como una burla a las escuelas y los estilos en boga, a las estéticas de vanguardia, a los autores de la originalidad a ultranza, a los escritores vernáculos de la literatura del Norte a tal punto de no poder concebir la escritura sino como copia de los modelos consagrados. Pero también parodia la crítica y todas las aberraciones que enumeramos más arriba. Y como crónicas es un muestrario de críticas a obras inexistentes, se libera de su condición dependiente o parasitaria y adquiere tramposamente un rango de obra original (Sheines, 1992: 328).

- 1977. Aparecen los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Se publican en Ediciones Librería de la Ciudad en Buenos Aires. Se trata del último texto escrito en coautoría:

Compila relatos costumbristas o fantasías desatadas, siempre graciosas, el personaje que narra, salvo contadas excepciones, es un pícaro porteño, inescrupuloso, oportunista, cobarde y traidor. Como despedida H.B.D., libera en uno de sus cuentos a Don Isidro Parodi. En ‘Penumbra y Pompa Parodi sale a la calle gracias a que el país ha dejado de funcionar. Los guardacárceles desaparecieron las puertas de la prisión están abiertas, los ‘biógrafos ya no dan vistas’, los buzones no tienen boca, La Madre María no hace Milagros. En una peluquería frente al destacamento de policía, Parodi con delantal blanco y peine en mano (sin abandonar su jarrito celeste, la bombilla y pava cachuza) ha vuelto a su antiguo oficio (Sheines, 1992: 533).

---

<sup>76</sup> Es importante mencionar, que como en el prólogo *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Gervasio otorga un dato para la crítica del texto: “En la hora caótica que vivimos, la crítica negativa es a todas luces carente de vigencia; trátase con preponderancia de afirmar, allende nuestro gusto, o disgusto, los valores nacionales, autóctonos, que marcan, siquiera de manera fugaz, la pauta del minuto” (Bustos Domecq, 1967: 14). Vale la pena preguntarse si los personajes de sus textos defienden lo nacional, o se mofan de ello.

Para terminar este apartado dedicado a la figura de Honorio Bustos Domecq, sólo nos queda referir dos puntos: el primero es que la obra en colaboración no siempre se publicó bajo la firma de Bustos Domecq, también se hizo bajo la firma de los autores reales:

Borges y Bioy Casares escribieron en colaboración con su propia firma los guiones cinematográficos *El paraíso de los creyentes* (1955) y *Los orilleras* (1955). La tarea de compaginación de antologías se complementa con *Prosa y verso de Francisco de Quevedo* (1948), *Poesía gauchesca* (1955), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Libro del cielo y del infierno* (1960), *Hilario, Ascasubi: Paulino / Lucero / Aniceto el Gallo / Santos Vega* (1960) (Marengo, 2002: 27).

La verdadera intención de la obra en colaboración era abrirse espacio entre las letras nacionales para sus propios proyectos. Frente al nacionalismo imperante,<sup>77</sup> y a su operativización estética en el nativismo<sup>78</sup> [ . . . ] propugnan el color local y una narrativa ligada a lo telúrico, ambos autores abogan por la introducción del género fantástico y del policial dentro del campo nacional de las letras y crean, de esta manera, las condiciones de recepción para la propia obra” (Marengo, 2002). No bastaba con la introducción del género, le dan un toque nacional. Las narraciones policiacas ya no aparecen en las grandes urbes como Nueva York, Chicago, Londres o París, ahora se dan en Pujato, provincia de Santa Fe, Argentina.

María del Carmen Marengo (2010), en “El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿Quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX”, plantea que la crítica ha mostrado escaso interés por la producción en colaboración, y propone una revisión de determinados elementos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* que llevan a recuperar zonas de la cultura argentina que han quedado oscurecidas u olvidadas para la historia literaria canónica. Marengo afirma que la obra de Bustos Domecq da cuenta de la supervivencia de manifestaciones culturales residuales, desde autores y publicaciones hasta prácticas de vida, que conviven paralelamente o al margen, o que tal vez negocien, con los emergentes de la cultura letrada (Marengo, 20010: 1).

---

<sup>77</sup> El cual no defienden.

<sup>78</sup> Ideología encaminada a defender la figura del gaucho.



Para concluir sólo nos resta decir que las obras tratadas son triplemente colaboradas; primero por los autores reales, que dan pauta al nacimiento de Bustos Domecq y Benito Suarez Lynch; más tarde, por estos últimos, que paródicamente, y ya a nivel de la ficción, también trabajan en colaboración; Benito conoce la obra de su maestro, adquiere enseñanzas y decide independizarse para crear su propia obra; y luego, el lector trabaja en colaboración desde varios niveles, sea con los autores reales (Borges y Bioy Casares), o con los ficticios (Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch). A través de sus textos, el dueto Borges-Bioy Casares permite que el lector reflexione y observe otros tipos de verdad, siempre desde un contexto argentino. Como bien dice Marengo (2002), la novedad de la creación de un autor inexistente propone una nueva manera de hacer literatura, además, como se trata de textos inexistentes, no se les puede atribuir una falta de originalidad.

La obra de Honorio Bustos Domecq, como bien refiere Sonja Stanfiel (2017), se afirma nacionalista, sin embargo, lo hace desde la ironía; en este sentido, y compartiendo los postulados con la autora, va nuestra investigación. A primera vista parecería que Honorio Bustos Domecq hace una defensa del nacionalismo argentino, pero en una segunda lectura podemos darnos cuenta que se trata de una lectura paródica; y además, satírica, porque está sumamente relacionada con la política argentina. Nosotros retomamos la categoría del nacionalismo de Sonja Stanfiel (2017), pero la llevamos al revisionismo histórico. En este sentido, la historia de Argentina (al menos la de los años treinta) debe ser releída. La tesis nos permite hacer un estudio interdisciplinar: conviven historia y literatura.

Antes de entrar en el estudio detallado es necesario aclarar que autor que tomaremos es Bustos Domecq, por tanto, no es preciso referenciar la producción de los autores verdaderos, de ello se han encargado los estudiosos de Borges y Bioy Casares. Sin más, vamos a la parodia y el nacionalismo.

## CAPÍTULO 3. PARODIA Y NACIONALISMO

En este capítulo definiremos parodia y nacionalismo, toda vez que son categorías que atraviesan los seis relatos de Honorio Bustos Domecq. Primero referiremos “parodia”, y de manera posterior, “nacionalismo”. La crítica al referir parodia también utiliza “ironía”, “sátira” y “sarcasmo”, en todos los casos se trata de géneros de la risa. ¿Pero es que podemos llamar género a todos? Evidentemente que no. Entonces trataremos de proporcionar las diferencias y cómo es que son utilizados en *Seis problemas Para Don Isidro Parodi* (1942), ya sea desde el plano de la expresión, o desde el plano del contenido, en ambos casos con el hipotexto e hipertextos correspondientes.

Al referirnos a la parodia, nos encontramos con que ha sido entendida indistintamente como género, como modo, como figura retórica, e incluso como recurso discursivo (García, 2013). Lo anterior nos hace reflexionar en lo que se entiende por parodia. Es claro que las definiciones se van a multiplicar gradualmente, pues se trata de un término estudiado en las diversas etapas de la historia de la literatura. Nosotros, a partir de lo estudiado, propondremos una definición de parodia y la tomaremos como sustento para el trabajo de investigación, mismo que tiene como objetivo describir cómo se da la parodia en los seis relatos de Honorio Bustos Domecq.

### 3.1 LA PARODIA EN EL TIEMPO

En su artículo “La parodia en el tiempo” (2017) Juan Campesino trata de rastrear el origen de la parodia y lo sitúa en la cultura griega; sin embargo, el problema recae, ya no en el origen, sino en definirla: “Sobre el origen del vocablo παρωδία parece no haber desacuerdos, como tampoco sobre el sentido del radical ᾠδή, que alude al canto. El asunto, empero, se complica en lo tocante al prefijo παρά que, tal como ocurre en la actualidad, entre los griegos probablemente atendía tanto a la acepción aditiva (a partir de, junto a) como a la sustractiva (en contra de, en oposición a)” (247). Para el autor, el verbo parodiar, παρωδέω, aparece en los comentarios de la escolástica aristofánica (s. IV a. C. en adelante), y luego en las glosas a los

acarnienses. El término παρωδία designa un procedimiento análogo, siendo Eurípides el autor imitado. Es importante rescatar que entre los griegos el sentido de la voz “parodia” admitía así un género poético como la épica burlesca, que era una técnica de citación cómica contenida ora en una frase, ora a lo largo de una obra y, desde luego, en todas las variantes intermedias (247). La parodia, según comenta Genette apud Campesino (2017), “es una cierta burla de la epopeya, o de cualquier género noble o serio. Dicha burla se obtiene por disociación o modificación, bien del espíritu, bien de su tema heroico transpuesto a uno vulgar, bien de su estilo vulgarizando lo noble” (9).

La parodia acompañó siempre al texto serio, pues cuando se interrumpían los recitales de los rapsodas, se presentaban cómicos para invertir el sentido de lo que se había escuchado, logrando un efecto de risa (Pozuelos: 10). Originalmente, las parodias aparecieron en la antigua Literatura Griega y consistían en poemas que imitaban de un modo irrespetuoso los contenidos y las formas propuestas por otros poemas. Justamente en la Antigua Grecia a los poemas que tenían por misión burlarse o criticar con sarcasmo a la poesía épica se los denominaba de esta manera, y por caso, podemos decir que los griegos fueron los pioneros en la materia. Los elementos de la parodia se extraían de la realidad, de esta manera el espectador los identificaba fácilmente (Ucha, 2011: sin página).

En su artículo “Parodia como intergénero” (2013), María José García Rodríguez comenta que la primera alusión a la parodia aparece en *La poética* de Aristóteles. Ahí “queda definida como uno de los cuatro géneros que se desglosan de la combinación de los dos tipos de mimesis y de los dos tipos de acciones [ . . . ] Se trata de un género narrativo cuyos personajes son imitados, ‘peores de lo que nosotros somos’ ” (3). A través del tiempo se la ha encasillado dentro de los géneros de la risa. Genette<sup>79</sup> los ha tratado como géneros menores.

La autora argumenta que en la antigüedad se le dio mayor importancia a la tragedia y se relegaron las formas cómicas, por ello, como bien afirma Aristóteles, “sus etapas primigenias pasaron inadvertidas, porque ella todavía no había sido

---

<sup>79</sup> Gerard Genette (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

tomada en serio” (Aristóteles<sup>80</sup>, 1976: 9). Aristóteles consigna a Hegemón de Taso (S.5 a.C) como el primer autor de parodias y lo incluye en el grupo de poetas, en el que también figuran los comediógrafos, que imitan a hombres peores que la media (Campesino, 2017: 247).

Así llegamos a los romanos. En el primer siglo de nuestra era, Quintiliano notará: “que el vocablo griego *παρωδή* se desplaza de la nominación de un canto compuesto a imitación de otros a la designación de un procedimiento de citación en verso o en prosa [. . .] procedimiento que el rétor agrupa entre las agudezas que, mediante la ficción de las palabras y no de las acciones, mueven a risa al auditorio, y que puede consistir en la creación de versos semejantes a otros conocidos” (249). Encontramos parodia en la obra de Plauto y de Terencio.

En la Edad media no hay crítica de Parodia, pero sí mucha parodia. En los albores del cristianismo la parodia tomó como modelo los textos de la liturgia, considerados textos serios. Durante la Edad Media, Danuta Shanzer documenta la proliferación de obras que parodian textos relativos a otros ámbitos del conocimiento, así el caso de obras como *Epítomes* y las *Epístolas* de Virgilio Maro Gramático (Siglo XVII), que imitan las gramáticas de la época; la *Cosmografía* de Aethicus Ister (siglos XII-XVIII), parodia de la geografía y la etnografía enciclopédicas en la mejor tradición de Luciano; y la versión paródica del *Pactus legis salicae*, hallada frente a un manuscrito del siglo VIII del tratado sálico en materia penal y concerniente a la posesión de sustancias intoxicantes (250).

Para 1551 los estudios sobre la parodia parecen intensificarse. Es entonces cuando Julio César Escalígero se interesa por la parodia. Usa el término “inverso y ridículo” para referirse a la parodia. Para este siglo, la parodia se caracteriza por “el empleo cómico de un fragmento serio mediante su remodelación o su incorporación a un contexto nuevo; la remodelación de una obra seria con propósitos satíricos”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Aristóteles (1976). *El arte poética*, Madrid, Espasa Calpe.

<sup>81</sup> Existe todo un debate aquí. Quién queda subordinado a quién, la parodia a la sátira o la sátira a la parodia. Es importante mencionar que ambas tienen su validez, así mientras que la parodia puede centrarse en factores intraliterarios, procesos de construcción; la sátira puede hacerlo con factores extraliterarios, burlar de una época. Tal parece que la parodia es un género más amplio y puede apoyarse en otros recursos como la ironía, o incluso la sátira y el sarcasmo. De aquí podemos plantear que *Seis problemas para Don Isidro Parodi* se plantea como una parodia satírica, pero ya lo explicaremos más adelante.

destinados a ridiculizar, no al modelo sino a las costumbres contemporáneas; el traslado de una obra seria a una de distinto contenido” (251-252).

Pero la parodia no siempre fue a la burla, en algunas ocasiones se trató sólo de una imitación, tal como refiere Williams Roberts en 1676, cuando habla de parodia: “canto compuesto a imitación de otro, pero con variaciones. Para sostener esto Roberts cita a Quintiliano ‘alteración jocosa de un verso con una transformación distinta de la argumentación’ ” (251-252).

Para 1730 aparece otro estudioso de la parodia, se trata de Du Marsais, quien emplea el término ‘raillerie’, ahí donde Quintiliano habla de lo jocoso. Du Marsais da un paso adelante en dos sentidos: “incorpora, por un lado, la noción de ‘original’ para referirse al modelo parodiado, situando el placer de la parodia en la percepción del contraste entre éste y su réplica, y por otro, toma en cuenta la atribución del texto paródico a un sujeto menos serio que el original” (251-252). Vemos que para esta época ya no se toma solamente al texto para referirse a la parodia, sino también al sujeto que la produce. Comienza la dialéctica entre emisor y receptor, retomada más adelante por la crítica francesa (Lotman, Ricoeur).

Así continúan los estudios hasta el siglo XVIII, puesto que la primera modernidad y sus poéticas “aún defendían la literatura de lo serio”, por tanto, la parodia pasaba a formar parte de la literatura marginal, convirtiéndose así en una noción específica de la retórica, sea como figura o como recurso retórico. Para 1823, según Campesino (2017), Isaac D’Israeli considera la parodia como una obra compuesta sobre otra, pero transferida a un sujeto distinto, mediante una sutil alteración de las expresiones. La crisis vendrá después, cuando se trate ya no sólo de definir el concepto, sino de diferenciarlo de la sátira<sup>82</sup>.

Para 1870 la parodia da un giro impresionante con Octave Deleperre en su ensayo *Essai sur la parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*. Octave Deleperre recupera un tratado de 1747 sobre la poesía francesa. El texto habla sobre la parodia. Se la toma como hija primogénita de la sátira. Es tan antigua

---

<sup>82</sup> Nuevamente viene la polémica, sátira y parodia constituyen terrenos muy cercanos; más que entrar en un amplio debate sobre estas categorías trataremos de describir cómo funcionan en *Seis problemas Para Don Isidro Parodi*, pues Honorio Bustos Domecq se burla tanto de factores intraliterarios, como extraliterarios.

como la poesía misma. Es parte de su esencia sustituir por un nuevo sujeto a aquel que parodia; en lugar de los sujetos serios, nuevos sujetos ligeros y bromistas que emplean, en lo posible, las expresiones del autor parodiado. La parodia tiene un rasgo distintivo: “la degradación ridiculizante de los personajes y las acciones imitadas” (Campesino, 2017: 255).

Es así como llegamos a los formalistas rusos, también interesados en el tema. Como es ya sabido, este grupo de estudiosos, repara en las funciones literarias; en este caso, en las de la parodia, las sitúan en un modelo de análisis. En 1921 aparece el ensayo de Sklovski “Tristram Shandy de Sterne y la teoría de la novela”. Se rebautiza en 1925 como *Teoría de la prosa*. Ahí se presenta la novela de Tristan Shandy como una novela paródica. Para Sklovski “la parodia constituye un dispositivo de transformación que pone al descubierto los procedimientos literarios” (255). La publicación coincide con la de Dostoievski y la de Gogol: “Una teoría de la parodia”, donde Dostoievski parodia la correspondencia de Gogol. Según María Djurdjevic (2004) se parodian diversos fenómenos vinculados al tema principal —la escritura de la novela—: la parodia de la estructura narrativa, la parodia del protagonista, la parodia del lenguaje, la parodia de la relación entre escritor y lector, y finalmente la parodia de los acontecimientos de la época.

Un segundo formalista es Tinianov. Para él la esencia de la parodia está en la mecanización de un procedimiento específico, mecanización que se hace visible sólo cuando el procedimiento mecanizado es conocido; le asigna una función doble: la mecanización en sí, y la organización del nuevo material al que el viejo procedimiento mecanizado se incorpora. Tinianov incorpora el concepto “palabra máscara”, con el que se refiere al revestimiento mediante el que el viejo procedimiento adquiere una nueva función al pasar de un plano a otro. Así la parodia como estilización consta cuando menos de dos planos (255).

Es importante resaltar que para Tinianov todo elemento literario entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes pertenecientes a otras obras. En este sentido ya se acerca a la intertextualidad, estudiada más adelante por autores como Julia Kristeva, Genette o Lotman. Debe hacerse notar que para este grupo de autores la parodia puede tener significaciones diferentes:

para Sklovski la parodia no puede ser calificada como cómica en una época y como trágica en otra; pero Tinianov acepta que la parodia de una comedia puede ser una tragedia o la parodia de una tragedia puede ser una comedia<sup>83</sup>. Vemos que los autores ven a la parodia sólo como una estilización, toda vez que ponen especial énfasis en los mecanismos de construcción. La valoración más completa es la de un tercer autor, Boris Tomashevski, quien afirma que “si la puesta al desnudo de un procedimiento literario ajeno asume un valor cómico, tenemos la parodia” (256). El aporte del autor es que el efecto del nuevo texto tendrá un efecto cómico. Tomashevski sabe que la parodia tiene múltiples funciones, pero las reduce a una: “ridiculizar la escuela literaria opuesta con el objeto de desenmascararla y destruir así su sistema creador”. Vemos que ya no se dirige a los procedimientos de escritura sino a una “escuela”, que va a tomar como modelo y la va a transformar, pero ese mecanismo será de fácil identificación para el lector.

En términos generales, los autores del método formal ven a la parodia como “una puesta al descubrimiento de un procedimiento literario ajeno, que, a la luz de una nueva función, asume una valoración cómica, o en pocas palabras como refuncionamiento cómico de un procedimiento mecanizado” (257). Estas ideas serán absorbidas más adelante por los estructuralistas franceses. Desde la visión de los formalistas, la parodia es a la vez un respetuoso homenaje al patrimonio artístico y una irónica mirada hacia la tradición literaria (burla) (Djurdjevic, 2004).

Los siguientes en interesarse por la parodia son Bajtín y Lotman. Para el primero toda obra literaria se define por su relación con otras obras (como lo planteaban los formalistas); ninguna se comprende si no es con referencia a otros enunciados. Se advierte ya una clara referencia a la intertextualidad, y es justo ahí donde radica la visión dialógica del lenguaje. En *La palabra en la novela* (1935), describe Campesino (2017), Bajtín refiere parodia como “una reflexión burda y superficial del lenguaje ajeno” (Campesino, 2017: 257). Con lenguaje ajeno hace referencia al texto literario. La parodia está orientada a recrear el lenguaje parodiado

---

<sup>83</sup> “El entendimiento de las obras literarias sufre periódicos virajes: aquello que fue cómico, se convierte en trágico: aquello que fue exquisito, se percibe como una banalidad. La obra literaria parece como si volviera a escribirse” (Djurdjevic, 2014: 299).

con un todo esencial que posee su lógica interna y revela el mundo especial ligada de modo inseparable al lenguaje parodiado.

Bajtín ve la parodia como “el empleo de la palabra ajena, [la cual] entra en hostilidad con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces” (Campesino, 2017: 258). Pero en ocasiones el teórico no la llama parodia, sino “orientación de sentido y propósito”. En su obra *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela* (1965)<sup>84</sup>, concibe la cultura popular de la Baja Edad Media y el Renacimiento como una parodia de la vida oficial:

El pensamiento y la palabra buscaban la realidad nueva más allá del horizonte aparente de la concepción dominante. Y, a menudo, palabras y pensamientos se retorcían adrede para ver qué había realmente detrás de ellos, qué había al revés. Buscaban la posición a partir de la cual pudiesen ver la otra rivera de las formas del pensamiento y de los juicios dominantes, a partir de la cual pudiesen lanzar nuevas miradas sobre el mundo (Campesino, 2017: 259).

El segundo crítico es Yuri Lotman. Su teoría no abunda en cuanto a la parodia. Su aportación radica en referir la dialéctica entre el emisor y el receptor. Para el autor el texto es monológico y se convierte en dialógico sólo hasta que entra en escena el lector. Lotman recupera el procedimiento mecanizado de los formalistas rusos y lo rebautiza como “cliché estructural”:

Pero sólo para concluir que, en la parodia, su destrucción no supone su reemplazo por una nueva estructura textual (el refuncionamiento para aquéllos), sino que esta nueva estructura la provee el lector a la luz de su competencia retórica, es decir, a la luz del complejo de series sígnicas que comprende su repertorio y que le permite recodificar el texto (Campesino, 2017: 260).

De aquí rescatamos que para la identificación de la parodia se necesita del conocimiento del lector y del conocimiento del texto paródico. Lo explicado hasta el momento se ha desarrollado en Grecia, Roma y Rusia, sin embargo, la parodia también repercute en Francia, Inglaterra e Hispanoamérica (de donde tomamos el referente para nuestra propuesta literaria).

---

<sup>84</sup> Pero escrita en 1937 y 1938.



Francia es la primera que acoge las ideas de Bajtín con respecto de la heteroglosia. Gracias a ella se llega a lo que hoy conocemos como “intertextualidad”. El concepto es acuñado por Julia Kristeva, para quien todo enunciado se realiza como un diálogo entre el sujeto de la enunciación y los referentes o destinatarios que conforman el contexto. En este sentido comparte las ideas de Lotman.

Para Claude Bouche, según menciona campesino (2017), existen cinco clases de Intertexto, según la función citatoria que se asigna a él o a los textos anteriores en su paso al nuevo. Para el autor existe el plagio<sup>85</sup>, el pastiche<sup>86</sup>, el ensamble de pre textos, la alusión<sup>87</sup> y la parodia. Ésta última figura como el texto que caricaturiza un pre texto único o pre textos únicos de un solo autor, o bien, de un género, una escuela o corriente de pensamiento. Vemos que ya no sólo se caricaturiza el texto en sí (contenido), también puede hacerse con la escritura misma.

Después viene Gerard Genette con su *Palimpsestos* (1982). Ahora Genette identifica la relación entre un texto y otro, además, de la función que desempeña en el nuevo contexto: “Esto le permite hablar de dos tipos de relación, según si se trata de una imitación o bien de una transformación y, de entrada, de dos funciones primordiales: satírica y no satírica” (263). Para Genette la parodia es resultado de un mínimo de transformación:

Los distintos límites de este intergénero han supuesto un auténtico quebradero de cabeza para los críticos, especialmente a la hora de distinguir la parodia de géneros como la sátira, el pastiche, la ironía, el travestimiento burlesco. Sin duda alguna todos ellos comparten una serie de trasgos que frecuentemente causan la intrusión de unos en otros” (García, 2013: 6).

La confusión radica en que todas las formas producen un efecto cómico, ya sea a través del texto en sí o del estilo parodiado. Para evitar confusiones, Genette propone un cuadro explicativo:

---

<sup>85</sup> Se reproduce el texto único.

<sup>86</sup> Hay una imitación del texto.

<sup>87</sup> Sólo se reenvía a otros textos.

<b>Distribución ordinaria (funcional)</b>				
<b>Función</b>	<b>Satírica (“parodia”)</b>			<b>No satírica (“pastiche”)</b>
<b>Géneros</b>	<b>PARODIA</b>	<b>TRAVESTIMIENTO</b>	<b>IMITACIÓN SATÍRICA</b>	<b>PASTICHE</b>
<b>Relación</b>	<b>Transformación</b>		<b>Imitación</b>	
<b>Distribución estructural</b>				

En la tabla pueden verse los cuatro géneros estudiados por Genette: parodia, travestimiento, imitación satírica y pastiche. Según García (2013), la verdadera diferencia entre ellos se establece por la relación que tiene con su hipotexto:

Mientras que la parodia transforma su hipotexto<sup>88</sup>, la sátira y el pastiche lo imitan [. . .] El travestimiento mantiene también una relación transformacional con su hipotexto, y por ello Genette añade un matiz que lo separa de la parodia: funcionalmente el travestimiento se muestra más agresivo y satírico, mientras que la función de la parodia es esencialmente lúdica (García, 2013: 7).

Pero la parodia, en palabras de la autora, además de la función lúdica, es capaz de criticar y destronar a su hipotexto, por tanto, no debe considerarse sólo como un recurso lúdico.

Otra teórica francesa, Yenmai Tran-Gervat (2006) propone la siguiente definición de parodia: “escritura lúdica de un sistema literario reconocible (texto, estereotipo, norma genérica. . .) exhibido y transformado de forma que produzca un contraste cómico, con una distancia irónica o crítica”. La autora coincide con Genette en cuanto a la transformación del hipotexto, de no ser así podríamos enfrentarnos a los terrenos de la sátira.

Luego tenemos a la escuela inglesa, que toma otro rumbo, sin descuidar el primero, claro. Así como dentro de la Escuela francesa no puede hablarse de parodia sin referir la intertextualidad, dentro de la inglesa no puede prescindirse del término metaficción. Margaret Rose apud Campesino (2017) ve a la metaficción como una citación crítica del lenguaje literario con un efecto cómico. Esta definición

<sup>88</sup> El hipotexto de la parodia es intraliterario y de la sátira extraliterario.

es a la vez demasiado sencilla y al mismo tiempo demasiado complicada, ya que la autora le otorga un carácter de consciencia a la narración, es decir, la obra está consciente de los mecanismos de escritura (como los llamaban los formalistas).

Margaret Rose queda inconforme con su primera definición de parodia, así que diez años más la redefine como la incorporación a la estructura de un nuevo texto, por medio de citas, imitaciones, o distorsiones de cierto material artístico o literario preexistente (hipotexto e intertexto, según los franceses).

Para 1985 Linda Hutcheon en su obra *A theory of Parody* trata de reivindicar la parodia. La explica como: “*integrated structural modeling process of revising, replaying, inventing, and trans-contextualizing, previous works of art*” (18). La autora propone un nuevo texto, de modo que éste debe tener una mirada crítica hacia él mismo, y por tanto, requiere de un efecto de distanciamiento. Para Hutcheon ya no se trata solamente de contenido, pues también se transgreden las normas literarias.

Hutcheon se propone hacer una diferenciación entre parodia, sátira e ironía. A la última la define “como el mecanismo retórico que activa la consciencia del lector y posibilidad la recepción de los mensajes en clave paródica” (Campesino, 2017: 260). Sugiere así un lector con todos los referentes (como lo había hecho ya Lotman); sin embargo, la ironía no puede ser independiente, depende de la parodia y no constituye un género, es más bien una herramienta de la parodia.

El segundo autor de la Escuela Inglesa es Walter Nash. Este adquiere un papel fundamental para nosotros, toda vez que distingue la parodia como: “una alusión controlada, entendida ésta como una clase de citación cuya función excede el carácter decorativo de un intercambio convencional dado. Una especie de desafío que prueba las credenciales de los iniciados y discrimina a los ignorantes” (Campesino, 2017). Vemos aquí que, si no hay un lector con acceso a todos los referentes, la parodia no será identificable.

Nash propone que la parodia se construye desde dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido. De la suma de los dos surge el efecto cómico. En ambos casos hay textos alusivos (hipotextos), que serán reelaborados.

El último recorrido de la parodia le concierne a la crítica hispanoamericana. Desde la postura de Campesino (2017), América Latina no cuenta con grandes

teóricos de la literatura; si al caso reconoce a Alfonso Reyes y a Gustavo Pérez Firmat. El primero publica su ensayo “La parodia trágica” en 1920. Ahí describe la parodia como una ridiculización de una obra o de una figura. Para ejemplificar toma como ejemplo obras emblemáticas de Valle Inclán, donde aparecen personajes como Don Juan, quienes hacen toda clase de hazañas.

Luego viene Pérez Firmat apud (Berinstáin, 2006), quien intenta explicar la parodia; lo hace desde un modelo teórico de la intertextualidad: “la peculiaridad de su enfoque se halla en que, eliminando el intertexto de un texto (T), Pérez Firmat obtiene un sustrato denominado exotexto (ET)”. De aquí se extraen dos categorías, exotexto y paratexto, equivalentes a hipotexto e hipertexto en la teoría de Genette. Para el autor, la intertextualidad tiene diversas encarnaciones: la imitación, la influencia, la parodia, el diálogo, la alusión y la ironía (Berinstáin, 2006).

Hasta aquí el recorrido de la parodia. La hemos visto en los griegos, en los romanos, en la Edad Media, en los siglos XVIII y XIX, luego en los formalistas, en los estructuralistas, en la escuela francesa, en la escuela inglesa, y finalmente en Hispanoamérica. Ello queda resumido en el siguiente cuadro explicativo:

La parodia para:	Características:
<b>Los griegos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Género poético relacionado con la épica burlesca. Los rapsodas imitaban una acción seria y ésta pasaba a adquirir un sentido cómico (inversión de sentido).</li> <li>✓ Disociación o modificación, bien del espíritu, bien de su tema heroico transpuesto a uno vulgar.</li> <li>✓ poemas que imitaban de un modo irrespetuoso los contenidos y las formas propuestas por otros poemas.</li> </ul>
<b>Los romanos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Se trata de un procedimiento de citación, sea en verso o en prosa (Quintiliano).</li> <li>✓ Imitación de las palabras, no de las acciones.</li> <li>✓ Ya no se trata sólo de imitación, sino de citación.</li> </ul>
<b>Edad Media</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Se ve a la parodia como lo inverso y lo ridículo (Julio César Escalígero).</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Usar un texto serio en un contexto nuevo da como resultado un efecto cómico.</li> <li>✓ Canto compuesto a imitación de otro (William Roberts).</li> </ul>
<b>Fines de Edad Media y hasta el siglo XVIII</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Se trata de lo jocosos, donde hay un modelo original y uno parodiado.</li> <li>✓ se refiere a una figura o recurso retórico de una literatura marginal.</li> <li>✓ Hay una degradación o ridiculización de los personajes y acciones imitadas.</li> </ul>
<b>Los formalistas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Refiere un dispositivo de transformación que deja al descubierto los mecanismos literarios.</li> <li>✓ Se puede parodiar la estructura narrativa, el protagonista, el lenguaje, la relación escritor lector y los acontecimientos de una época.</li> <li>✓ Proceso de mecanización reconocido por el lector.</li> <li>✓ La parodia referida como máscara.</li> </ul>
<b>Bajtín</b>	La parodia como dialogismo. Empleo de la palabra ajena.
<b>Lotman</b>	La parodia como dialéctica entre emisor y receptor.
<b>Escuela de Francia</b>	La parodia como intertextualidad.
<b>Escuela inglesa</b>	La parodia como metaficción (Texto con mirada crítica).
<b>Hispanoamérica</b>	La parodia explicada desde la intertextualidad.

A partir de lo visto anteriormente, utilizaremos las categorías propuestas por Walter Nash, de la escuela inglesa. Toda parodia puede tener a su vez dos parodias, una de la expresión, es decir un factor intraliterario; y otra del contenido, o extraliterario. Este último caso es un rasgo que se le ha atribuido a la sátira, pero en este caso, nos enfrentamos a una parodia satírica. La definición que utilizaremos para este trabajo es la siguiente:

**Parodia.** Se trata de una escritura lúdica, que nace como consecuencia de una transformación, es decir, de la reescritura de un hipotexto. Puede

parodiarse un factor intraliterario, texto, estereotipo o norma genérica, o bien un factor extraliterario, alguna época. La transformación deja ver un efecto cómico, además de una distancia crítica. Para su entendimiento se requiere de la armonía entre el emisor y el receptor (conocimiento del contexto).

Una vez que hemos abordado las características de la parodia y que hemos propuesto una definición, pasemos a los tres casos: “Las doce figuras del mundo”, “El dios de los toros” y “La prolongada búsqueda de Tai An”. Primero proporcionamos la estructura, según la propuesta de Danna Giurca (parodia del significante); y, después procedemos a la parodia del nacionalismo (parodia del significado).

### **3.2 NACIONALISMO ARGENTINO**

El problema de la nación y el nacionalismo ha sido una constante de la historia moderna, al menos para aquellas naciones que se han visto en el interior de los derroteros de la civilización occidental y sus consecuencias. Durante el siglo XX y aún en el siglo presente, por ejemplo, el problema del nacionalismo, sobre todo en pueblos antiguamente coloniales, se ha hecho presente. Ahora, si bien como apunta Anderson (2006), el nacionalismo nunca ha gozado de un sistema de pensamiento sistematizado, como en el caso de otros “ismos” —como el marxismo o el capitalismo—, la emergencia nacionalista ha provocado que, desde distintas disciplinas, se reflexione sobre el asunto.

Aquí traemos a colación la reflexión de Benedict Anderson en su obra *Comunidades Imaginadas* (2006), que se elabora en discusión y diálogo con obras de intelectuales como Eric Hobsbawm (2000) o Ernest Gellner (1991). En general, estos pensadores han resaltado el carácter histórico y moderno de las naciones, en contra de aquellos que las presentan como un fenómeno tan antiguo como la humanidad. Sin embargo, existen diferencias. Mientras que Anderson (2006) sostiene que el nacionalismo es un fenómeno vivo, que se adapta y que no siempre

tiene rasgos negativos, para Hobsbawm el nacionalismo tiende más hacia movimientos de derecha y violentos.

En nuestro caso hacemos uso de la reflexión de Benedict Anderson para exponer el caso de la “Década Infame” en Argentina (1930-1943), toda vez que nuestra investigación gira en torno a estos años. En ese sentido, partimos de que la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 2006, p. 23). Se considera imaginada no porque sea “falsa”, sino porque cada individuo perteneciente a ella se sabe parte de una comunidad, aunque no conozca a cada uno de sus miembros. De esta forma, Anderson sostiene que “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson, 2006, p. 24). Apunte que desarrollará en cada uno de los capítulos de su obra, ya que, como explica el autor, la forma en que las distintas naciones son imaginadas varía y puede seguir distintos caminos.

A continuación, presentamos una breve exposición de la llamada “Década Infame” para, al finalizar, relacionarla con algunas reflexiones de Benedict Anderson.

En la historia de Argentina se conoce por “Década Infame” al periodo que abarca los años de 1930 a 1943. Marca su inicio con el golpe militar que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen y finaliza con el golpe militar que destrona al presidente Ramón Castillo. Fue el periodista José Luis Torres (1944) quien bautiza este periodo como “Década Infame” por las reiteradas prácticas de corrupción y fraude en el interior de la política argentina. Durante este periodo, Argentina inaugura la etapa de gobiernos militares y sus representantes fueron: el Gral. José Félix Uriburu (1930-1932), el Gral. Agustín P. Justo (1932-1938), Roberto M. Ortiz (1938-1940) y Ramón S. Castillo (1940-1943).

El golpe de 1930 que inaugura esta década gozó de participación tanto cívica, como militar, y “fue celebrado por las viejas oligarquías y las clases de grandes propietarios como un venturoso retorno a la Argentina donde gobernaban ‘los mejores’ ” (Cavarozzi, 2014, p. 185). Sin embargo, los sectores políticos que intervienen en el periodo son diversos: desde grupos conservadores con tendencias

católicas, hasta partidos supuestamente socialistas (Cavarozzi, 2014). De esta forma, desde un principio representó dificultades definir quién de los llamados “mejores” tendría el deber de gobernar.

En un principio, se optó por la opción de Uriburu (1930-1932), quien proponía un gobierno corporativista y de corte fascista, que, al igual que sus congéneres europeos, fue anticomunista y tuvo presencia de antisemitas. Sin embargo, esta propuesta fue relegada a un segundo plano rápidamente, aunque los gobiernos posteriores mantuvieron una posición de derecha, “aunque fuera una derecha tradicionalista” (Hobsbawm, 1998, p. 112). En ese sentido, es que aparece el General Justo (1931-1938), quien fue candidato de la llamada Concordancia —alianza entre conservadores y antipersonalistas— y que puso en boga el “fraude patriótico” (Cavarozzi, 2014).

Para Agustín P. Justo de lo que se trataba “era volver a los tiempos previos a la sanción de la ley Sáenz Peña [que universalizaba el voto en Argentina], con la idea de ir manejando gradualmente una apertura que reincorporara a los radicales de buen comportamiento” (Cavarozzi, 2014, p. 186). No es que Justo estuviera interesado en un gobierno que buscara conciliar las diferencias políticas, pero sí que facilitara el control desde su gobierno y, sobre todo, desde su persona. Por ello, Justo fue una de las figuras más fuertes durante esta época y quien controló parte de las facciones hasta su muerte en 1943.

De esta forma, si bien durante el gobierno de Justo los nacionalistas civiles fueron alejados de la gestión gubernamental, no ocurrió lo mismo con los militares que sostenían este tipo de posturas. Si bien este grupo no controlaba el ejercicio de la violencia al interior del ejército, sí tenían una fuerte influencia ideológica en su interior. Asimismo, estos círculos militares tenían cierta relación con círculos católicos, lo que provocó que la iglesia católica alimentara estos ímpetus nacionalistas con “la invocación a la unión de la cruz y la espada” (Cavarozzi, 2014, p. 187).



A pesar de esta vuelta a la derecha, durante esta década se reporta un crecimiento económico en Argentina<sup>89</sup>, sobre todo como efecto del estado intervencionista. “[E]l grueso de la inversión pública se destinó a la construcción de carreteras, en total sintonía con la instalación de plantas armadores de automóviles y de fabricación de neumáticos de las grandes empresas norteamericanas en Argentina, hecho que se produjo también en la década de 1930” (Cavarozzi, 2014, p. 187). Fue así que en 1939 la industria nacional creció un 50% en comparación con años anteriores.

Sin embargo, el aparente éxito económico, contrastó con la incapacidad para estabilizar un orden político, hecho que se observó tanto en la inestabilidad política, como entre las mismas relaciones de los políticos de la época. Esto provocó el ingreso abierto de los militares a la carrera política, que a la larga sólo traería consecuencias negativas para el respeto de la democracia, los derechos humanos y vida misma. Asimismo, como Cavarozzi (2014) subraya, no era extraño encontrar que los grupos políticos conservadores de la época tuvieran relación con el delito<sup>90</sup>, grupos delictivos, *gangsters* y *hooligans* pertenecientes a los equipos de fútbol.

En general, durante esa época, en Argentina se vivió un descrédito de la política, así como un clima de “¿Qué me importa, si todo está podrido?” que se reflejaba en la música popular, como en el tango de Enrique Santos Discépolo titulado *Cambalache*. Esto era efecto de la reducción de la democracia a un simple simulacro “cuya erradicación muy pocos se planteaban con seriedad” (Cavarozzi, 2014, p. 192).

[La apatía política fue facilitada] por la expansión de los espectáculos de entretenimiento de masas: la radio y el cine, a los que también podían acceder los trabajadores y no solo las clases medias, junto al fútbol, ya transformado en un espectáculo popular, especialmente en el Gran Buenos Aires y en Rosario, y al tango bailado en los clubes sociales y en otros ámbitos menos respetables (Cavarozzi, 2014, p. 192).

---

<sup>89</sup> Esto se ve reflejado en “Las doce figuras del mundo” a través del personaje de Abenjaldún, representante de la colectividad sirio-libanesa en Argentina.

<sup>90</sup> Como en el caso de Isidro Parodi, encarcelado por un delito que no cometió (lo hacen los hombres de La Barra de pata Santa).

Aquí cabe hacer mención especial del cine que, para el caso de Argentina, vive su “época de oro” en la década de 1930, con filmes como *Tango y Los tres berretines*, ambas de 1933. Este fenómeno es comprensible por la expansión industrial que el país vivió en aquella época y, sobre todo, por la expansión de las zonas urbanas pobladas, especialmente por obreros y campesinos emigrados. Asimismo, en ese contexto figuras como el *gaucho* se volvieron centrales para la cultura nacionalista, ya que era representado como la figura originaria de Argentina (Salvatori, 2001). Es importante recordar que los medios de comunicación funcionan para difundir ideas entre las masas, sobre todo, entre aquellas que no tenían acceso a la educación universitaria o a material de lectura.

Sin embargo, este clima en que se mezclaba el pesimismo e ideas nacionalistas, se remonta más atrás del inicio de esta década. Algunos de sus núcleos se encuentran, tanto en expresiones literarias, como en revistas de aquella época. En 1923, por ejemplo, Leopoldo Antonio Lugones representaba a aquellos intelectuales que cuestionaban “la tiranía del número y el electoralismo”. Según Lugones, en Hispanoamérica era “la hora de la espada”: “con la espada se había conquistado la independencia y con ella se lograría restablecer el orden y la jerarquía arruinados por la democracia, que llevaba a la demagogia o al socialismo” (Altamirano, 2014, p. 262). Será en su obra *La grande Argentina* de 1930 que marcará gran parte del pensamiento nacionalista de la época. Otros órganos nacionalistas y antidemocráticos fueron: *La nueva república* (1927) y *Criterio* (1928).

Asimismo, estos órganos propagandísticos y, hasta cierto punto, intelectuales, no podrían comprenderse del todo sin mencionar los Cursos de Cultura Católica<sup>91</sup>, centro de altos estudios fundado en 1922. Institución creada para formar a los católicos interesados en forjarse una carrera intelectual y para competir contra las ideas liberales de la época. Asimismo, este centro funcionó para formar a los grupos de la élite.

Ya en 1930, parte de los intelectuales formados durante la década de 1920, habían proliferado por medio de publicaciones y editoriales. Sin embargo, no eran un grupo homogéneo, “El conjunto englobaba una amplia gama de posiciones, de

---

<sup>91</sup> Criticados a través de Abenjalidún, en “Las doce figuras del mundo”.

aquellas tradicionalistas y contrarrevolucionarias a las directamente fascistas, y constituían un activo sector del medio ideológico argentino” (Altamirano, 2014, p. 264). Asimismo, no podemos concluir sin hacer mención de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), que, si bien era antiliberal, era una oposición a los grupos nacionalistas de derecha.

La “Década Infame” finaliza con la presidencia de Castillo (1940-1943), quien recibe el poder como vicepresidente. Sin embargo, su gobierno se vio interrumpido por otro golpe de estado incitado por las mismas fuerzas sociales que se cultivaron durante esa década.

¿En qué sentido se puede relacionar la situación del nacionalismo durante la “Década Infame” con el análisis de Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas*?

Para este caso cabe hacer mención de un episodio que sucede en Buenos Aires en 1953, cuando Federico Martínez de Hoz, terrateniente de la región, quien no supo lidiar con los contubernios conservadores de su región y fue destituido de su cargo. En el proceso, Martínez de Hoz fue apoyado por grupo de la derecha para impedir que “la democracia igualitaria trastocase el predominio de los valores nacionales” (citado en Cavarozzi, 2014, p. 190).

Asimismo, hay que recordar la actividad literaria de Lugones y de los hombres que le rodeaban, así como de los órganos intelectuales de derecha existentes en la época. También se debe mencionar el impulso que goza el entretenimiento y la “cultura popular” en esta época, ya fuera por medio de medios de comunicación como la música y el cine, que ayudaron a transmitir una imagen de Argentina, tanto a su interior como a su exterior, creando figuras como el *gaucho*.

Por su parte, Benedict Anderson (2016) centra los principales capítulos de *Comunidades Imaginadas* en comprender el origen de las naciones modernas y el nacionalismo. En un principio, resalta como estos procesos en que se forman las naciones suceden como procesos sociales inconscientes, pero que podrían ser usados de forma política. Durante estos procesos, se resalta el lugar que ocupa el “viaje”, así como la aparición de un “otro” (subordinado o superordinado). Asimismo, en su estudio resalta el papel de la literatura y el capitalismo editorial para la

creación de una identidad nacional, que, en un principio, al menos durante el siglo XVIII y parte del XIX, dependía de cierta élite intelectual capaz de transfigurar y utilizar estos mensajes.

En este sentido, por ejemplo, se puede relacionar el trabajo intelectual de Lugones y los distintos intelectuales de derecha que se expresaban en revistas en Argentina, antes y durante, de la “Década Infame”. “La lengua impresa es lo que inventa el nacionalismo, no *una* lengua particular por sí misma” (Anderson, 2016, p. 190). Medios que funcionaban tanto para difundir una figura intelectual de la nación, así como una forma del sentido emotivo nacionalista.<sup>92</sup>

Sin embargo, a pesar de que estas manifestaciones modernas del nacionalismo dependían de cierta élite intelectual, se debe resaltar, también, que dependía de la existencia de lenguas vernáculas y sus tradiciones. Lo que lleva a Anderson a plantear la diferencia entre un nacionalismo popular y un nacionalismo oficialista. El primero es aquel que surge del propio proceso e ímpetu de un pueblo, mientras que el otro es impulsado por los grupos en el poder. Desde esta perspectiva, el nacionalismo de la “Década Infame” puede ser comprendido como uno de corte oficialista, es decir, creado desde las élites y que después se difundía entre las masas. Parafraseando a Anderson (2016), se creaba una figura imaginaria y se difundía entre aquellos que pertenecían a la nación.

Finalmente, es importante resaltar el papel de los medios de comunicación, que el propio Anderson señala. “La radiodifusión multilingüe puede evocar la comunidad imaginada entre los analfabetos y las poblaciones de lenguas maternas diferentes” (Anderson, 2016, p. 191). Esta cita es importante, ya que si bien en Argentina no se planteaba como problema la diversidad de lenguas, si lo era la creciente población urbana y obrera a la que se tenía que llegar, ya fuera por medio del cine o el radio, medio que funcionan para transmitir la idea de nación.

---

<sup>92</sup> “Los frutos culturales del nacionalismo —la poesía, la literatura novelística, la música [tango, para el caso de Argentina], las artes plásticas— revelan este amor muy claramente en miles de formas y estilos diferentes” (Anderson, 2016: 200).

## **CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE TRES CUENTOS DE SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI**

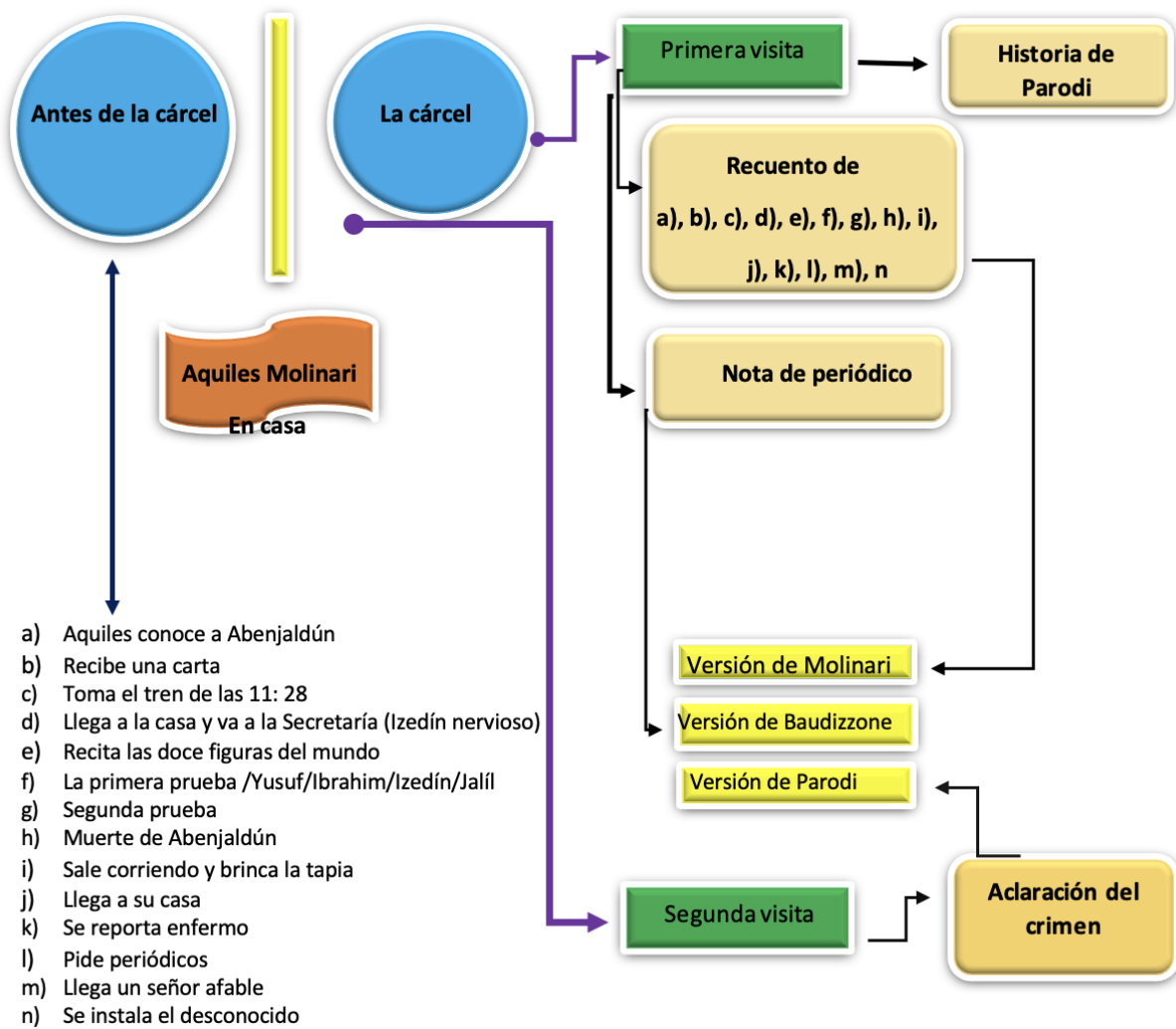
### **4.1 “LAS DOCE FIGURAS DEL MUNDO”, DE HONORIO BUSTOAS DOMECCQ**

Este cuento constituye la primera narración de la saga de Isidro Parodi. Vemos por primera vez al detective encarcelado; sin embargo, la crítica ha puesto más atención en los otros cuentos; por ello, el objetivo de este apartado es describir cómo a partir de una estructura aparentemente policiaca, resultado de su “solución artística” y poética, Honorio Bustos Domecq logra insertar una problemática cultural y estética, parodiando así, tanto las posturas nacionalistas de la década de los años cuarenta, como la novela policiaca, o lo que nosotros hemos denominado parodia de la expresión y parodia del contenido.

#### **4.1.1 EL ACONTECIMIENTO**

El *acontecimiento* de “Las doce figuras el mundo” es complicado. El narrador proporciona una gran cantidad de información, que en ocasiones parece poco importante. Para este cuento proponemos dividir el acontecimiento en cuatro niveles; el primero y el más profundo se constituye por el relato del crimen; el segundo, por la reconstrucción del crimen, desde la voz de Molinari; el tercero, por las notas del periódico; y el cuarto, por la historia de Isidro Parodi.

Para una mejor comprensión del texto, proporcionamos el siguiente esquema, dado que todo se cuenta desde la cárcel; esta constituye el centro de la narración. En este primer esquema presentamos la narración de los acontecimientos a través de viñetas; sin embargo, al hacer el recorrido prescindiremos de ellas, las retomaremos más adelante.



Tomamos como centro la cárcel. A partir de ahí viene un “antes de la cárcel”, acontecimiento del crimen; luego un “en la cárcel”, dividido en dos visitas. En la primera se exponen la historia del crimen, la historia de Parodi y las notas de periódico; y en la segunda, se proporciona la resolución del crimen; siempre desde un “antes de la cárcel”.

Ahora procedemos dar una lectura rápida del texto, toda vez que no todos hemos leído el relato. De hecho, este recorrido es fundamental, dada la complejidad del texto. De entrada, vemos a Aquiles Molinari en su casa. Mientras duerme repite las doce figuras del mundo; cuando se equivoca, despierta exaltado. No sabemos la causa. Al lado de su cama observamos una mesa y sobre ella un almanaque

bristol<sup>93</sup> y unos números de *La fija*. Son las 9:45 de la mañana. Desde el fondo Molinari silva “Naípe Marcado”.<sup>94</sup> Después se rasura y se marcha rumbo a la Penitenciaría Nacional, donde se encuentra Isidro Parodi.

Molinari llega a la cárcel, alguien lo recibe, no sin antes discutir con él. Después una persona lo conduce hasta la celda 273. Esto será fundamental porque ahí se encuentra recluido el detective. Parodi recibe al periodista, no le pregunta las causas de la visita porque se ha enterado a través de los periódicos; sin embargo, necesita algunos datos, que sólo la víctima puede otorgarle. Es así como da inicio una plática sobre las migraciones extranjeras en Argentina. En este sentido sólo conocemos la postura de Molinari, quien, fácilmente nacionalista, rechaza a los ingleses, siriolibaneses e italianos: “se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional”. (10) En este momento el narrador interrumpe la primera narración y nos cuenta la historia de Isidro Parodi.<sup>95</sup>

Para hacerlo, se remonta catorce años atrás. La narración nos lleva al homicidio de 1919: “Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien” (10), provocándole la muerte. Los culpables habían sido los hombres de la barra de Pata Santa, pero como este era un elemento electoral importante, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, el peluquero de la calle México. A ello contribuyen los testimonios de los hombres de Pata Santa. Además, un escribiente de la comisaría 8 apoyó estas versiones, toda vez que desde hace un año debía la renta de un Alquiler al peluquero, le resultaba más sencillo inculparlo y ahorrar lo del alquiler.

Nuevamente se interrumpe la narración, el narrador vuelve a la historia principal. En este momento, Molinari le cuenta los hechos del crimen a Parodi. Conoció a Abenjaldún (hoy occiso) el Día del Árbol, en Radio Fénix. En ningún momento le explica cuáles son los motivos de la reunión, pero desemboca, primero,

---

<sup>93</sup> El almanaque contiene los signos del zodiaco.

<sup>94</sup> Se trata de un tango meramente argentino.

<sup>95</sup> La finalidad es que el lector sepa quién es Parodi. Así puede hacer algunas comparaciones, entre ellas, ¿cómo una persona que resuelve los casos de todos, no puede resolver el suyo propio?

en una invitación a su casa: “Por lo pronto, el doctor Abenjaldún tenía una quinta papal en Villa Mazzini, con una biblioteca fenómeno” (11), y describe la biblioteca detalladamente:

Hay un escritorio de roble, donde está la Olivetti, unos sillones comodísimos, en los que usted se hunde hasta el cogote, una pipa turca medio podrida, que vale un dineral, una araña de caireles, una alfombra persa, futurista, un busto de Napoleón, una biblioteca de libros serios: la *Historia Universal* de César Cantú, *Las Maravillas del Mundo y del Hombre*, la *Biblioteca Internacional de obras Famosas*, el Anuario de "La Razón", *El Jardínero Ilustrado* de Peluffo, *El Tesoro de la Juventud*, *La Donna Delinvente* de Lombroso, y qué sé yo. (12)

Luego, en una carta invitación el jueves anterior al crimen, Abenjaldún deja las indicaciones al joven Molinari para que éste se integre a la comunidad drusa: “tres días a té solo, aprendiendo los signos del zodiaco, en orden, como están en el Almanaque Bristol. Di parte de enfermo a las Obras Sanitarias, donde trabajo por la mañana. Al principio, me asombró que la ceremonia se efectuara un domingo y no un viernes, pero la carta explicaba que para un examen tan importante convenía más el día del Señor”. (12) Molinari sigue las indicaciones y se aprende los signos del zodiaco al pie de la letra. Se presenta en Villa Mazzini el día domingo antes de la media noche. Toma el tren correspondiente y se baja 23 cuadras antes; llega fatigado. Abenjaldún ya lo esperaba: “Fuimos por el camino de ladrillos que rodea la casa, y entramos por los fondos. En la secretaría estaba Izedín, del lado del archivo”. (13)

El narrador (en la voz de Molinari) se dispone a referir las pruebas para la integración a la comunidad drusa. Para la primera, Abenjaldún se asegura que su “discípulo” se haya aprendido las doce figuras; una vez que se cerciora, le menciona que la prueba consiste en buscar a los cuatro maestros que conforman el “tetrágono de la divinidad”:

Yo te ordenaré que traigas a Yusuf; tú bajarás a la sala de actos imaginando en su orden preciso las figuras del cielo; cuando llegues a la última figura, la de los Peces, volverás a la primera, que es Aries, y así, continuamente; darás tres vueltas alrededor de los akils y tus pasos te llevarán a Yusuf, si no has alterado el orden de las figuras. Le dirás: "Abenjaldún te llama", y lo traerás aquí. (13)



Esta prueba desafía a la lógica.<sup>96</sup> Para encontrar a los cuatro maestros, no debe alterarse el orden de “las doce figuras del mundo”. Antes de llevar a cada maestro debe dar tres vueltas alrededor del toro de metal. Así lo hace, baja de la secretaría, se introduce en la sala de actos, da tres vueltas y dice: “Abenjaldún lo llama”. El primer ensabanado lo sigue, suben la escalera y entran a la secretaría. Molinari entrega al maestro al doctor Abenjaldún, éste lo lleva a la secretaría y le indica que vaya por el segundo. Después de llevar a Yusuf, continúa con Ibrahim y luego con Izedín. El último maestro lo trae Abenjaldún “»— Este ejercicio te ha rendido. Yo buscaré al cuarto iniciado, que es Jalil”. (14) Abenjaldún baja a la sala de actos por Jalil. Igual que Molinari, lo lleva al archivo; después trae a los tres maestros y hace la señal de la cruz: “me hizo la señal de la cruz, porque son gente muy devota”. (14) Aquí debemos reflexionar un poco: ¿cuál era el punto de partida para iniciar las vueltas al toro de metal? Porque es claro que el orden no se altera. No obstante, para que la prueba tenga efecto, los maestros tendrían que estar perfectamente ordenados; además, la vuelta tendría que iniciar en un lugar determinado. Y aparecen las últimas preguntas de este apartado: ¿cómo es que los maestros que lleva Molinari son los que Abenjaldún le ha pedido?; ¿los maestros estaban de acuerdo y se prestaban para la actividad?; ¿qué pretende Honorio Bustos Domecq con esta falta de lógica en la narrativa policial?

Después tenemos la segunda prueba. La colectividad manifiesta su desacuerdo por integrar a un “criollo” a una comunidad extranjera. Los drusos, como bien afirma Molinari, son “gente muy cerrada”, pero, curiosamente, Abenjaldún parece no serlo. Es el líder de la comunidad y se interesa por integrar a un “nacional”. Para este momento del relato, Izedín, el tesorero, se marcha, y les da la mano, cosa que no hacía nunca. ¿A qué se debe?

En esta segunda prueba Molinari busca nuevamente a los maestros del tetrágono de la divinidad, ahora con los ojos vendados y con una caña de pescar. Ellos estarán escondidos en alguna parte de la casa. La acción debe realizarse teniendo en mente las doce figuras del mundo. *Esta vez se le ha confiado el rumbo del mundo y la vida de los maestros*, por lo que, si se equivoca, alguien morirá:

---

<sup>96</sup> Molinari da por hecho que existe el Tetrágono de la Divinidad.

Me dieron una caña de bambú, me pusieron la venda y se fueron. Me quedé solo. Qué ansiedad la mía: imaginarme las figuras, sin alterar el orden; esperar las campanadas que no sonaban nunca; el miedo que sonaran y echar a andar por esa casa, que de golpe me pareció interminable y desconocida. Sin querer pensé en la escalera, en los descansos, en los muebles que habría en mi camino, en los sótanos, en el patio, en las claraboyas, qué sé yo. (16)

En este apartado somos testigos de la muerte del líder de la comunidad siriolibanesa; ahora tenemos más detalles del crimen. Ya sabíamos que alguien había muerto; también que acusaban al protagonista de un homicidio. Todo parece tener sentido, pero ¿cómo es que en realidad muere Abenjaldún?; ¿realmente se debe a un cambio en las figuras del mundo? Solo tenemos la siguiente información: “Me di vuelta y tanteando con la caña entré en la secretaría. Tropecé con algo en el suelo. Me agaché. Toqué el pelo con la mano. Toqué una nariz, unos ojos. Sin darme cuenta de lo que hacía, me arranqué la venda”. (15) Ahí estaba el líder de la colectividad: había muerto.

Molinari toma consciencia de la muerte del líder de la comunidad y huye de la casa. Salta la barda y corre sin parar. A lo lejos ve como las llamas consumen la casa de Villa Mazzini. Al otro día decide no asistir al trabajo, se reporta enfermo, tanto a las obras sanitarias, como al diario *Il cordone*, para el cual redactaba las noticias de deportes. Ese día lo visita su amigo Brancato, quien lo invita a tomar una tallarinada, y le proporciona también un *moscato del país*. Más tarde, el protagonista pide a la dueña del alquiler las noticias del día. No le interesan los deportes, le interesa la crónica policial. Es justo por el periódico y por la vecina que el lector puede conocer la noticia de la muerte de Abenjaldún. La noticia aparece al otro día del incendio:

Vi la fotografía del siniestro: a las 0,23 de la madrugada había estallado un incendio de vastas proporciones en la casaquinta del doctor Abenjaldún, sita en Villa Mazzini. A pesar de la encomiable intervención de la Seccional de Bomberos, el inmueble fue pasto de las llamas, habiendo perecido en la combustión su propietario, el distinguido miembro de la colectividad siriolibanesa, doctor Abenjaldún, uno de los grandes *pioneers* de la importación de substitutos del linóleum. Quedé horrorizado. (16)

El autor de la nota es un hombre con apellido italiano, Baudizzone, no mencionaba la ceremonia religiosa en la que integraban a Molinari a la comunidad, sólo

remarcaba que esa noche se había reunido para leer la memoria y renovar autoridades. La nota es fundamental, ya que el lector, al mismo tiempo que Isidro Parodi, puede relacionar los hechos y sacar conclusiones.

A los dos días del siniestro, Molinari recibe las visitas de un señor afable, quien le hablaba de las colectividades extranjeras, en especial de la siriolibanesa. Aparece por tercera vez el desconocido, quien sigue por todos lados a Molinari.

Después de haber escuchado lo referido por Molinari, don Isidro se dispone a dar sus primeras opiniones. Deja claro que lo de las doce figuras del mundo le resulta ridículo, ningún tipo de figura puede regir el mundo bajo el amparo de la lógica. Luego, le resulta increíble que una persona que se dice cosmopolita, y además, auténtico nacionalista, haya caído en una trampa como la de Abenjaldún. Para demostrárselo, le pide a Molinari que diga las doce figuras del mundo, tal como aparecen en el almanaque con el cual se ha instruido. Con ello demuestra que no pasa nada con alterar las doce figuras. Con esto termina la primera visita.

En este momento, aparece una elipsis. Parodi trabaja durante una semana. Don Isidro tiene la oportunidad de relacionar todo sobre el caso de la Quinta de Abenjaldún: ya tiene las notas de periódico, las cuales le proporciona el subcomisario Grondona; ya tiene los testimonios de Molinari; ahora sólo le falta armar el rompecabezas. Lo hace durante una semana. Mientras tanto, el señor afable continúa con las visitas al alquiler de Aquiles Molinari. Ahora estas son más frecuentes y más siniestras, ya no habla solamente de los siriolibaneses, ahora lo hace también sobre los drusos del Líbano. Su diálogo se había enriquecido de temas nuevos: “por ejemplo, la abolición de la tortura en 1813, las ventajas de una picana eléctrica recién importada de Bremen por la Sección Investigaciones, etc.” (17) El señor afable no aparece más en la narración.

Tanto la picana eléctrica, como la abolición de la tortura, parecen no tener relación con el relato de Honorio Bustos Domecq, pero lo tienen si lo vemos desde el ámbito policial, pues para averiguar la verdad en épocas tempranas de la historia de Argentina, se utilizaba la tortura, luego, ya en la época de reorganización nacional, la picana eléctrica se convierte en un instrumento de tortura: a través de ella el confesor revelaba la verdad. Por otro lado, el hecho de que sea importada de

Bremen, durante los años de la segunda Guerra Mundial, hace que la relacionemos con el Nacional Socialismo, muy remarcado en Argentina.

A la semana siguiente se da la resolución del crimen. En ningún momento don Isidro le dice a Molinari que haga una segunda visita a la celda 273, por tanto, la iniciativa es del protagonista: “le molestaba encararse con Parodi, que había penetrado su presunción y su miserable credulidad”. (17) Sin embargo, era importante conocer la solución del caso, por tanto, el orgullo quedaba de lado, además, él se quedaría con el mérito.

Para dar respuesta al caso, don Isidro cuenta a Molinari una historia. Lince Rivarola muere por un sillazo en el momento de extraer un segundo haz de espadas de un dispositivo especial que tenía en la manga. El hombre había hecho trampa; había mentido. Para complementar la historia, trae un mazo de cartas y le pide a Molinari que lo extienda con las figuras hacia abajo. En este momento aparece la burla por parte del detective: “— Amiguito, usted que es brujo, le va a dar a este pobre anciano el cuatro de copas”. (18) Molinari se defiende: “— Yo nunca he pretendido ser brujo, señor. . . Usted sabe que yo he cortado toda relación con esos fanáticos”. (18) Pero hace caso a las indicaciones de Parodi, le pide el cuatro de copas: “No tengas miedo; es la primera carta que vas a agarrar”. (18) / “— Sos un tigre. Ahora me vas a dar la sota de espadas”. (18) / “— Ahora el siete de bastos” / “— El ejercicio te ha cansado. Yo sacaré por vos la última carta, que es el rey de copas”. (18)

Este apartado dialoga con el apartado de las pruebas, e incluso se pueden ver como espejo: Parodi hace un símil con lo que sucede allá, sólo que aquí se apoya en las cartas para explicar lo sucedido con las pruebas que Abenjaldún le había mandado a Molinari.

Le aclara el caso:

Entre todos esos naipes iguales hay uno marcado; el primero que te pedí, pero no el primero que me diste. Te pedí el cuatro de copas, me diste la sota de espadas; te pedí la sota de espadas, me diste el siete de bastos; te pedí el siete de bastos y me diste el rey de copas; dije que estabas cansado y que yo mismo iba a sacar el cuarto naipe, el rey de copas. Saqué el cuatro de copas, que tiene estas pintitas negras.» Abenjaldún hizo lo mismo. Te dijo que buscaras el druso número 1, vos le trajiste el número 2; te dijo que trajeras el 2, vos le trajiste

el 3; te dijo que traieras el 3, vos le trajiste el 4; te dijo que iba a buscar el 4 y trajo el 1. El 1 era Ibrahim, su amigo íntimo. Abenjaldún podía reconocerlo entre muchos. . . (18-19).

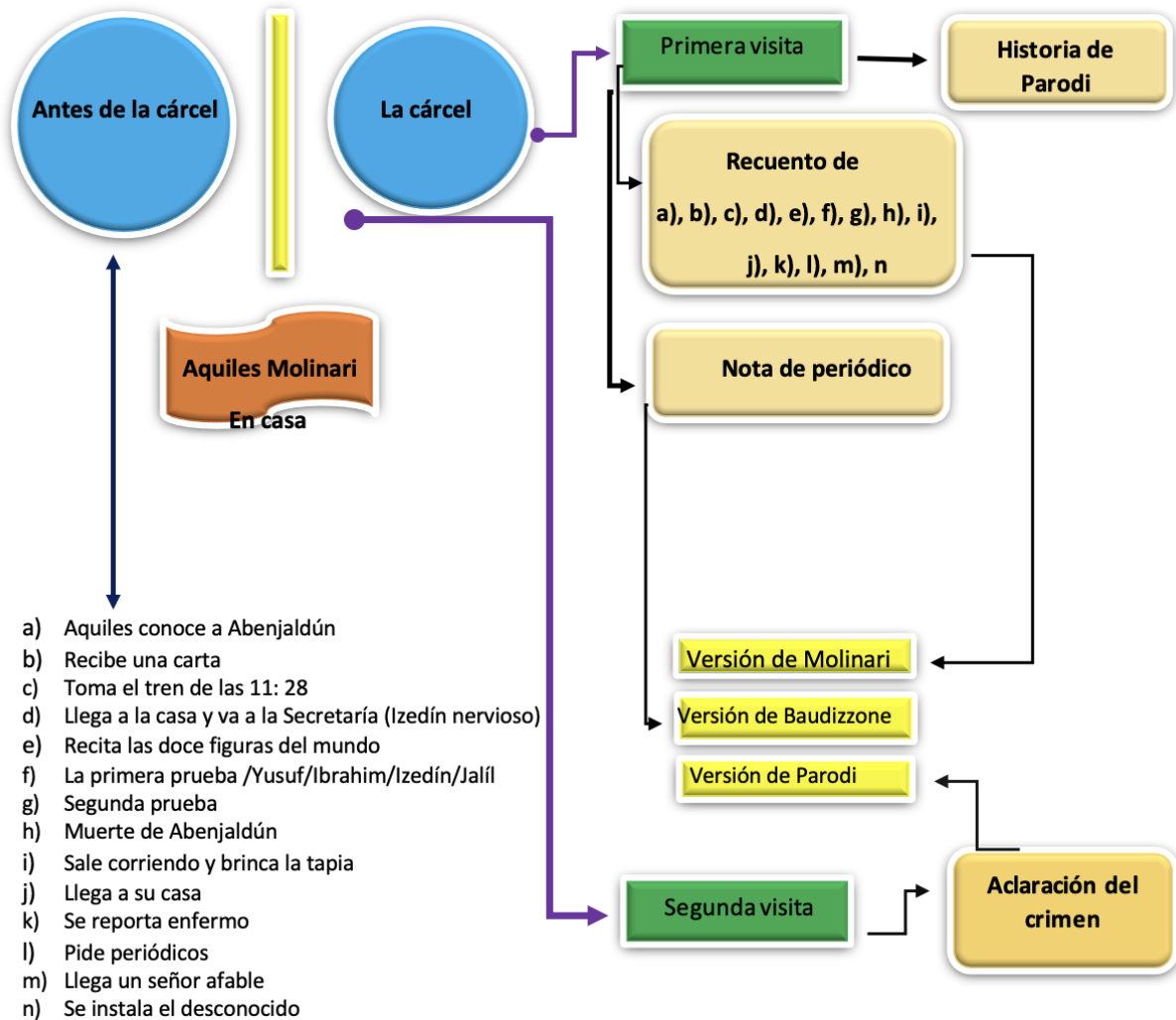
De esta manera, queda comprobada la credulidad de Molinari. El hombre de mundo había sido engañado de la peor forma. Molinari había dicho que los drusos eran una gente muy cerrada, por eso en los apartados de la iniciación ellos se negaban a aceptarlo como parte de la comunidad. Era de esperarse que el líder fuera el mayor opositor a incluir argentinos en la colectividad.

Abenjaldún se burla de Molinari, le arma una obra de teatro donde lo iniciarían en las cuestiones drusas; algunos estaban de acuerdo, otros no. Para ello se inventa el cuento de las doce figuras del mundo, que según “los drusos” controlan el mundo. Molinari lo cree, se las aprende y asiste a las supuestas pruebas. Mientras eso sucede, Izedín, el tesorero, había hecho malos manejos con la administración de la quinta; estaba nervioso. Parodi es capaz de saber la causa porque Molinari se lo refiere en el apartado de la primera prueba: Izedín no escribía versos, ni mucho menos Abenjaldún los iba a revisar, más bien había notado cuestiones raras en los libros de contabilidad y los revisaría junto con tesorero, pero Izedín no estaba dispuesto; así, mientras Abenjaldún le hace la broma a Molinari, Izedín planea el asesinato del líder de la comunidad. Todo lo hace de forma que resultara culpable Molinari:

lo cierto es que mató a Abenjaldún y quemó la casa, para que nadie viera los libros. Se despidió de ustedes, les dio la mano —cosa que no hacía nunca—, para que dieran por sentado que se había ido. Se escondió por ahí cerca, esperó que se fueran los otros, que ya estaban hartos de la broma, y cuando vos, con la caña y la venda, estabas buscándolo a Abenjaldún, volvió a la secretaría. Cuando volviste con el viejo, los dos se rieron de verte caminando como un cieguito. Saliste a buscar un segundo druso; Abenjaldún te siguió para que volvieras a encontrarlo y te hicieras cuatro viajes a puro golpe, trayendo siempre la misma persona. El tesorero, entonces, le dio una puñalada en la espalda: vos oíste su grito. Mientras volvías a la pieza, tanteando, Izedín huyó, prendió fuego a los libros. Luego, para justificar que hubieran desaparecido los libros, prendió fuego a la casa (19).

Después Molinari resulta vinculado con el crimen, aun cuando no se dice en el cuento, pero es probable que Izedín lo haya vinculado con las autoridades. El cuento aparece fechado el 27 de diciembre de 1941 en Pujato.

Hasta aquí el apartado correspondiente al acontecimiento, tal como indica el PASA. Ahora, colocaremos nuevamente el esquema para facilitar la organización general del cuento al lector, pero lo colocaremos de manera numerada, después desglosaremos las acciones de este cuento y más tarde veremos cómo cada una de las historias ayuda a la (re)construcción del cuento policiaco.



Podemos separar las acciones en cuatro líneas:

## A) LA HISTORIA DE PARODI

Ya que conocemos los acontecimientos, el lugar y las fechas en que ocurrieron, podemos dividirlo en cuatro líneas. La primera queda representada por la *Historia*

de *Isidro Parodi*. El narrador la incluye con la finalidad de que el lector conozca al detective que resuelve los casos; además le interesa remarcar lo absurdo de resolver los casos de todos, menos el suyo. Es importante mencionar que, al presentar al detective en esta primera narración, la interpretación cambia, pues si apareciera en cualquiera de los siguientes, el lector se formaría una imagen del detective, muy similar a Sherlock Holmes o a August Dupin (profesionales del crimen).

## B) EL CRIMEN (NIVEL PROFUNDO)

Esta línea representa el nivel más profundo del texto. Podemos reconstruirla a través de los testimonios de Aquiles Molinari. Aun cuando se proporciona información relacionada con otras temáticas, el motor principal y la causa de la visita a la celda 273 es lo que aquí ocurre. Veamos:

a) Aquiles conoce a Abenjaldún.	b) Aquiles recibe una carta.	c) Toma el tren de las 11:28.	d) Llega a la casa y va a la Secretaria (Izedín nervioso)	e) Recita las doce figuras del mundo
f) La primera prueba /Yusuf/Ibrahim/ Izedín/Jalíl	g) Segunda prueba	h) Muerte de Abenjaldún	i) Sale corriendo y brinca la tapia	j) Llega a su casa
k) Se reporta enfermo	l) Pide periódicos	m) Llega un señor afable	n) Se instala el desconocido	

El cuadro anterior, como decíamos, muestra el nivel más profundo del relato, por lo que podemos considerar como “el real”, toda vez que será referido desde la celda 273, se presenta en la primera visita y se resuelve en la segunda. El esquema se repite en los siguientes cuentos.

### **C) LA RECONSTRUCCIÓN DEL CRIMEN. LA NARRACIÓN DEL HECHO**

Los acontecimientos anteriores son referidos a Parodi por parte de Molinari. De modo que lo que conocemos es una reconstrucción de los hechos (desde la celda). El narrador los va entretejiendo con la historia de Parodi y con las notas de periódico. Al mismo tiempo que Parodi hila los hechos, lo hacemos nosotros como lectores. El lector es un elemento fundamental para “Las doce figuras del mundo”. Es importante mencionar que en la segunda prueba es donde ocurre el asesinato del que culpan a Molinari y por el cual toma la decisión de acudir a Isidro Parodi. . . .

### **D) LAS NOTAS DE PERIÓDICO**

La única nota de periódico que aparece:

Vi la fotografía del siniestro: a las 0,23 de la madrugada había estallado un incendio de vastas proporciones en la casaquinta del doctor Abenjaldún, cita en Villa Mazzini. A pesar de la encomiable intervención de la Seccional de Bomberos, el inmueble fue pasto de las llamas, habiendo perecido en la combustión su propietario, el distinguido miembro de la colectividad siriolibanesa, doctor Abenjaldún, uno de los grandes *pioneers* de la importación de substitutos del linóleum. Quedé horrorizado. (16)

Se trata de una nota leída primeramente por Molinari al otro día del crimen; luego por Isidro Parodi, gracias al subcomisario Grondona; y más tarde por nosotros a través de la voz de Molinari. Tanto la nota de Baudizzone, como lo referido por el inculpado, ayuda a esclarecer la verdad. Se presenta un largo recorrido para esclarecer la verdad, la cual se obtiene de una manera muy rápida. El método consiste únicamente en el razonamiento de Parodi, pues en ningún momento se refieren procedimientos científicos. No se hacen, por ejemplo, los largos interrogatorios.

Según lo anterior, podemos esquematizar los niveles de la siguiente manera:





Podemos notar que el esquema presenta una jerarquía. La historia del crimen tiene sentido, sólo si tomamos en cuenta las razones por las que Molinari visita la Penitenciaría Nacional; se siente culpable del crimen de Abenjaldún y pide ayuda al detective encarcelado. En un segundo nivel aparece la historia de investigación, constituida por las dos visitas (en la primera el narrador introduce la historia de Parodi). El tercer nivel<sup>97</sup> nos explica la historia de la investigación, pues se presenta una verdad a partir de lo contado; y en el nivel más alto, colocamos al autor implícito, ya que, desde un nivel ficcional al interior del texto, hay un autor que se encarga de recopilar todos los casos policiales, los escribe, los edita y los publica. Se trata de Aquiles Molinari, quien funge como personaje, como autor y como editor. Este esquema se repite en los seis relatos; con una variación en cuanto a las visitas: “Las doce figuras del mundo” presenta dos, y, los otros textos, cinco o seis.

#### 4.1.2 LA PARODIA DE LA EXPRESIÓN

Como bien lo mencionamos en el apartado anterior, la obra de Bustos Domecq está dirigida a dos tipos de lectores: por un lado, a un lector convencional, que se quedará con la historia del crimen; y por el otro, a un lector culto, que teniendo claras

<sup>97</sup> En naranja.

las referencias históricas, notará que se trata, ya no sólo de una parodia a la narrativa policial, sino también a los acontecimientos políticos de la época (Década Infame). Una vez que hemos analizado la estructura de creación de “Las doce figuras del mundo”, pasaremos a la construcción de la parodia del contenido, no sin antes mencionar el contrato de lectura referido por Andrés de Avellaneda “el valor de circulación de esos textos debió consistir en una representación ideológica compartida, en ciertas pautas culturales comunes que permitieron el funcionamiento alusivo (político) de los textos y abrieron paso al papel catártico de la sátira por ellos vehiculizada” (Avellaneda, 1983: 59). Este contrato se extiende al nivel formal de “Las doce figuras del mundo”, en especial a la cultura letrada, pues el hecho de burlar la estructura policial ya implica la burla a los letrados. El trabajo de Bustos Domecq va más allá de una crítica coyuntural, parece indicar un ajuste de cuentas con la década anterior y su herencia en el presente, qué debe conservarse y que debe quedar en el olvido. Sin más, vamos a ello.

El relato policial clásico se conforma por la víctima, el criminal, el amigo del detective, los falsos sospechosos, la policía y el detective. Cada una de estas categorías es burlada por Honorio Bustos Domecq. Distanciándose del relato clásico, pero sin obviarlo, nos propone una forma de hacer narrativa policial.

El primer elemento al que alude es la víctima; se trata del doctor Abenjaldún, director de la comunidad sirio-libanesa en Buenos Aires: “Lo conocí en Radio Fénix, el Día del Árbol. Pronunció un discurso muy conceptuoso, y le gustó un sueltito que yo hice y que alguien le mandó”. El personaje tenía como finalidad burlarse de los católicos argentinos (representados por Molinari) que rechazaban a los extranjeros por no considerarlos “criollos”. Sin embargo, desde la propuesta de Bustos Domecq el burlado es Abenjaldún, muere de una forma ridícula en un ritual que él mismo había planeado, y además, en manos de su “hombre de confianza”.

Luego tenemos al criminal, representado por Izedín. Este personaje cambia el rumbo de las cosas. Durante años le había robado al decano de la colectividad, y esa noche, en que iba a ser descubierto, coincidió con el ritual de iniciación de Aquiles Molinari: “Quién sabe qué manejos había hecho el tesorero; lo cierto es que mató a Abenjaldún y quemó la casa, para que nadie viera los libros”. Que mejor

manera de ocultar el robo: matar a Abenjaldún y culpar a Molinari. Aquí hay una doble burla: Izedín se oponía a la entrada de Molinari a la colectividad, Abenjaldún sin decírselos (también planeaba burlarse), por ello lo integra “ridículamente” a la comunidad drusa, luego Izedín lo denuncia con la policía, así el criminal ya no es el criminal, sino una víctima.

Los siguientes personajes, según el esquema policial que propone Giurca (2014), quedan vinculados de alguna manera con el crimen. En tercer lugar, lo ocupa el amigo del detective, que en este caso es Gervasio Montenegro. En esta primera narración la figura del amigo está ausente, no obstante, si nos apoyamos en “El dios de los toros”, podremos saber que se encuentra de gira por Sudamérica. La participación de Gervasio Montenegro en este cuento es indirecta: él y Aquiles Molinari trabajan en equipo, uno lleva la noticia y el otro la publica. Eso explica por qué el protagonista se decide a hacer una visita a la Penitenciaría Nacional (así lo recomienda Montenegro). Por otra parte, la presencia física de Gervasio, no habría cambiado las cosas, su mayor virtud es robar a Parodi el crédito de las investigaciones.

El cuarto elemento se constituye por los falsos sospechosos. Esta categoría la ocupa Aquiles Molinari. No sabemos cómo fue vinculado con la muerte de Abenjaldún, pero sabemos, gracias a los periódicos, que tres maestros proporcionaron sus testimonios a la policía:

y decía que esa noche se habían reunido para leer la Memoria y renovar autoridades. Poco antes del siniestro habían abandonado la quinta los señores Jalil, Yusuf e Ibrahim. Estos declararon que hasta las 24 estuvieron departiendo amigablemente con el extinto, que, lejos de presentir la tragedia que pondría un punto final a sus días y convertiría en cenizas una residencia tradicional de la zona del oeste, hizo gala de su habitual *sprit* (18).

Si los maestros eran cuatro, ¿dónde quedó el testimonio de Izedín? Como ya sabemos que había malos manejos en la contabilidad de la finca del Doctor Abenjaldún, no resulta complicado saber que este testimonio no aparece porque fue él quien mató al maestro y luego quemó la casa para no dejar evidencias. El enemigo era Abenjaldún, pero Molinari servía para salir del problema. Así, ante los ojos del mundo, un “nacional” terminaba con un “extranjero”. Esta situación lleva a

Aquiles Molinari a la Penitenciaría Nacional. Mas, ¿cómo sabía Molinari que Isidro Parodi resolvía los casos? Aunque no se narre, podemos ver que ellos ya se conocían; además, si Molinari era el encargado de narrar los crímenes en otras notas, era evidente que sabía de los alcances del detective encarcelado. Hoy tenía que abandonar su papel de redactor para ocupar el papel de sospechoso.

El quinto elemento burlado es la policía. Esta figura es parodiada, no sólo en “Las doce figuras del mundo”, sino en todas las narraciones de la saga de Parodi. Como en el relato tradicional, la policía no es capaz de resolver el crimen y pide ayuda al detective, al cual tiene prisionero, pero con las mayores comodidades; tan es así, que le proporciona todos los periódicos y le da mate todos los días. La figura de la policía se representa por el Subcomisario Grondona (también presente en todos los cuentos): “El subcomisario Grondona lo recibió con servilismo. El caballero aceptó un habano de Bahía y se dejó conducir a la celda 273”. Aquí nace otra interrogante, si Montenegro no resuelve ningún caso, por qué lo dejan pasar a la celda. La respuesta es simple, Parodi comunica la verdad sólo a Montenegro, por tanto, la única manera en que la policía pueda conocer la verdad, es dejándolo entrar a la cárcel. Luego, en el relato policial clásico, la policía le otorga una compensación económica al detective, pero a Parodi no le entregan nada. ¿Qué gana entonces? Esta interrogante la responderemos más adelante.

El último elemento parodiado lo ocupa el detective. Es el más importante de los elementos, pues constituye el héroe de la historia; gracias a Dupin sabemos lo que pasa en la Calle Morgue; gracias a Poirot sabemos qué pasa en el Oriente Express; y gracias Parodi sabemos qué pasa en cada una de las narraciones de Honorio Bustos Domecq. El detective, según Giurca (2014: 166), “va a utilizar su inteligencia, su fuerza física o cualquier otro medio que esté a su alcance”, pero este detective: “hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios. Esos ojos, ahora, miraban al joven Molinari”; además, está encarcelado.

En esta narración, según comenta Vizcarra (2010), Borges y Bioy Casares demuestran que el relato policial legítimo no debe tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista, ni en la intervención del azar, sino en una

concatenación de razonamientos, de operaciones meramente intelectuales, llevadas a cabo por el detective; se trata, por tanto, de un género “intelectual”. Así, todo es resuelto desde la cárcel gracias a la genialidad de Isidro Parodi y a la bondad del subcomisario Grondona que lo deja informarse a través de los periódicos.

Como podemos observar, están presentes los seis elementos del relato policial clásico, pero parodiados. Borges conocía bastante bien las veinte reglas del relato policial clásico, propuestas por Van Dine en 1928. De ahí recupera 4 elementos fundamentales, que, según Vizcarra (2010), son; la transgresión de un orden social: el doctor Abenjaldún, líder de la comunidad sirio-libanesa ha muerto; la mediación, es decir, los conocimientos alrededor del delito (en la mayoría de los casos esta información la maneja la policía, pero le resultan indescifrables). Lo mismo sucede con el Subcomisario Grondona, posee los periódicos y la denuncia por parte de Izedín, pero no puede comprender lo que realmente pasa. Eso lo sabrá gracias a Isidro Parodi. Así, la figura de la policía queda ridiculizada al máximo, pues se ve en la necesidad de comprar todos los periódicos para que un detective (encarcelado por ella) le resuelva los casos. Pero como este detective no le da el veredicto a ella, tienen que conformarse con la intervención de un tercero, Gervasio Montenegro, personaje estúpido, pero único conocedor de la verdad.

El tercer elemento es la resolución de enigma a través de la lógica racional. Por medio de una serie de cuestionamientos (testimonio de la Molinari), de la lectura de los periódicos y de charlas con Grondona, Parodi es capaz de dar a conocer la verdad; sin embargo, es una verdad en tanto nadie le reclama, es una forma en que pudieron haber sucedido las cosas.

El último elemento es el restablecimiento del orden social, también parodiado. Isidro resuelve el crimen, pero Izedín no pisa la cárcel, pero sí lo hacen el coronel Harrap y el Padre Brown de “Las noches de Goliadkin”. En la última narración, “La prolongada búsqueda de Tai An”, a Parodi no le importa lo que suceda con el criminal:

— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no

soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse (78).

Es decir, una vez que el criminal se ha aceptado culpable, debe expiar la culpa por vía propia; no debe esperar a que la policía lo castigue, y si se le castiga, puede tener las comodidades de Parodi.

Hasta aquí la parodia de la expresión, ahora daremos paso al estudio del contenido, lo que hemos denominado “parodia del significado”.

#### 4.1.3 LA PARODIA DEL CONTENIDO

A nivel interno podemos ver que dos personas se conocen en Radio Fénix. No se explican las razones, pero podemos entender, gracias a los comentarios del narrador, que Molinari era un nacionalista de derecha en la Argentina de los años treinta. Por tanto, abogaba por los ideales del nacionalismo. Esa es justamente la razón por la que rechaza a las comunidades extranjeras: “Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en esas quejas y dijo que él ya estaba hartó de italianos y drusos, sin contar los capitalistas ingleses que habían llenado el país de ferrocarriles y frigoríficos. Ayer no más entró en la Gran Pizzería Los Hinchas y lo primero que vio fue un italiano”. (2) Además, apoya el catolicismo de derecha. Había asistido al primer congreso Eucarístico: “las comuniones y la aglomeración de gente del Congreso Eucarístico me han dejado un rastro imborrable” (2), celebrado en Buenos Aires en 1934. En este tenor, también se manifestaba por la figura del criollo. Aunado a esto, tenemos a un segundo personaje, el Doctor Abenjaldún, representante de una colectividad siriolibanesa en Argentina.

En ambos casos se trata de personas conocidas en el mundo cultural argentino de los años treinta. Así, aunque no se mencione en “Las doce figuras del mundo”, los sueltitos de Molinari hacían una defensa del nacionalismo, y ello perjudicaba al Doctor Abenjaldún. Durante su estancia en la radio, Abenjaldún tiene la oportunidad de escuchar una nota de Molinari, la cual rechaza. Ahí ambos quieren sacar provecho del otro: mientras Abenjaldún quiere burlarse de los postulados de Molinari y al mismo tiempo del gobierno, Molinari quiere sacar ventaja económica. Basta recordar que les debe a las sastrerías inglesas Rabuffi. Este choque de

fuerzas es lo que desencadena el acontecimiento del cuento de Honorio Bustos Domecq. Abenjaldún tiene en mente burlarse del catolicismo del hombre nacionalista argentino, así que lo invita a su casa en Villa Mazzini. Mas antes de ello, planea la broma a detalle, y lo comunica a sus seguidores; ellos se oponen. Mas, al tratarse del líder, tienen que obedecer.

La broma se da el día del señor. ¿Pero los drusos celebran el día del señor? Evidentemente que no. Entonces Abenjaldún se aprovecha de la credulidad de un falso intelectual argentino, que cree que una serie de enciclopedias literarias son obras serias: “una biblioteca de libros serios: la *Historia Universal de César Cantú*, *Las Maravillas del Mundo y del Hombre*, la *Biblioteca Internacional de obras Famosas*, el *Anuario de ‘La Razón’*, *El Jardinero Ilustrado* de Peluffo, *El Tesoro de la Juventud*, *La Donna Delinvente* de Lombroso, y qué sé yo”. (2) Molinari, deslumbrado por las riquezas económicas e ignorante en la religión drusa, accede a todo cuanto le propone Abenjaldún. La comunidad representaba en Argentina la entrada de grandes sumas de dinero a través de la introducción de pisos de linóleo: “el inmueble fue pasto de las llamas, habiendo perecido en la combustión su propietario, el distinguido miembro de la colectividad siriolibanesa, doctor Abenjaldún, uno de los grandes *pioneers* de la importación de substitutos del linóleum”. (2) Además, se dedicaban a la venta de frigoríferos (importados).

Nunca se menciona la razón por la que la comunidad drusa se establece en Argentina, al menos no en el texto, pero si nos apoyamos en los referentes, podremos saberlo, si bien esto lo haremos más adelante.

Mientras Abenjaldún propone esta broma, Izedín, su tesorero, tenía problemas con la contabilidad de la Quinta. Había hecho malos manejos de los recursos y temía ser descubierto por el líder. Esto podemos saberlo gracias a las conjeturas que hace Parodi cuando, a través del relato de Molinari, se entera que el hombre se ponía nervioso ante la presencia de Abenjaldún. Además, el hecho de que se despida de los otros integrantes y que no sea común que lo haga, ayuda a Parodi a establecer su criminalidad. Por si fuera poco, en la noticia del periódico no aparece vinculado el nombre de Izedín, y Molinari le confiesa a Parodi que estuvo presente en el ritual de iniciación. Entonces, Izedín es quien se encarga de informar

a la policía que Molinari había estado ahí, y que se le tomara como sospechoso del crimen.

Durante las bromas que hace Abenjaldún, hay tres personas que quieren sacar provecho de la situación. Abenjaldún quiere burlarse de Molinari, y Molinari quiere aprovecharse de Abenjaldún, tanto así, que es capaz de traicionar a su religión. Izedín, por el contrario, se aprovecha de las circunstancias y termina burlándose de los dos; mata al líder de la colectividad para no ser enviado a la cárcel, y culpa a Molinari. En realidad, el teatro montado por Abenjaldún había sido primario; Izedín hace lo mismo. Es el único que saca ventaja de la fortuna de los drusos y, que, además, no muere, ni va a la cárcel. ¿Qué pretende Honorio Bustos Domecq dejando en ridículo a los dos personajes principales? Para saberlo, debemos echar una mano del referente, en especial de las migraciones drusas en Argentina.

El problema principal planteado por Honorio Bustos Domecq es un problema de migración en los años treinta, así lo refiere el texto. Abenjaldún es un inmigrante de la capital argentina. Molinari se opone a la llegada de extranjeros, sean italianos, ingleses o siriolibaneses, pero Honorio Bustos Domecq deja claro que Argentina no puede preciarse de ser una población autóctona, ni mucho menos una cultura pura, por eso la necesidad del narrador por mezclar palabras italianas<sup>98</sup> y francesas en la narración de “las doce figuras del mundo”. Además, si nos preguntamos, ¿de dónde descienden los mexicanos?, podemos decir que de los mexicas; ¿de dónde los peruanos?, de los incas; pero cuando hacemos la misma pregunta a los argentinos, proporcionar una respuesta resulta complicado. Solène Bérodot y María Isabel Pozzo (2014), en su artículo “Historia de la inmigración sirio-libanesa en Argentina desde la perspectiva completa del *métissage*. Aportes para una educación intercultural”, plantean que ellos descienden de los barcos, es decir, de las migraciones, sean italianos, ingleses, alemanes, rusos o sirio-libaneses.<sup>99</sup>

A lo largo de la historia de Argentina se han promovido las migraciones con distintos fines, sea para poblar un determinado o territorio, sea para acabar con la

---

<sup>98</sup> El italiano es una lengua usada, no sólo en “Las doce figuras del mundo”, sino en los seis cuentos.

<sup>99</sup> A estos últimos se les ha minimizado en la historia argentina.



barbarie a través de la gente “culta”. Esa gente puede ser la extranjera, pero en el texto los drusos se ilustran con enciclopedias de literatura y con libros que se consideran “serios”, de modo que ni es culta la población extranjera, ni lo es la población local, por eso la figura de Molinari queda en ridículo: es un falso intelectual con grandes aspiraciones.

La política argentina ha estado en favor de la inmigración. Bernardino Rivadavia, primer presidente de la nación, quería “favorecer un cambio que permitiese acabar con la herencia hispánica y católica (. . .). En este sentido, se inscribía su voluntad de promover una inmigración de protestantes que, como era imaginable, debía suscitar todo tipo de reacciones” (Devoto, 2003 *apud* Bérodot y Pozzo, 2014: 8). Luego, “Sarmiento también apoyaba a la inmigración europea, pensando que paulatinamente iban a terminar con la barbarie que juzgaba característica de los pueblos nativos” (2014: 8). Más tarde, La Constitución, de 1853,<sup>100</sup> favorece a la inmigración, pero selectivamente: sólo “Los artículos 20 y 25 se refieren directamente a ella. El primero menciona a los extranjeros sin referencia al lugar de origen, pero ya el segundo precisa que se “fomentará la inmigración europea””.<sup>101</sup>

Asimismo, este último focaliza ciertas profesiones, excluyendo la de comerciante, que fue precisamente la ejercida por la mayoría de los recién llegados” (2014: 8).

Aun cuando se promueve la entrada a las poblaciones extranjeras, no se les prohíbe la libertad de culto, y es ahí donde resalta la intención de Rivadavia: favorecer a los protestantes. Pero con la llegada de oleadas migratorias asiáticas, las cosas se saldrían de control: las poblaciones asiáticas ya no practicaban

---

<sup>100</sup> Hay una alusión en “Las doce figuras del mundo”: en 1953 se abole la tortura. Esto lo sabemos por la voz de un desconocido que visita a Molinari.

<sup>101</sup> El artículo 20 nos comunica lo siguiente: “Los extranjeros gozan en el territorio de la Confederación de todos los derechos civiles del ciudadano; pueden ejercer su industria, comercio y profesión, poseer bienes raíces, comprarlos y enajenarlos; navegar los ríos y costas; ejercer libremente su culto; testar y casarse conforme las leyes. No están obligados a admitir la ciudadanía, ni a pagar contribuciones forzosas extraordinarias. Obtienen nacionalización residiendo dos años continuos en la Confederación; pero la autoridad puede acortar este término a favor del que lo solicite, agregando y probando servicios a la República”. Luego, el artículo 25 menciona lo siguiente: “El gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes”.

necesariamente las religiones europeas. En su mayoría, profesaban el islam, de ahí que los drusos no profesen el catolicismo imperante en las Argentina de los años cuarenta.

La política argentina estaba interesada por inmigrantes del norte de Europa, pues eran los más aptos para el trabajo y los más serios. Así se forman las provincias de Entre Ríos y Santa Fe, mayormente conformadas por franceses, alemanes, italianos y rusos (Solène Bérodot y María Isabel Pozzo, 2014: 9). Así como se promulgan leyes en favor de los inmigrantes, también se promulgan otras para preservar los intereses argentinos (existencia de peligro para la seguridad nacional). Es el caso de la Ley de Residencia, que autorizaba al Poder Ejecutivo a “expulsar o a apartar a todo extranjero cuya conducta fuera considerada peligrosa para la seguridad nacional o el orden público [ . . . ]. Esta ley represiva será la primera expresamente restrictiva y podía fácilmente conducir a abusos discriminatorios”<sup>102</sup> (Solène Bérodot y María Isabel Pozzo, 2014, 2014: 9).

Para 1914, la mayoría de los inmigrantes son españoles e italianos,<sup>103</sup> pero “los rusos (principalmente judíos) superan en número a los franceses, seguidos de los que llegan del Imperio Otomano” (Solène Bérodot y María Isabel Pozzo, 2014, 10). Aquí se engloba, de manera general, tanto a los maronitas, como a los drusos, ambos provenientes del Monte Líbano (12), y llegados a Argentina<sup>104</sup> por problemas al interior de sus gobiernos.

Un dato fundamental para la comunidad sirio-libanesa es que, al haber abandonado su territorio original y llegar a Argentina a partir de 1860,<sup>105</sup> los colocaba lejos de su patria, desvinculados de sus raíces, y, además, no se les reconocía como ciudadanos sirios o libaneses, mucho menos como argentinos.

Se nota un aumento de musulmanes y drusos a partir de los años 1920. Siria y el Líbano están bajo mandato francés y estos favorecen a los cristianos, ya que son mayormente los maronitas quienes están en el poder. A partir de los años 1930, además de la crisis económica mundial y de la llamada “década infame” en Argentina, los sirios y libaneses empiezan a emigrar hacia nuevos destinos como Australia y Canadá. (2014: 15)

---

<sup>102</sup> Esta Ley aparece en la constitución argentina en 1902.

<sup>103</sup> Representando el 72 % de la población argentina (2014: 10).

<sup>104</sup> Otros se marcharon a Estados Unidos, Francia, Egipto, Brasil, Chile y México (2014: 12).

<sup>105</sup> Para el censo de 1947 en Argentina aparecen ya, tanto sirios, como libaneses.

El hecho de ser un turco, estaba lleno de

Cantidad de calificativos peyorativos en contra de ellos, tratándolos de vagos, mendigos o sucios” [ . . . ] “El exotismo era la mayor causa del rechazo hacia los turcos. Este pueblo, llegado de un horizonte tan lejano que la gran mayoría de la gente no sabía siquiera ubicar en el mapa, era identificado como bárbaro”. (15) El idioma era también un escollo para la comunicación entre estos pueblos. La extrañeza de los sonidos del idioma árabe para los argentinos y la dificultad de los árabes para aprender el español obstaculizó la intercomprensión. Ante esto, los sirios y libaneses recibirán el calificativo de “turcos (2014: 15).

En este sentido, los drusos, pertenecientes a la comunidad Siriolibanesa, eran atacados por todas las vertientes; primeramente, por ser englobados de manera general dentro de la población turca, por no hablar español, y además, por no pertenecer a la población “criolla” argentina. Para esos años, el nacionalismo argentino estaba en boga.

Esto justifica la aparición del personaje de Abenjaldún, al pertenecer a una comunidad extranjera, se le valora económicamente, pero se le atacaba por todos los medios, en especial por periodistas nacionalistas, como es el caso de Molinari. Así, cuando se encuentran en la estación de radio, ambos representan las esferas argentinas. Abenjaldún se sentía rechazado por los discursos nacionalistas; en realidad nunca le gusta el sueltito que escribe Molinari, más bien provoca su ira, por eso la necesidad de burlarse a través de un falso ritual y, además, burlándose de algunas características de los nacionalistas argentinos, como es el caso del catolicismo de derecha. Por eso el ritual que se presenta en los apartados 9 y 10 se hace el día del señor, mofándose así del catolicismo del gobierno de derecha.

En esta época, se observará el fuerte arraigo institucional que cobrará el nacionalismo durante esta década [1930-1940] y su contaminación, en algunos casos, con las propuestas del fascismo y en nazismo europeos. Un acontecimiento de gran importancia para la definición de la cultura y la política de la época es la celebración del XXXII Congreso Eucarístico Internacional en Buenos Aires en 1934. Inaugurado el 10 de septiembre, llegó a contar con la participación de hasta un millón de personas (Marengo, 2014). A este congreso acude Aquiles Molinari, por

eso afirma que le había dejado huella; además, este congreso es referido en los siguientes cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.

Podemos ver entonces que los extranjeros son rechazados en Argentina, no son aceptados como argentinos. Del mismo modo, los extranjeros “drusos” no aceptan que los “criollos” se introduzcan en su secta, por eso Abenjaldún, al sentirse rechazado por el discurso de Molinari, decide burlarse de él y de todos sus preceptos de hombre nacionalista. Lo que podemos conocer como lectores, no es en realidad la religión drusa, pues no tenemos la certeza de que adoren un toro de metal, como refiere Molinari.

La idea de Honorio Bustos Domecq es dejar ver al lector que en Argentina el mestizaje es necesario. No se deben a aniquilar mutuamente nacionales y extranjeros. De ahí que la burla a Molinari sea en parte un fracaso, pues la burla al periodista se deja ver en todos lados: él mismo cree que ha matado a un hombre como consecuencia de haber alterado las doce figuras del mundo. No obstante, quien la burla también resulta burlado, pues muere en manos de su tesorero, Izedín. El único beneficiado de la muerte de Abenjaldún es Izedín; los malos manejos de dinero no serán nunca descubiertos.

Entonces, para tratar un problema de identidad nacional, en este caso una fuerte defensa del nacionalismo argentino de los años cuarenta, Borges y Bioy Casares recurren a un tercer autor, Honorio Bustos Domecq, a quién le atribuirán la etiqueta de “escritor nacionalista”, lo cual es evidentemente paródico<sup>106</sup>, pues no defiende lo que profesa, más bien lo critica, pues se burla de las políticas argentinas. Para Honorio Bustos Domecq, doble de Borges y Casares, resulta imposible una raza argentina pura, y más cuando es bastante conocido que descienden de los barcos, por ello elige dos personajes que se aniquilan mutuamente: uno representa al nacionalismo de derecha (Aquiles Molinari); el otro, al extranjero, que es rechazado por los argentinos (Abenjaldún). Ambos tratan de sacar provecho uno del otro, pero al mismo tiempo que burlan, son burlados por un tercero (Izedín).

Vemos entonces, como bien proponíamos al inicio del apartado, que “Las doce figuras del mundo” puede ser leído como una discusión cultural: se rechaza al

---

<sup>106</sup> Como bien afirma Sonja (2017), se hace utilizando el recurso de la ironía.

purismo propuesto por los nacionalistas, y se aboga por un mestizaje en la cultura argentina: nadie puede aniquilar al otro. Luego, existe una discusión con el canon policial, mayormente trabajado en Estados Unidos y en Inglaterra. Dicha discusión se hace a nivel estético, pues Honorio Bustos Domecq se burla del canon policial, parodiando algunos elementos clave.

Así, “Las doce figuras del mundo” presenta un detective encarcelado, que no necesita ir al lugar del crimen, mucho menos hacer largas entrevistas, ni apoyarse en los avances de la ciencia.<sup>107</sup> Honorio Bustos Domecq propone que el detective de la novela policiaca debe conformarse con ser un hombre meramente racional; la lógica será su principal arma. Este detective es exagerado, es gordo, pelón y viejo, es un hombre cuarentón que toma mate, detalle meramente argentino, y además reconocido por Gervasio Montenegro, prologuista de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.

La novela policial clásica no realiza crítica social, al menos no es un eje para la escritura, pero “las doce figuras del mundo” sí lo es. Encontramos grandes referentes políticos, como las oleadas migratorias en Argentina, mismas que ayudan a la construcción de la identidad argentina. Este aspecto, en la opinión de Vizcarra (2010), es retomado de Gilbert Keith Chesterton. Además, la estructura, conformada por dos apartados, también es retomada del autor. Se presentan las acciones en dos apartados: en cada una, según hemos visto en el esquema “cronotopo”, hay una visita a la celda 273; en la primera se cuenta el crimen, y en la segunda se resuelve, tal como hacía el padre Brown.<sup>108</sup>

Otro elemento burlado es que Parodi no se atribuye el título de detective; esa etiqueta se la otorga Gervasio Montenegro, como personaje y como prologuista, así cuando prologa *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, lo presenta como parte fundamental de la crónica policial: “En la movida crónica de la investigación policial cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado” (Casares y Borges, 1998: 9). Además, don Isidro recibe a sus visitas gracias a la policía: “Meros títeres de la curiosidad, cuando no presionados por la policía, los personajes acuden

---

<sup>107</sup> Como hacía Hércules Poirot en *Asesinato en el oriente expess*.

<sup>108</sup> Es de hacer notar que el padre Brown aparece en el segundo cuento “Las noches de Goliadkin” y además, a bordo de un tren como el Oriente Express, se trata del Panamericano.

en pintoresco tropel a la celda 273, ya proverbial” (Casares y Borges, 1998: 9). No está de más mencionar que en los seis relatos, Gervasio Montenegro refiere a don Isidro como su homólogo: son detectives de la policía argentina.

Don Isidro constituye un detective que resuelve los seis casos, menos el suyo. Para el momento de las vistas, lleva 14 años en la cárcel, y curiosamente ayuda a la policía, institución que no ha sido capaz de realizar su defensa, mucho menos de aclarar la situación. Por una cuestión “altruista”, Parodi resuelve los casos.

Es necesario mencionar que los detectives europeos o estadounidenses en ningún momento dejaron un crimen sin respuesta o sin un culpable, pero sí en Latinoamérica, donde Isidro Parodi, en *Un modelo para la muerte* (1946), no resuelve el enigma, pues el asesino se confiesa culpable. Ello no quiere decir que no estemos frente a una novela del crimen; lo estamos, pues aparecen montadas las dos historias mencionadas: la de la investigación y la del crimen.

Ahora, en cuanto a los elementos de la novela policial clásica, referidos en el segundo apartado de este trabajo: la víctima, el criminal, el ayudante, los falsos sospechosos, la policía y el detective, todos resultan burlados por Honorio Bustos Domecq. Así, mientras Dupin, Poirot y Holmes tienen un amigo que los ayuda, Parodi hace las cosas solo, ya que, al no investigar directamente, puede prescindir de los ayudantes. En los otros casos, el amigo ayudante es quien narra los hechos, mientras que aquí lo hace Gervasio Montenegro, pero sólo en algunas ocasiones, y aunque se atribuye el papel de amigo, e incluso, de homólogo al detective, no lo es.

Así pues, en “Las doce figuras del mundo”, la víctima es Aquiles Molinari, para quien resulta irónico que se declare como un hombre cosmopolita, y al mismo tiempo sea engañado por un druso. Lo mismo sucede con Parodi. En la primera narración conocemos el caso del detective encarcelado, nadie puede ayudarlo, tiene la capacidad de resolver todos los casos, menos el suyo, aun cuando haya tenido catorce años para reflexionar.

Otro elemento parodiado es la policía, representada a través del personaje del subcomisario Grondona. Él tiene encarcelado a Isidro Parodi, pero al mismo tiempo se apoya en este para resolver algunos casos que la policía no puede. Esa

es la razón por la que le permite las vistas a la celda 273. La policía no se queda con el crédito de la investigación, tal como sucedía con la policía francesa o la inglesa en “Los crímenes de la calle Morgue” o en *Asesinato en el oriente exprés*, aquí el crédito se absorbe en “las doce figuras del mundo” por el personaje de Aquiles Molinari: “el ágil periodista a quien había dado tanto prestigio el esclarecimiento del misterio de Abenjaldún” (2), y luego, en las cinco narraciones siguientes, por Gervasio Montenegro.

Aun cuando todos los elementos son parodiados, nos enfrentamos a una narrativa policial, ya que, como bien lo afirma Todorov (1974:2), tenemos una historia de la investigación y una historia del crimen, si bien en su forma más pura no tienen relación entre ellas; sin embargo, en “Las doce figuras del mundo”, sí la tienen, puesto que la historia de la investigación y la historia del crimen, son referidas desde la celda 273.

La historia del crimen constituye el motor de la investigación, “está determinada antes de que ni siquiera comience la segunda” (Todorov, 1974: 2). En la narración que nos ocupa, ocurre exactamente al revés: conocemos la historia del crimen sólo después de haber comenzado la historia de la investigación, es decir, sabemos que Molinari ha sido víctima de una broma sólo después que ha acudido a la celda 273 para contar los hechos a Parodi.

Como regla general, “una novela policíaca empieza con la presentación de un crimen, es decir, un hecho delictivo: asesinato, robo, secuestro, chantaje, etc.” (Giurca, 2014: 118). “Las doce figuras del mundo inicia con la presentación de la víctima; el crimen se refiere después. Pareciera incluso que se quiere ocultar el enigma de la narración. En los crímenes de la Rue Morgue (1941), han sido asesinadas dos mujeres; se desconocen las causas y el asesino. En *Asesinato en el Oriente Express*, mientras Hércules Poirot realiza un viaje desde Siria a bordo de un tren, asesinan a un hombre, pero tampoco sabemos quién es el autor intelectual, ni los motivos. En cambio, en “Las doce figuras”, el narrador nos presenta a Aquiles Molinari, pero no aclara qué ha pasado: “El Capricornio, el Acuario, los Peces, el Carnero, el Toro, pensaba Aquiles Molinari, dormido. Después, tuvo un momento de incertidumbre. Vio la Balanza, el Escorpión. Comprendió que se había

equivocado; se despertó temblando” (2). La narración comienza *in meda res*, por lo que podemos establecer un antes de que despierte: broma por parte de Abenjaldún, y un después: visita a la celda 273.

Lo anterior nos permite ver una parodia en dos niveles. Por una parte, del nacionalismo argentino de principios del siglo XX; y luego, del canon policial. Es claro que Honorio Bustos Domecq retoma la estructura base la novela de enemiga, pero la reescribe desde un territorio meramente argentino, de ahí la intención de que Parodi tome mate, y, además, en un jarrito celeste. Luego, todos los componentes son parodiados, están presentes, pero son reelaborados. Prima la lógica sobre los componentes; ya no importa la investigación física, sino la capacidad de razonar del detective. La verdad es la proporcionada por Parodi.

Podemos afirmar que en los años cuarenta Argentina se enfrentaba a un problema de nacionalismo. Existen posturas en defensa y posturas en contra. Ante este conflicto, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, con una trayectoria ya reconocida, no dejan la pasar la oportunidad de opinar sobre el tema, y lo hacen a través de una estética, también en boga: la novela policial. Así tiene ya el tema y la escuela desde la que lo harán. Ahora sigue la forma. Retoman la estructura de Chesterton, y lo hacen a través de dos apartados: primera y segunda visita. Por tanto, el eje central es la celda 273, de ahí que, cuando presentamos el acontecimiento, hayamos decidido tomar la celda como un centro, pues tenemos un antes de la celda, constituido por la historia del crimen y la historia de Isidro Parodi, y luego, un después de la celda, con la aclaración del crimen. De este modo, a través de una historia policiaca, se hace una crítica política, y al mismo tiempo, que se hace una discusión cultural, se hace una discusión estética: se apuesta por la novela de enigma y se descarta el *hard boyled*. Esta escuela representaba una denigración del género policial, pues ya no se apostaba por la capacidad de razonar del detective, sino por la primacía de los sentimientos.

#### **4.1.4 CONCLUSIONES**

Podemos notar que el PASA resulta fundamental para este estudio. No lo hemos hecho de la manera convencional, y los resultados han sido relevantes. Hemos



iniciado por dividir en apartados el acontecimiento, lo cual ha sido benéfico, ya que nos ha permitido ver la relación entre apartados, además de ver cómo se construyen las cuatro historias que sostienen la narración policiaca: en ambas encontramos historia de la investigación y la historia del crimen.

Notamos que la presencia del desconocido, no es sólo para despistar al lector, sino más bien una representación del lector al interior de la narración: este puede verlo todo, pero no opina, pues ese papel le corresponde al lector real. Por eso el personaje está presente en los apartados donde Molinari cuenta a Parodi qué es lo que ha pasado: no entra a la cárcel, pero nosotros sí.

Luego, la parodia resulta evidente: el personaje que rechaza a los extranjeros, sean italianos, alemanes, o drusos, se apellida Molinari, un apellido meramente italiano, que nos hace recordar que Argentina fue poblada principalmente por italianos. El detective se apellida "Parodi", nos hace pensar en parodia, además de que se trata de un detective que no se atribuye el papel de detective, si bien sus labores de investigación ya son conocidas: Molinari acude a la cárcel, sobrentendiendo que ya conocía a Parodi, o al menos alguien se lo había recomendado. Y esto lo sabemos porque no hay una presentación, simplemente se hablan de manera muy familiar. Isidro Parodi es capaz de resolver los casos de todos, menos el suyo, por eso se encuentra en la celda 273.

Repetimos. "Las doce figuras del mundo" es una discusión cultural y estética: por una parte, se discuten problemas culturales de la Argentina de los años treinta; por otra se dialoga con la policial, criticando sus elementos. Así, Molinari no es un hombre culto, ni mucho menos astuto; es más bien un hombre tonto, que se cree cualquier cosa. Luego, la biblioteca con libros serios no es tal, a no ser porque ese calificativo viene del protagonista. El problema de la burla viene planteado desde el epígrafe: el cuento se le dedica a José S. Álvarez, mejor conocido como Fray mocho:

Los dos primeros cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, "Las doce figuras del mundo" y "Las noches de Goliadkin", aparecerán respectivamente publicados en *Sur* en los números 88 y 90, de enero y marzo de 1942, y más adelante en el mismo año aparecerá ya el libro publicado por la editorial *Sur* (Marengo, 2014: 94).

El texto resultará ser polémico, pues la crítica no acepta que tal narración y con tal humor apareciera en una revista seria:

El debate nacional sale a la luz de la Revista *Sur*, una revista que apostaba por el ensayo y no por la creación literaria; sin embargo, Silvina Ocampo cede. “*Sur* aparece como una alternativa novedosa; surgida de la misma clase oligárquica, a la que pertenece su fundadora, la tendencia política de esta revista será el liberalismo y su apuesta cultural estará orientada fuertemente hacia el cosmopolitismo en oposición al nacionalismo vigente” (Marengo, 2014: 94).

Esto justifica la publicación de un cuento que critica al nacionalismo. En este tenor, María del Carmen Marengo (2014: 94) afirma que “Las doce figuras del mundo” es el relato que más se acerca al relato costumbrista típico, el cual se complementa por una trama relativamente sencilla. Después de apoyarnos en el PASA, notamos que en ningún momento la trama resulta sencilla, ya que, para comprenderlo, nos vimos “obligados” por el texto, entendido como sujeto, a distinguir las cuatro historias y la compleja relación existente entre ellas.

## **4.2 “EL DIOS DE LOS TOROS” DE HONORIO BUSTOS DOMECCQ**

En el apartado anterior hemos analizado “Las doce figuras mundo, ahora abordaremos “El dios de los toros”. El cuento rompe con el modelo de las dos visitas; ahora aparecen cinco; sin embargo, se conservan el “antes” y “después” de la cárcel. Cada visita corresponde a un testimonio para la revelación del crimen. Nuevamente todo se cuenta desde la celda 273. Para estudiar cómo se realiza la parodia, reconstruiremos el acontecimiento, tal como lo propone el PASA, luego abordaremos la parodia de la expresión, y, terminaremos con la parodia del contenido. Sin más, iniciamos.

### **4.2.1 EL ACONTECIMIENTO**

El acontecimiento nos presenta a Carlos Anglada, director de la revista *Probeta*. El día 14 de agosto tiene una reunión en su chalet. Ésta se prolonga hasta las dos de la mañana. Los suscriptores exigen la publicación de los trabajos y la entrega de sus ejemplares. Durante esa reunión, Carlos Anglada pierde unas cartas que lo

comprometen con la dama de la sociedad argentina, Mariana Rui Villalba. Carlos Anglada da a entender que él es el amante de la señora, pero cuando José Formento, verdadero amante, se entera, roba las cartas y decide publicarlas. Para ello realiza una primera visita a la imprenta. Luego todos se marchan al rancho La Moncha, donde Manuel Muñagorri se entera de los planes de Formento y no está dispuesto a que su esposa ande en publicaciones ridículas, así que le para el alto, obligándolo a cancelar la publicación a través de una carta. Formento observa la complicación de las cosas. Una noche ve cómo Pampa se niega a ponerse el traje de gaucho; avienta el cuchillo detrás de una hortensia. Formento ve la oportunidad de asesinar a Manuel Muñagorri. Toma el cuchillo de Pampa y lo asesina, después lo coloca en la habitación de Carlos Anglada. Así implica a dos personas en el asesinato, por una parte, a Pampa, dueño del cuchillo, y por la otra, a Carlos Anglada, que se fingía amante de la señora. Mariana Ruiz Vilalba descubre el asesinato y llama a la policía; se da la investigación policial. Mientras, desde la cárcel, Isidro Parodi investiga el caso.

La historia anterior queda fragmentada en cinco apartados, cada uno corresponde a una visita a la celda 273.

En el primer apartado se dirigen a la Penitenciaría Nacional Carlos Anglada y José Formento. Mientras tanto, el narrador, a manera de presentación del protagonista, refiere la obra del gran escritor:

Éste, a diferencia del lector, no conocía a Carlos Anglada: no había examinado los sonetos de *Las pagodas seniles* (1912), ni las odas panteístas de *Yo soy los otros* (1921), ni las mayúsculas de *Veo y meo* (1928), ni la novela nativista *El carnet de un gaucho*<sup>109</sup> (1931), ni uno solo de los *Himnos para millonarios* (quinientos ejemplares numerados y la edición popular de la imprenta de las *Expedicionarios de Don Bosco*, 1934), ni el *Antifonario de los panes y los peces* (1935), ni, por escandaloso que parezca, los doctos colofones de la Editorial Probeta (Carillas del Buzo, impresas bajo los cuidados del Minotauro, 1939) (Borges y Casares, 1942: 28)<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Más adelante nos enteramos que la obra no fue vendida. Irónicamente se presenta como un gran texto.

<sup>110</sup> En adelante cuando nos refiramos a “El dios de los toros” sólo colocaremos la página correspondiente.

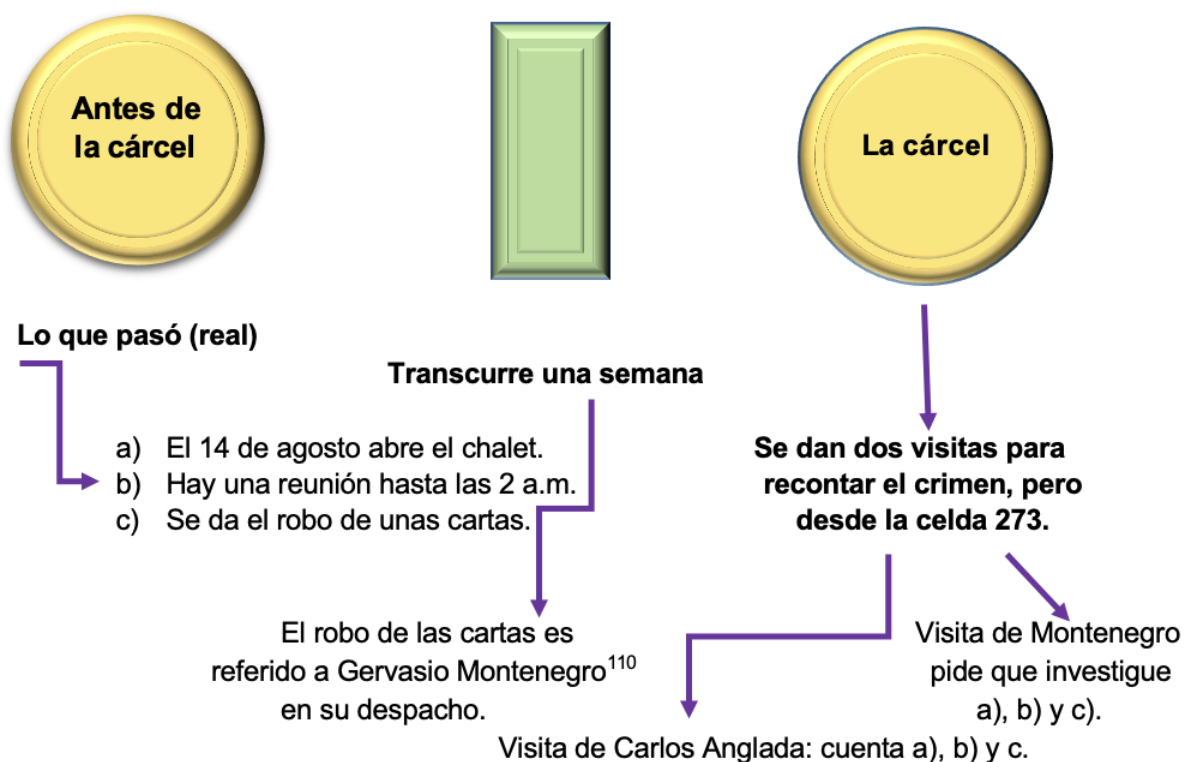
En esta primera lectura, y ante tantas referencias, el lector tiende a creer en la gran trayectoria del maestro Carlos Anglada. Más adelante se dará cuenta que no es así. Para complementar esta descripción, se presentan las “etapas” de la obra: “Nos duele confesar que, en veinte años de cárcel, Parodi no había tenido tiempo de estudiar el *Itinerario de Carlos Anglada* (trayectoria de un lírico). En este indispensable tratado, José Formento, asesorado por el mismo maestro, historia sus diversas etapas” (28). Entre ellas tenemos la iniciación modernista, la negación del frío intelectualismo, el despertar nietzscheano, y el altruismo y el buceo en las provincias. Estas etapas parecen corresponderse con la historia de la literatura argentina (al menos las primeras).

Ya en la Penitenciaría Nacional nos enteramos de lo sucedido. Se han robado unas cartas, propiedad de Carlos Anglada, pero como la información es insuficiente, Anglada se ve en la necesidad de contarle a Parodi los hechos anteriores. El día 14 de agosto abre su chalet a los seguidores y suscriptores de la Revista *Probeta*, algunos exigían los números que les debían, otros las publicaciones de sus trabajos. Aunque el narrador lo refiere como un gran acontecimiento, el lector puede darse cuenta que se trata de una rebelión por parte del público. Todo termina a las 2 de la mañana. En ese momento Carlos Anglada se da cuenta que “le han robado unas cartas” que lo comprometen con Mariana Ruiz Vilalba, “Moncha”, una mujer que pertenece a la gran sociedad argentina. Por lo tanto, la intención de la visita es que Parodi indague sobre el paradero de esas cartas y evitar la propagación del “romance de Carlos Anglada con Marian Ruiz Vilalba”.

Esto es comunicado a Gervasio Montenegro, homólogo de Parodi. La información es elidida en la narración, pero puede sobre entenderse. Carlos Anglada asiste al despacho de investigación policial de Montenegro para pedirle ayuda. Montenegro, incapaz de lograr el objetivo, le recomienda visitar a Isidro Parodi. Una semana más tarde Montenegro realiza una visita a la celda 273, cuya finalidad es pedir a Parodi que investigue el paradero de las cartas. Después, el día 24 de agosto se marcha al rancho “La Moncha” por “indicaciones médicas”.

Hasta ahora tenemos un crimen: el robo de unas cartas, lo sabemos gracias a dos testimonios desde la celda 273: el de Carlos Anglada, víctima del robo, y el

de Gervasio Montenegro, primer investigador del caso. Para esta primera narración policial podemos apoyarnos en el siguiente esquema:



Después se narra un segundo crimen. Se hace desde una tercera visita a la celda 273. El protagonista, José Formento, recurre a Parodi el día 5 de septiembre: “al atardecer, un visitante con brazal y paraguas entró en la celda 273. Habló en seguida; habló con funeraria vivacidad; pero don Isidro notó que estaba preocupado” (32). Asiste, como en las dos vistas anteriores, para pedir la aclaración de un crimen: “Vengo a exigirle, más aún a solicitarle, que mueva las influencias acumuladas en tantos años de convivencia con la autoridad<sup>111</sup>” (32). Antes de referir el suceso entrega un libro a Parodi: “Abrió al azar el volumen y lo puso en manos de Parodi. Éste, efectivamente, vio una fotografía de Carlos Anglada, calvo y enérgico, vestido de marinero” (32). Se trata de un libro que narra las etapas de Carlos Anglada; Parodi no se muestra interesado: “— Usted como fotógrafo será una eminencia, no le discuto; pero lo que yo necesito es que me refieran el sucedido

<sup>111</sup> No sabemos las razones por las que la policía no deja salir a Parodi de la cárcel, pero podemos sobreentender que hay un vínculo entre ellos.

desde el 29 por la noche; también me gustaría saber cómo se llevaba esa gente” (32). Es importante notar que el detective ya conoce el crimen; lo sabe gracias a las publicaciones de Aquiles Molinari. Éste se ha enterado del crimen y ha hecho una nota, que a su vez ha sido comprada por el subcomisario Grondona y pasada a Parodi, por eso cuando Formento llega, Parodi ya sabe de qué se trata; sólo necesita el restante de la información (testimonios).

José Formento le cuenta los hechos. El día 24 de agosto llegan a la estancia de “La Moncha”. Aparecen los grandes intelectuales: “El dúo Anglada-Montenegro discutió la puesta de sol hasta muy entrada la noche. Anglada la reputó inferior a los faroles de un automóvil que devora el macadam; Montenegro, a un soneto del mantuano” (32). Muñagorri repudia a estos hombres.

Ese mismo día por la noche hay una escena clave para la revelación del enigma:

A las ocho en punto, la institutriz, una rubia de lo más grosera, créame usted, trajo al Pampa, único fruto de una pareja feliz. La señora Mariana, en lo alto de la escalinata, extendió los brazos al niño y éste, de facón y chiripá, corrió a ocultarse en la caricia materna. Escena inolvidable, por lo demás repetida todas las noches, que nos demuestra la perduración de los vínculos familiares en pleno clima de mundaneidad y bohemia. Inmediatamente, la institutriz se llevó al Pampa (32).

El nombre del niño nos remite directamente a la pampa argentina; además la narración es de un argentino: Honorio Bustos Domecq. El niño va vestido de Facón y chiripa, emblemas de la figura del gaucho. El narrador enfatiza el apartado porque va a recurrir a él más adelante.

El día 29 al atardecer los protagonistas presencian un desfile de toros desde la terraza. A Muñagorri “le interesaba más la futura exposición de Palermo que esa maravillosa coincidencia de la Naturaleza con el Arte, de la pampa con Carlos Anglada, que vuelta a vuelta se operaba en su propiedad” (32). Los intelectuales observan los toros, se dejan llevar por extravagancias que molestan a Muñagorri (un hombre de campo no tenía interés para el arte, pero sí para la pampa argentina). Anglada refiere a los toros como animales sagrados, sacerdotes, reyes y dioses. Incluso dice que el sol que iluminaba los toros esa tarde, lo había visto antes en las galerías de Creta “desfiles de hombres condenados a muerte por haber blasfemado

del toro. Habló de hombres a quienes la inmersión en la caliente sangre de un toro había hecho inmortales” (32). Ante esto, Montenegro que nunca quiere pasar desapercibido evoca una sangrienta función de toros embolados que presenciara en las arenas del Nimes, pero Muñagorri, espectador de los torneos verbales entre Anglada y Montenegro, dice que; “en materia de toros, Anglada no era más que un tendero” (32). Muñagorri aboga por lo nacional, mientras que los intelectuales por lo extranjero.

Al día siguiente, según el testimonio de Formento, Muñagorri y él se val al Pilar. Lo narra como una auténtica aventura: “Como argentino gocé a pleno pulmón en nuestra escapada por la pampa típica y polvorienta”<sup>112</sup> (34). Se dirigen a entregar una carta al editor de José Formento, no sabemos para qué, ni tampoco qué se iba a publicar: “Mientras Muñagorri absorbía líquidos inflamables en el almacén, yo confié a la boca de un buzón un saludo filial a mi editor, al dorso de mi fotografía en traje de gaucho” (34). El coraje de Muñagorri no se disipa sino hasta un día después: “más de una vez temí por mi vida” (34).

Para finalizar el aparatado narra la tarde el crimen. Ese día, Muñagorri, fiel al precepto de Salomón, “escatima el palo y estropearás el niño”, arremetió a golpes contra su hijo Pampa. ¿La razón?, el niño seducido por los falaces reclamos del exotismo, se negaba a la portación del cuchillo y rebenquito. Después de la escena los invitados se retiran del comedor. Mariana, Anglada y Formento se van al estanque australiano; Miss Bilham y Montenegro a la habitación<sup>113</sup>; y Muñagorri, a ver otro desfile de toros: “Muñagorri, obsesionado con la próxima exposición y de espaldas a la naturaleza, se fue a ver otro desfile de toros” (34). Formento abandona a sus amigos para dedicarse a la traducción de *La soirée avec M. Teste*. El ruido no lo deja concentrarse; oye un grito, sube las escaleras y ve a Mariana ante el cadáver de Muñagorri:

Abajo, como ayer, habían desfilado los toros; arriba, como ayer, el amo había presidido el lento desfile; pero esta vez habían desfilado para un solo hombre; ese hombre estaba muerto. Por los dibujos del respaldo de paja había entrado un puñal.» Sostenido por los

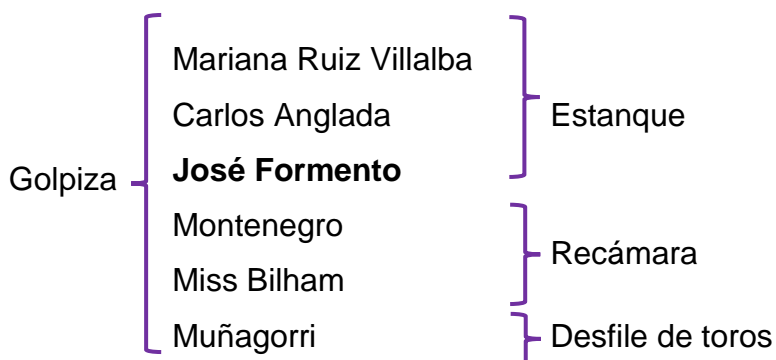
---

<sup>112</sup> Más bien Muñagorri quería matarlo.

<sup>113</sup> La puerta siempre permanece cerrada. Pero durante los interrogatorios afirman que estaba abierta; decir que estaba cerrada implicaba actividad sexual.

brazos del alto sillón seguía erecto el cadáver. Anglada comprobó con horror que el increíble asesino había utilizado el cuchillito del niño (34).

Lo último que sabemos, gracias a una pregunta de Don Isidro, es que el asesino agarra el cuchillo de Pampa (tirado al lado de las hortensias). Lo anterior queda representado en el siguiente esquema<sup>114</sup>:



Desde este testimonio José Formento acompaña a Mariana y a Carlos Anglada. Después se va para terminar su traducción.

El cuarto testimonio presenta a Mariana Ruiz Villava y a Miss Bilham. Ellas acuden a la Penitenciaría el 9 de septiembre. Mariana está fastidiada de tantos interrogatorios por la policía; además, acude por recomendación de Montenegro: “Mickey Montenegro — ¿a usted no le parece que es muy genial? — nos dijo de venir a molestarlo. Qué volada haberlo encontrado. Yo quería hablar con usted, porque es una droga estar repitiendo esta historia a comisarios que la aturden a una a preguntas y a mis cuñadas que son un opio” (34).

Refiere inmediatamente los hechos. El día 30 por la mañana amanecen de mal humor ella y su marido. Para explicar la actitud de Muñagorri recurre al día 29. Mientras ella llegaba a la recámara, escucha una discusión entre Formento y Muñagorri. La causa era una traducción de Paul Valery:

Pepe, Formento, quiero decir, está por imprimir una traducción popular de *La soirée avec M. Teste*. Para llegar a las masas, que al fin y al cabo es lo único, le ha puesto como nombre en español *La serata con don Cacumen*. Manuel, que no quiso nunca entender que sin el amor la caridad es imposible, se había empeñado en desanimarlo. Le decía que Paul Valéry

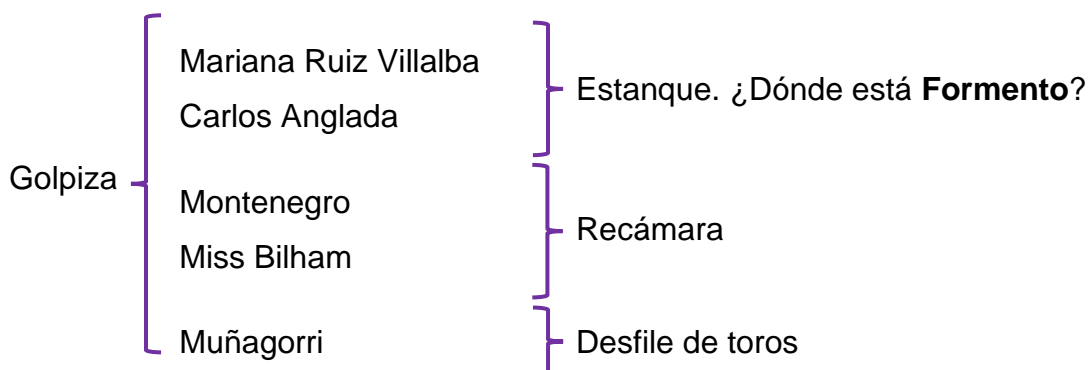
---

<sup>114</sup> Colocamos el esquema porque al compararlo con el testimonio de Mariana, podemos ver las contradicciones de los testimonios.



recomienda a los otros el pensamiento, pero no piensa, y Formento que ya tiene lista la traducción, y yo que siempre digo en La Casa de Arte que hay que traerlo a Valéry a dar conferencias (35).

Nuevamente vemos a Muñagorri mezclado en problemas artísticos. A continuación, refiere los golpes a Pampa. Mariana reconoce la intromisión de la institutriz: “Hasta la *fraülein* no se dio su lugar y se metió con Manuel por el Pampa, que no le gusta el traje de gaucho” (35). Luego del incómodo hecho todos se marchan. Veamos cómo queda esquematizado desde el testimonio de Mariana:



Podemos notar que hay una contradicción entre los testimonios de Mariana y de Formento. Es de ahí de donde se apoya Isidro Parodi para revelar el enigma. Formento afirma estar con Carlos y con Mariana, mientras que Mariana dice que él se marcha a otro lado (se entiende que a su recámara para continuar con la traducción). A las seis de la tarde Mariana sube la escalera y ve a su marido muerto: “Yo es una cosa que me quedé y dije ¡Ah! ¡Qué cuadro! Yo con la campera salmón y los shorts de Vionnet contra la baranda y, a dos pasos, Manuel clavado en el sillón, que le habían hundido por el respaldo el cuchillito del Pampa” (35). No sabemos quién lo asesina, tampoco lo sabe Parodi, de ahí la necesidad de las visitas de la celda 273. Ahora Parodi, ya no tiene un problema, sino dos: el robo de unas cartas y un hombre asesinado.

El quinto apartado proporciona la revelación del crimen. Carlos Anglada visita al detective encarcelado; pide la investigación del asesinato en el cual se le vincula. Lleva una carta que envía José Formento a una imprenta. Don Isidro la lee “Muy Sr. mío: Cúmplenos repetir lo que ya explicamos en contestación a las tuyas del 19, 26

y 30 de agosto ppdo. Imposible costear edición: gastos de clichés y derechos de Walt Disney, de impresos para Año Nuevo y Pascua en lenguas extranjeras, hacen impracticable el negocio a menos que usted se avenga a adelantar el importe del pliego único y gastos de almacenamiento en el Guardamuebles La Compresora” (36). Con ese documento Parodi empieza a entender el problema.

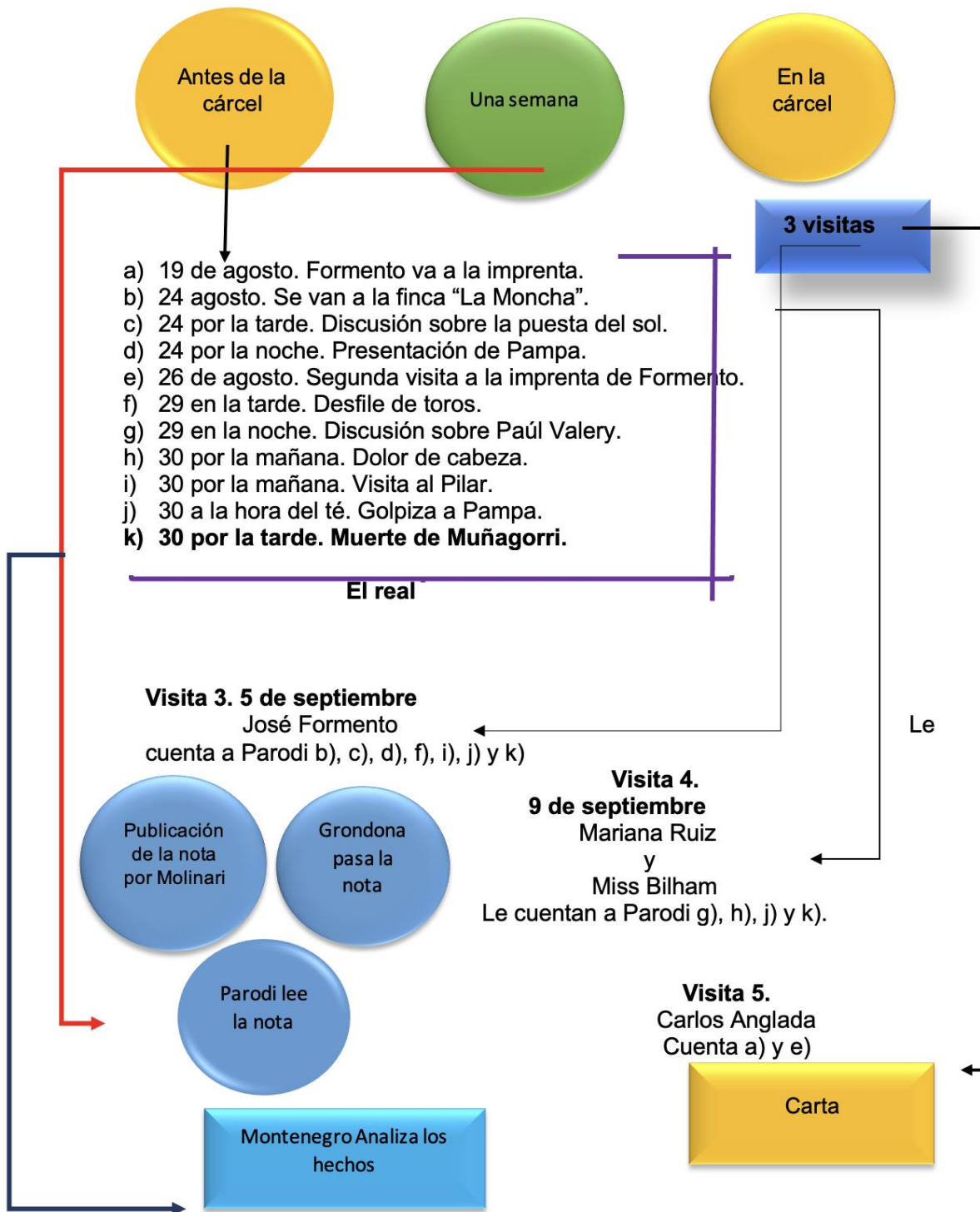
En la primera visita Carlos Anglada trató de convencerlo de un crimen<sup>115</sup>: “No le hice caso, porque, si un hombre ha perdido algo, no le va a encargar a un preso que se lo busque” (36). Esas cartas daban a entender que había una relación secreta entre la dueña de la hacienda y Carlos Anglada. Formento era el verdadero amante y aturdido con tanta alharaca se decidió a robar las a cartas para publicarlas: “para acabar de una vez y para que toda la República viera que usted no tenía nada con la Mariana. Muñagorri veía las cosas de otro modo. No quería que su mujer se pusiera en ridículo con un librito de zonceras. El 29 le paró el carro a Formento” (37). Esa es la razón por la que tiene la discusión con Formento.

El problema de Formento se había complicado; se decide a matar a Muñagorri, por eso cuando ve que Pampa tira el cuchillo, ve la oportunidad de asesinar a Muñagorri y culpar al niño: “El cuchillo del Pampa servía para complicar a dos personas: al mismo Pampa, que es medio loco, y a usted, don Anglada, que se finge amante de la señora y que más de una vez se hizo el nene” (37). Así sucede, el día 30 de agosto Manuel Muñagorri aparte muerto.

A continuación, presentamos el esquema de construcción de este segundo crimen:

---

<sup>115</sup> Inicialmente no hubo robo de cartas.



El esquema anterior nos permite ver lo que sucede antes de que se realicen las 3 visitas a la cárcel, a ello le hemos denominado a), b), c), d), e), f), g), h), i), j) y k), constituyen la línea de acontecimientos del segundo crimen de "El dios de los toros". Esta línea de acciones a su vez se divide en tres visitas: en la visita número 3 se

refieren b), c), d), f), i), j) y k); en la cuarta g), h), j) y k); en la quinta a) y e). Entre el “antes de la cárcel” y el “en la cárcel” transcurre una semana. Estos acontecimientos están elididos en la narración, pero sabemos que Montenegro convence a los personajes de visitar a Parodi en la celda 273. También es la semana en que Molinari publica la nota del asesinato; Grondona la compra y la proporciona a Parodi para que la lea, así cuando José Formento acude para que se resuelva el crimen; Parodi ya conoce los hechos. Es capaz de relacionar este segundo crimen con el primero, toda vez que se trata de los mismos personajes.

Hasta aquí este primer apartado del trabajo; ahora pasaremos a la parodia.

La obra de Honorio Bustos Domecq, según indican los diálogos de los personajes, parece estar dirigida a dos tipos de lectores; por un lado, a un lector convencional, que se quedará con la historia del crimen; y por el otro, a un lector culto, que teniendo claras las referencias históricas, notará que se trata, ya no sólo de una parodia a la narrativa policial, sino también a los acontecimientos políticos de la época. Así, a través de una aparente narración policial, Honorio Bustos Domecq centra su análisis en los problemas nacionales de la década de los años treinta<sup>116</sup>. Es por ello que para el análisis de “El dios de los toros” fue necesario partir de la estructura para poder llegar a la construcción de la parodia. Como bien afirma Andrés de Avellaneda en *El habla de la ideología* (1983): “Entre 1942 y 1955, se recorta en la serie [producción general de Bustos Domecq] un primer segmento que puede ser definido tanto por la intención de broma privada que mueve a sus autores como por el contrato de lectura que aquel implica (59). Aun cuando se refiere la broma, ya no solamente por este autor, sino por muchos otros, no se estudia a detalle.

El contrato de lectura que refiere Avellaneda es fundamental “el valor de circulación de esos textos debió consistir en una representación ideológica compartida, en ciertas pautas culturales comunes que permitieron el funcionamiento alusivo (político) de los textos y abrieron paso al papel catártico de la sátira por ellos vehiculizada (Avellaneda, 1983: 59). Resulta complicado saber cómo fue la recepción de estos textos, específicamente de *Seis problemas para don Isidro*

---

<sup>116</sup> Aunque la obra se narra en los cuarenta.

*Parodi* (1946). En general podemos localizar una relación política entre Borges y la literatura, pero está es más clara en época del peronismo y nosotros nos encontramos en las vísperas. Los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, según Avellaneda (1983), pueden ser considerados en parte como una propuesta de lenguaje y estilo efectuado a través de la parodia, es decir, como medio de ruptura con un sistema expresivo y su reemplazo por otro sugerido o expresado negativamente, y que queda fuera del texto.

Por tanto, a partir de lo anterior vamos a estudiar la parodia, primero a nivel estructural, a través de los componentes narrativos del relato policial; y luego a través del contenido. “La burla, si es tal, no se orienta sólo a los sectores populares, sino que abarca una revisión de la cultura argentina en general, en sus diferentes cruces y matices. Abarca la cultura cotidiana, tal como lo estudia Avellaneda, y también la cultura letrada, no siempre tan alejada de aquella” (Marengo, 2002: 99). El hecho de burlar la estructura policial ya implica la burla a los letrados. El trabajo de Bustos Domecq va más allá de una crítica coyuntural, parece indicar un ajuste de cuentas con la década anterior y su herencia en el presente: qué debe conservarse y que debe quedar en el olvido.

#### **4.2.2 LA PARODIA DE LA EXPRESIÓN**

Iniciaremos con la parodia de la expresión. Para ello debemos tomar en cuenta el hipotexto, es decir, la literatura policial clásica<sup>117</sup>, toda vez que de ahí salen los lineamientos del relato policial.

Para Tzvetan Todorov (1974), la novela de enigma tiene como base dos historias: la historia del crimen y la historia de la investigación: “En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún otro punto en común” (1974:2). En el “Dios de los toros” sí hay un punto en común, porque los personajes protagonistas pasan a formar parte del círculo de conocidos de Isidro Parodi. Además, esta estructura queda rota, ya que, como bien pudimos observar, hay dos historias del

---

<sup>117</sup> Ésta ya fue referida en el apartado “Elementos de la narrativa policial”.

crimen: el robo de las cartas y un asesinato. La historia de la investigación se lleva a cabo por Isidro Parodi.

En el relato policial clásico, según Giurca (2014), el narrador comienza con la presentación de un crimen; no así en “El dios de los toros”, donde se prioriza la presentación de los personajes protagónicos:

Con la franqueza viril que lo distinguía, el poeta José Formento no vacilaba en repetir a las señoras y caballeros que concurrían a La Casa de Arte (Florida y Tucumán): "No hay fiesta para mi espíritu como los torneos verbales de mi maestro Carlos Anglada con ese dieciochesco Montenegro. Marinetti contra Lord Byron, el cuarenta caballos contra el aristocrático tilbury, la ametralladora contra el estoque=" (Borges y BoyCasares, 1946: 28).

Así como hay dos historias, también hay dos planos temporales: el del crimen y el de la investigación. La temporalidad del crimen se divide en dos etapas: la del catorce de agosto y la del 30 de septiembre. Aun cuando el narrador las presenta como independientes, en el apartado número cinco, durante la visita de Carlos Anglada, nos damos cuenta que están sumamente relacionadas. Entonces esta regla, planteada por Giurca (2014), queda rota en la obra de Bustos Domecq.

Tradicionalmente la cantidad de sospechosos es equivalente a la cantidad de testimonios, pero en “El dios de los toros” hay testimonios de personas que ni siquiera son sospechosas, como Mariana Ruiz Villalba y Mis Bilham. También tenemos el testimonio del criminal (José Formento), que, aunque no fue solicitado, él, en su afán de engañar al detective, le proporciona pistas para resolver el enigma.

Para entender cómo se realiza la parodia de la expresión, tenemos que recurrir al esqueleto de todo relato policial clásico. Dana Giurca (2014) propone seis elementos: la víctima, el criminal, el ayudante o amigo del detective, los falsos sospechosos, la policía y el detective. Cada una de estas categorías es burlada por Honorio Bustos Domecq.

El primer lugar lo ocupa la víctima, se trata de Manuel Muñagorri, un hombre que se dedica al cuidado de los toros. Es fiel al traje de gaucho, y también a cada uno de los elementos que lo constituyen. No se proporciona gran información sobre este personaje: “El señor Manuel Muñagorri, aplacado por el tacto de Montenegro, se mostraba resignado a nuestra visita” (32).

Luego tenemos al criminal, se trata de José Formento, discípulo de Carlos Anglada. Este personaje se presenta como fiel seguidor del maestro, tanto que se ha encargado de historiar su “obra” a través del *Itinerario de Carlos Anglada*. La burla de este personaje queda expuesta cuando nos enteramos que el *Itinerario* no es tal, sino una compilación de fotografías ridículas: “Abrió al azar el volumen y lo puso en manos de Parodi. Éste, efectivamente, vio una fotografía de Carlos Anglada, calvo y enérgico, vestido de marinero” (32): “Últimamente leí esta cosa que trae esas figuras tan lindas: usted con zancos, usted vestido de criatura, usted ciclista. Mire que me he reído. Quién iba a decirle a uno que don Formento, mozo marica y fúnebre si los hay, supiera reírse tan bien de un sonso” (36). Aun con lo anterior, el narrador nos presenta el texto como un libro serio y de gran importancia, pero cuando notamos este detalle, la profesión crítica de Formento queda por los suelos, y más aún la del gran maestro.

Los siguientes personajes, según el esquema policial que propone Giurca (2014), quedan vinculados de alguna manera con el crimen. El primero es el ayudante o amigo del detective; si recurrimos a *Sherlock Holmes*, el ayudante será Watson, y, si vamos a las narraciones de Poe, será el amigo anónimo, ambos de gran importancia. En el caso de “El dios de los toros”, este lugar lo ocupa Gervasio Montenegro, quizá el personaje más burlado, no sólo de “El dios de los toros”, sino de toda la obra, Montenegro es un gran actor, así se presenta en “Las noches de Goliadkin”: “Se hallaba en una situación paradójica: los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde se indignaban, en todas las catorce provincias, de que tan conocido actor fuera acusado de robo y asesinato” (19); “los lectores se enteran que es actor justo el día que lo detienen”. En este cuento ha abandonado las artes escénicas, para dedicarse a la redacción de una novela histórica. Es el homólogo de Isidro Parodi, tiene un despacho de investigación policial. El narrador lo presenta como gran detective: “Una semana después, un largo Cadillac se detuvo en la calle Las Heras, ante la Penitenciaría Nacional. Se abrió la portezuela. Un caballero, de saco gris, pantalón de fantasía, guantes claros y bastón con empuñadura en cabeza de perro, descendió con una elegancia algo *surannée* y entró con paso firme, por los jardines” (30). La burla aparece en varios momentos, primero es engañado por

Carlos Anglada, quien le cuenta una historia falsa sobre el robo de unas cartas: “Ayer no más irrumpió en mi bufete. Bastaron dos portazos y una respiración casi asmática, para que el catador de fisonomías<sup>118</sup> descubriera en un abrir y cerrar de ojos que Carlos Anglada estaba nervioso” (31). Montenegro le cree al pie de la letra y aboga por la resolución del crimen: “Dejo en sus manos la minucia policial, la obtención de las cartas” (31). Tiene un despacho policial y es reconocido como gran detective, incluso por la policía, pero no es capaz de resolver ningún crimen, lo hace Parodi, y cuando éste lo resuelve, Montenegro se queda el crédito: “Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (28).

Además, esta inteligencia queda rota si recordamos que en “Las noches de Goliadkin” se le presentó como un personaje estúpido; arruina por casualidad el robo del diamante de la princesa rusa. Pero se queda con el mérito de ser el héroe de la historia. Por si fuera poco, en este cuento aparece casado con la princesa rusa: “La princesa me encarga que le bese la mano —replicó Montenegro entre dos bocanadas azules” (31); también ha hecho grandes amistades con los criminales del robo del diamante (por los cuales fue detenido): “— El tiempo es oro — exclamó—. He prometido visitar al coronel *Harrap* y al reverendo Brown, sus *confrères* de establecimiento penal” (31).

Entonces, tenemos como homólogo de Parodi a un falso detective, con un ego muy alto, y, además, dueño de un prostíbulo, pero también representante de la Academia Argentina de las Letras. Aparecen dos preguntas, ¿cuál es su relación con Parodi?, y, ¿por qué el subcomisario Grondona lo deja entrar a la penitenciaría, si sabe que él no resuelve los casos?

En la opinión de Giurca (2014), el amigo del detective es el encargado de narrar la historia: “Mayormente son ineficaces y torpes, que necesitan la ayuda del brillante detective para atrapar al verdadero responsable del crimen, ya que siempre culpan a algún inocente” (2014: 164). Pero en el caso de Montenegro ni siquiera es capaz de iniciar la investigación, entonces, ¿para qué quiere el despacho? Tampoco podemos adjudicarle el papel de narrador, porque ese lugar es para Aquiles Molinari. . . Ya lo explicaremos más adelante.

---

<sup>118</sup> Montenegro se asume como experto en proxemia, cualidad de los grandes detectives.



El segundo elemento policial se constituye por los falsos sospechosos. Estos, en la mayoría de los casos, son localizados por el detective. En el cuento esta categoría no está marcada, pero podemos atribuirle, tanto a Carlos Anglada, como a Pampa, ambos tenían razones para matar a Manuel Muñagorri: el primero por presumir un falso amorío con la dueña del rancho; y el segundo, por ser un niño renuente a la educación de los padres. Se consideran como sospechosos gracias al testimonio de José Formento, quien los inculpa directamente, pues deja el cuchillo con el que los ha matado en la habitación de Anglada; así la policía creería que fue el amante (Carlos Anglada), o el niño, dueño del cuchillo. La burla recae en que el sospechoso, Carlos Anglada, lleve el testimonio hasta la celda donde está el detective encarcelado. Se hace justicia por un encarcelado.

El tercer elemento es la policía, ampliamente parodiada. Como en el relato tradicional, no es capaz de resolver el crimen y pide ayuda al detective (al cual tiene prisionero, pero con las mayores comodidades), tan es así que le proporciona todos los periódicos y le da mate todos los días. Este papel ocupa el subcomisario Grondona (también presente en todos los cuentos): “El subcomisario Grondona lo recibió con servilismo. El caballero aceptó un habano de Bahía y se dejó conducir a la celda 273” (30). Aquí nace otra interrogante, si Montenegro no resuelve ningún caso, ¿por qué lo dejan pasar a la celda, o es que Parodi sólo comunica la verdad a su amigo Montenegro y éste a la policía, y, por tanto, Grondona tiene que ceder? En el relato clásico, la policía le otorga una compensación económica al detective, a Parodi no le entregan nada. ¿Qué gana entonces?

El último elemento parodiado lo ocupa el detective. Es el más importante de los elementos, constituye el héroe de la historia. Gracias a Dupin sabemos lo que pasa en la Calle Morgue; gracias a Poirot sabemos qué pasa en el Oriente Express; y gracias Parodi sabemos qué pasa en cada una de las narraciones de Honorio Bustos Domecq. El detective, según Giurca (2014: 166), “va a utilizar su inteligencia, su fuerza física o cualquier otro medio que esté a su alcance”, pero este detective: “hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios. Esos ojos, ahora, miraban al joven Molinari” (10). Además de que está encarcelado.

En esta narración, según comenta Vizcarra (2010), Borges y Bioy Casares demuestran que el relato policial legítimo no debe tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista ni en la intervención del azar, sino en una concatenación de razonamientos, de operaciones meramente intelectuales, llevadas a cabo por el detective; se trata, por tanto, de un género “intelectual”. Así, todo es resuelto desde la cárcel gracias a la genialidad de Isidro Parodi y a la bondad del subcomisario Grondona que lo deja informarse a través de los periódicos.

Como podemos observar, están presentes los seis elementos del relato policial clásico, pero parodiados. Borges conocía bastante bien las veinte reglas del relato policial clásico, propuestas por Van Dine en 1928. De ahí recupera 4 elementos fundamentales, que, según Vizcarra (2010), son:

El primero, la transgresión de un orden social: en el primer crimen esta transgresión se encuentra burlada; fingir el robo de unas cartas para demostrar una cuestión amorosa, no es transgredir la ley; en cambio, en el segundo crimen, si hay transgresión, toda vez que Muñagorri a sido asesinado. El segundo elemento es la mediación, es decir, los conocimientos alrededor del delito: en la mayoría de los casos esta información la maneja la policía, pero le resulta indescifrable. En “el dios de los toros”, además de que la policía no comprende el significado de las cosas, se le ridiculiza al máximo, pues se ve en la necesidad de comprar todos los periódicos para que un detective (encarcelado por ella) le resuelva los casos. Pero como este detective no le da el veredicto a ella, tienen que conformarse con la intervención de un tercero, Gervasio Montenegro, personaje estúpido, pero único conocedor de la verdad.

El tercer elemento es la resolución de enigma a través de la lógica racional. A través de una serie de cuestionamientos (testimonios de la víctima), de la lectura de los periódicos y de charlas con Grondona, Parodi es capaz de dar a conocer la verdad; sin embargo, es una verdad en tanto nadie le reclama, nadie confronta la información proporcionada a Montenegro.

El último elemento es el restablecimiento del orden social, también parodiado. Isidro resuelve el crimen; le pasa el dictamen a Gervasio Montenegro y éste a su vez a Molinari para la publicación de la nota. De este modo, los cuantiosos

lectores pueden enterarse de la verdad. Pero en pocos momentos vemos al criminal entrar a la cárcel, salvo el caso del coronel Harrap y el padre Brown de “Las noches de Goliadkin”. Veamos lo que dice Parodi cuando es momento de que Fang She sea encarcelado:

— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse (78).

Es decir, una vez que el criminal se ha aceptado culpable, debe expiar la culpa por vía propia; no debe esperar a que la policía lo castigue, y si se le castiga, puede tener las comodidades de Parodi.

Hasta aquí la parodia del significante, ahora daremos paso al estudio del contenido, lo que hemos denominado “parodia del significado”.

#### **4.2.3 LA PARODIA DEL CONTENIDO**

La obra de Honorio Bustos Domecq está sumamente relacionada con el contexto. Según Blanco (2007), sus textos instauran relaciones dialógicas con el contexto de producción, al menos con los más salientes aspectos políticos y sociales. Sin embargo, pareciera que toda la referencialidad de los relatos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* va más a la década de los años treinta, a “la década infame”. Para sostener tan afirmación nos apoyamos en todas las referencias culturales que aparecen a lo largo de los seis relatos.

Si tomamos en cuenta lo anterior, podemos notar que la saga de cuentos resulta paródica, pues debe leerse desde la ironía (recurso de la parodia). En tal sentido, Honorio Bustos Domecq no está defendiendo los postulados de la argentina de los años treinta, más bien los está criticando a través de un *revisionismo histórico*. Basta recordar que Borges pertenecía al grupo Florida, una generación que nace

como consecuencia del Centenario en Argentina<sup>119</sup>. El grupo estaba conformado por Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Norah Lange y, a la cabeza, Ricardo Güiraldes<sup>120</sup>.

Hacia 1927 Argentina vive un fuerte impacto migratorio: “—lo que los hombres de esta generación consideran en su mayoría la ‘horda inmigratoria’— se ven abocados a una tarea que difiere en un todo con la de las generaciones anteriores: reafirmar un pasado nacional-patricio, una ‘pureza’ que muchas veces anida, paradójicamente, en el pasado hispano” (Yocco, 2007, sin página). Es así como se llega a la figura del gaucho, portador de identidad nacional, ¿pero es posible dejar de lado la herencia española para conformar una identidad meramente argentina? Esa será una de las tesis de Jorge Luis Borges; la desarrollará a lo largo de sus relatos en colaboración con Adolfo Bioy Casares: Honorio Bustos Domecq. Como fruto de esa inmigración se da una “corrupción del lenguaje”. Ante ello reaccionan los escritores de la época, defensores de una identidad nacional amenazada por la contaminación lingüística del inmigrante y de sus costumbres.

En este contexto aparecen dos grupos, el Boedo y el Florida; en ambos casos el nombre responde a la ubicación de las calles donde se encontraban los cafés para las reuniones. La calle Florida es el:

Eje del porteñísimo aguerrido, de la extraña mezcla de vanguardia, cosmopolitismo y xenofobia de estos años, sigue siendo la calle de la elite. Una calle sin espíritu, como la definiría, palabras más palabras menos, Roberto Arlt. Una calle en la que todos se reconocen, se saludan, se reafirman en su sensación de pertenencia a esa "clase" de legítimos portadores de lo porteño puro, de la pura idiosincrasia de una ciudad (Yocco, 2007: sin página).

De manera simultánea a las actividades de la calle Florida, el barrio Boedo (Buenos Aires) sigue creciendo; hay una gran cantidad de viviendas para inmigrantes:

---

<sup>119</sup> Para los años posteriores al Centenario se busca una unidad nacional; los argentinos deseaban encontrar algo que los diferenciara de su pasado colonial. Uno de esos elementos es el lenguaje: “se piensa la lengua como un elemento más político que lingüístico” (Yocco, 2007: sin página).

<sup>120</sup> En algunas ocasiones se incluye a Silvina Ocampo por el carácter vanguardista de la revista *Sur*.

Estos inmigrantes, primero ahogados por la añoranza del regreso, pero paulatinamente insertándose en la vida social y cultural de la ciudad, fueron el germen de una nueva concepción de la literatura y de la política —con su bagaje de ideas anarquistas y de transformación social—. Insertos desde el comienzo en un contexto de pobreza, no tardaron en impulsar también desde lo literario y desde el mismísimo idioma un cambio que para unos se resumía en la palabra "revolución" y para otros implicaba un proyecto de cambio con diferentes estrategias, pero con las mismas finalidades. Este, entre otros, también era el "peligro" que significaba esta "horda de inmigrantes". Las necesidades de cambio ante una sociedad cargada de injusticias y desequilibrios, de una sociedad que estaban seguros de poder cambiar<sup>121</sup> (Yocco, 2007: sin página).

Es así como dentro de la literatura argentina tenemos a los dos grupos ya mencionados: Boedo y Florida; siempre en pugna: "El conflicto entre los grupos [. . .] fue mucho más que algunas escaramuzas menores mencionadas, por ejemplo, por Borges en posteriores publicaciones" (Yocco, 2007: sin página). El grupo Florida se agrupa en torno a la revista *Martín Fierro*. Se trata de un grupo que da cabida a la vanguardia. Lo hace a través de las publicaciones que ahora permite el desarrollo industrial. Así, por ejemplo, la revista antes citada:

Formaba parte del necesario mecanismo de identificación: daba la posibilidad de publicar casi simultáneamente traducciones que formaran un corpus y, por lo tanto, un canon; abría discusiones, debates, ciclos de artículos que se respondían el uno al otro; fomentaba las encuestas y proponían —o descartaban— a los "jóvenes escritores". Una revista se conformaba así en un medio invaluable de construcción de identidad, difusión de ideas y legitimación de posiciones, tanto literarias como ideológicas (Yocco, 2007: sin página).

A la par de *Martín Fierro* también tenemos a *Proa*, una publicación en la que pueden verse colaboraciones de Borges y de Oliverio Girondo, ambos vinculados con el movimiento vanguardista. La vanguardia llega al grupo Florida principalmente de la mano de Borges, quien recién llegado de España estaba deslumbrado por el ultraísmo, movimiento que adjudicaba a la metáfora un papel esencial. Borges lo define de la siguiente manera: "*Tachadura de las frases medianeras, de los nexos y los adjetivos inútiles. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así su facultad de sugerencia*" (Borges apud Yocco, 2007: sin página).

---

<sup>121</sup> A esto responde el problema migratorio, planteado en "Las doce figuras del mundo". Los inmigrantes se sienten rechazados por una parte de la población argentina; por ello que los drusos montan una broma a través de un supuesto ritual iniciático a Aquiles Molinari.

El modelo de Florida se contrapone a Boedo, para quien los inmigrantes constituyen una amenaza: su bagaje lingüístico corrompe el “porteño”. Para Boedo la atención estará puesta en la novela de corte realista-naturalista, en una literatura al servicio de la revolución social y en la concepción del "arte comprometido", en lugar del arte por el arte como lo harán los integrantes de *Martín Fierro*. En la opinión de Ivonne Bordelois apud (Yocco, 2007: sin página) la batalla estética ideológica la ganó el grupo Florida. La ideología de Boedo queda resumida en las siguientes líneas: "*La literatura no es un pasatiempo de barrio*"<sup>122</sup>, "*Hacemos realismo porque tenemos la convicción de que la literatura para el pueblo debe ser sincera, valiente. . . Los escritores que hicieron sano realismo enfrentarán a los que viven de la literatura falsa, romántica y hueca*". Este grupo de escritores recibía las influencias de un perfil de arrabal, intentaban reflejarlo en los textos (Yocco, 2007: sin página).

Los representantes de Boedo son Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y Roberto Mariani, Alvaro Yunque, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, y otros. Reciben el nombre porque uno de sus puntos de confluencia era la editorial Claridad, ubicada en calle Boedo, 837.

En el siguiente esquema podemos observar las dicotomías básicas de los grupos:

<b>Grupo Florida</b>	<b>Grupo Boedo</b>
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo
Prefiere la poesía	Prefiere la novela
Preferencia por el cine y el jazz	Preferencia por el tango
Elitistas	Interés inclinado a una literatura que refleje los problemas sociales, inspirados en el mundo del trabajo y la ciudad.
Inclinados a la renovación del lenguaje.	Preservar lo “argentino”.
	Lucha obrera bajo dirección anarquista.

<sup>122</sup> Aluden al carácter vanguardista del grupo Florida.

	El arte para los miembros de Boedo tenía un poder cognoscitivo que podía llegar a colaborar en la educación del pueblo.
--	---

En este apartado seremos testigos de cómo “El dios de los toros” (1942) refleja el problema de identidad que vive Argentina en los años treinta, si bien el problema no inicia en esta década, viene desde la generación del Centenario. Para la tercera década del siglo XX impera en Argentina el nacionalismo de derecha, atraviesa tanto instituciones políticas, como culturales; se busca la identidad nacional a través del color local.

Ante las propuestas del nacionalismo de derecha reacciona Jorge Luis Borges; se manifiesta en contra de la reformación nacional a través de la literatura, en contra del rechazo de los extranjeros y de sus lenguas, y al mismo tiempo, en contra de la figura del “intelectual” comprometido con la política. Ello no quiere decir que rechace lo propio; más bien se muestra abierto a la figura del otro.

En los años treinta, como consecuencia del gobierno, está vigente el debate sobre la pureza lengua argentina. Destaca el debate entre Amado Alonso y Américo Castro con Jorge Luis Borges. Los primeros son partidarios del nacionalismo de derecha y forman parte de la Academia Argentina de las Letras; son íconos de las figuras intelectuales de la época. Amado Alonso considera al migrante como corruptor del lenguaje; en su artículo “El problema de la lengua en América” (1935), “se propone defender la unidad cultural del área hispanoamericana, promoviendo la unidad de la práctica lingüística” (Falcón, 2009: 184). Trata de localizar desde una perspectiva “científica” una lengua meramente argentina (que no se disgrega): “El problema lingüístico de Buenos Aires, radica en sus tendencias disolventes, originadas en el castellano ‘precario y defectuoso’ hablado por sus hablantes y consecuente relajamiento de la norma fundada en un uso lingüístico culto, preservado gracias a la vigilia de los ‘mejores’ ” (Falcón, 2009: 184). Pero, ¿cómo es que se disgrega la lengua? Desde la postura de Amado Alonso, se hace a través de los inmigrantes: “En efecto los inmigrantes hablan mal, los hijos de los inmigrantes hablan mal” (Falcón, 2009: 184), desnacionalizan la lengua.

Borges rechaza las ideas planteadas por Amado Alonso; las lenguas no deben ser corruptoras de otras lenguas, no deben excluir de la figura del inmigrante y del indígena. A ello responde la presencia de tantos extranjeros en *Seis Problemas para don Isidro Parodi* (1942), sean italianos, alemanes, ingleses, japoneses, chinos rusos, sirios, entre muchos otros.

La Academia Argentina de las Letras, de la cual fueron directores Hugo Wasf y Carlos Iburguren, también era partidaria del nacionalismo ya citado<sup>123</sup>. Carlos Iburguren se encarga de rescatar la figura de Juan Manuel Rosas, mientras que Hugo Wasf se manifiesta abiertamente antisemita. Los autores “exhibieron facetas ideológicas nada recomendables para Borges y Bioy Casares”. En “El dios de los toros” se rescata esta institución, pero se coloca como integrante a Gervasio Montenegro, quien posee una trayectoria en el mundo de las Letras, pero el tener como negocio varios prostíbulos, le resta credibilidad. Es la forma que encuentra el fenómeno Borges para mostrar su rechazo a la figura del “intelectual comprometida”.

Volviendo a la figura del inmigrante, se le ve desde dos perspectivas: primero, como corruptor de la identidad argentina, y luego, como promotor del progreso: “Argentina tiene, hacia 1914 un tercio de extranjeros en su población. En Buenos Aires, los nativos son minoría” (Erausquín, 2002: 202). Justo por ello, tanto en el Centenario, como en las décadas posteriores, los extranjeros están en el centro de la reflexión sobre la argentinidad. El artículo “La inmigración y su influencia en los destinos de la República Argentina” (1910), publicado en *La Nación*, argumenta que hay un hecho que armoniza a todas las opiniones, y es el de la conveniencia de la inmigración, hecho que predominará hasta que la república tenga una densidad de población suficiente para atender a todos sus trabajos. Entre las comunidades inmigrantes destacan los italianos, con un número total de 950 000; no son los únicos, también llegan franceses, ingleses, alemanes, austro-húngaros, suizos, belgas y rusos<sup>124</sup> (Erausquín, 2002).

---

<sup>123</sup> Lo es a través de algunos de sus directores, como en el caso de Carlos Iburguren.

<sup>124</sup> Como todos los extranjeros de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.



El tema de la identidad se prolonga hasta los setenta: “el “ser nacional”, que debería ser la prenda de unidad, se convierte en tema de inacabables querellas que se prolongan por lo menos hasta los años setenta del siglo XX” (Romero, 2016: 7). El criollismo adquiere un papel fundamental, si bien se puede ser criollo nativo o por formación<sup>125</sup>:

En los extranjeros decididos a afincarse, el criollismo funcionó como el instrumento para nacionalizarse. Como ha mostrado Adolfo Prieto en un libro notable: *El criollismo en la formación de la Argentina moderna*. Desde finales del siglo XIX el criollismo se difundió a través del circo y el teatro, con el exitoso ciclo de Juan Moreira<sup>126</sup>, y en un amplio conjunto de folletines de gran venta. El fenómeno era visible en la proliferación de los círculos criollistas, donde se bailaban las danzas nativas y se mateaba, adecuadamente vestidos. Sus principales animadores no eran los criollos legítimos sino quienes querían serlo por adopción (Romero, 2016: 8-9).

En este escenario aparecen dos actores, el Ejército y la Iglesia. Al primero le compete la defensa del territorio nacional, mientras que al segundo el restablecimiento de la enseñanza religiosa en las escuelas (se impone en varias provincias). La Iglesia exhibe su poder en grandes movilizaciones de masas, como en el Congreso Eucarístico de 1934. El congreso aparece en “El dios de los toros”: Mariana Ruiz Villalba ha asistido, es partidaria de la vanguardia, pero le interesa estar bien con la figura del político, “yo que estoy tan católica desde el congreso”.<sup>127</sup>

Siguiendo los sucesos anteriores, podemos ver que el problema que expone Honorio Bustos Domecq en “El dios de los toros” parte de la búsqueda de la identidad. Para abordar el tema el autor utiliza una narración “policial”; el asesinato de Manuel Muñagorri, representante del gaucho, pero ¿no se está asesinando simbólicamente esta forma de pensamiento?, lo que es conveniente para varios de los personajes, entre ellos Carlos Anglada y Mariana Ruiz Villalba, representantes del pensamiento cosmopolita.

Sin más, pasemos a las problemáticas abordadas en “El dios de los toros”. El primer tema es la producción literaria en Argentina. Se contraponen dos estilos: la literatura nacional (romanticismo, realismo y naturalismo), y, la literatura de

---

<sup>125</sup> Como sucede con Don Isidro, él asciende a “criollo viejo”; se trata de un criollo afianzado.

<sup>126</sup> Un gaucho muy reconocido en la historia de Argentina.

<sup>127</sup> También Aquiles Molinari, de “Las doce figuras del mundo” ha asistido al congreso.

vanguardia. Para ello Honorio Bustos Domecq se apoya en dos personajes, Carlos Anglada y Gervasio Montenegro<sup>128</sup>, ambos íconos de la figura intelectual: “No hay fiesta para mi espíritu como los torneos verbales de mi maestro Carlos Anglada con ese dieciochesco Montenegro. Marinetti contra Lord Byron” (28). Desde el inicio nos muestra dos personajes opuestos en cuanto a ideología; mientras Carlos Anglada es un poeta de vanguardia, futurista; Gervasio Montenegro, posee un estilo dieciochesco, cercano a Lord Byron, representante del romanticismo. Sabemos que Montenegro escribe sonetos “nativistas” y “odas a José Martí”, pero también que es autor de una novela histórica, y, además, representante de la Academia Argentina de las Letras.

La obra de Carlos Anglada se resume en los siguientes textos: *Las pagodas seniles* (1912), *Yo soy los otros* (1921), *Veo y meo* (1928), la novela nativista *El carnet de un gaucho* (1931), *Himnos para millonarios* (1934), *Antifonario de los panes y los peces* (1935) y *Carillas del Buzo, impresas bajo los cuidados del Minotauro*, (1939). Toda la producción descansa en el género lírico<sup>129</sup>, de ahí que su discípulo, José Formento, haya historiado sus etapas a través del *Itinerario de Carlos Anglada*.

La intención del fenómeno Biorges es presentar dos posturas de la literatura argentina de la década de los años 30, pues, como bien mencionamos en el apartado anterior, Honorio Bustos Domecq no está defendiendo los postulados de la argentina de los años treinta, más bien los está criticando a través de un revisionismo histórico; por una parte, tenemos los autores que todavía defienden la literatura nacional, en la mayoría de (el romanticismo, por ejemplo); y por la otra, los autores que han dado paso a la modernidad (vanguardia).

El texto recalca el carácter futurista de Carlos Anglada: “— Usted me disculpará: yo hablo con la franqueza de una motocicleta” (29): “Vivo, como es fama, en Vicente López. En mi escritorio, en mi usina de metáforas” (29); “Su mente lúcida comprendía el pasado y el porvenir; la historia del futurismo<sup>130</sup>” (36). No son las únicas referencias, se le menciona directamente a través de José Formento: “En

---

<sup>128</sup> En el caso de Montenegro es muy cercano al dandi; posee una figura muy snob.

<sup>129</sup> Como la producción de la vanguardia.

<sup>130</sup> Es Mariana Ruiz Villalba quien describe a Carlos Anglada.

la estancia, unas compresas de lino y la lectura de un antiguo manifiesto de Marinetti, restituyen mi equilibrio” (55). José Formento es el discípulo de Carlos Anglada, por lo tanto, la llegada del futurismo se da a través de Carlos Anglada.

Las conferencias del mundo intelectual de Honorio Bustos Domecq se dan en La Casa de Arte, ubicada en las calles Florida<sup>131</sup> y Tucumán; ahí concurren los grandes autores a dar conferencias. Como bien dijimos anteriormente, las calles dan origen al nombre de dos grupos opuestos: Florida y Boedo. Al primero pertenecía Jorge Luis Borges. Podemos establecer una relación entre estos dos grupos y los personajes protagónicos de “El dios de los toros”; Carlos Anglada es muy cercano a los ideales del grupo Florida; se trata de un hombre cosmopolita que cultiva la poesía, como lo hacen los seguidores del grupo Florida; mientras que los partidarios del Boedo, cultivan la narrativa, en un afán nativista nacionalista, así el caso de Gervasio Montenegro, autor de una vasta novela histórica. Montenegro se presenta como un autor intelectual, pero desfasado<sup>132</sup>:

Gervasio Montenegro es un anacronismo, no solo para los lectores, sino aparentemente también para los demás personajes del libro, como aparece en su disputa con Carlos Anglada. Su retórica de pretensión literaria y elegante, si bien no totalmente excluida, está comenzando a ser desplazada no sólo en los círculos intelectuales, donde ha sido puesta en cuestión desde la década del 20 por la incipiente vanguardia martinfierrista, sino también de publicaciones periódicas (Marengo, 2002: 117).

Los integrantes del grupo Florida realizaron sus publicaciones en la revista *Martín Fierro*, publicación conectada con la modernidad literaria (muestra un afán especial por los ismos extranjeros).

Su propósito fundamental siempre fue la creación de un clima propicio para las “nuevas tendencias” artísticas. Por ello, la revista fue utilizada como un órgano esencial de difusión, no solo de los escritores y artistas argentinos, sino también de sus colegas vanguardistas de América y Europa. Favorecieron para conformar en este ambiente diferentes “rituales” como

---

<sup>131</sup> En la calle Florida (Buenos Aires) se ubicaba el café, que da nombre al grupo Florida: “eje del porteñísimo aguerrido, de la extraña mezcla de vanguardia, cosmopolitismo y xenofobia de estos años, sigue siendo la calle de la elite. Una calle sin espíritu, como la definiría, palabras más palabras menos, Roberto Arlt. Una calle en la que todos se reconocen, se saludan, se reafirman en su sensación de pertenencia a esa “clase” de legítimos portadores de lo porteño puro, de la pura idiosincrasia de una ciudad” (Yocco, 2007).

<sup>132</sup> Como el mundo intelectual del grupo Boedo.

conferencias, exposiciones, comidas y viajes que eran anunciados por la revista como verdaderas misiones intelectuales (Calderón, 2020: 5).

En “El dios de los toros” no aparece la revista *Martín Fierro*, pero sí la revista *Probeta*, dirigida por el poeta Carlos Anglada. La publicación detona el reclamo de los suscriptores: “el 14 de agosto abrí las fauces de mi chalet a un grupo interesante: escritores y suscriptores de *Probeta*. Los primeros exigían la publicación de sus manuscritos; los segundos, la devolución de las cuotas que habían perdido” (29). La revista se encarga de la publicación de nuevos talentos; el encargado de buscarlos será Carlos Anglada, ayudado por su discípulo José Formento, toda vez que la vanguardia se caracteriza por el padrinazgo de los autores<sup>133</sup> (Marengo, 2002).

El padrinazgo y los viajes adquieren un peso fundamental para la vanguardia. Basta recordar que para el caso de América Latina ésta llegaba de Europa a través de los intelectuales por medio del intercambio de discursos. Así Carlos Anglada, representante de la vanguardia, no viaja fuera del país, pero sí al interior, al rancho “La Moncha”, donde acepta abiertamente su influencia en Mariana Ruiz Villalba: “Mi obra primigenia, *Las pagodas seniles*, la indujo a la elaboración de sonetos. Yo corregí esos endecasílabos. La presencia de algún alejandrino<sup>134</sup> denunciaba una genuina vocación para el versolibrismo” (29). Gervasio Montenegro en cambio, no viaja a Europa, pero sí por toda América Latina: “El 7 de enero, a las cuatro y catorce a.m., sobriamente caracterizado de tape boliviano, abordé el Panamericano, en Mococo” (20). Por tanto, las revistas y periódicos de la época actuaron como catalizadores culturales (Calderón, 2020), sea que hablemos de la revista *Probeta*, al interior de “El dios de los toros” o de la revista *Martín Fierro*, en Argentina, su tarea es la creación de un público diferenciado, no le interesa captar el público masivo mediante las estrategias de la industria cultural, sino procurarse un nuevo público selecto (Marengo 2002), como el que concurre a la Casa del Arte en Florida y Tucumán.

---

<sup>133</sup> José Formento vive bajo la sombra de Carlos Anglada, quien más que ayudarlo, parece opacarlo.

<sup>134</sup> La presencia de versos alejandrinos muestra la llegada del modernismo en la obra de Mariana Ruiz Villalba. Aunque claro, su obra evoluciona y se ve conectada con la vanguardia, en la Casa del Arte.

A través de las publicaciones<sup>135</sup> se da paso al mundo de las traducciones. José Formento y Mariana Ruiz Villalba, refieren continuamente una traducción de Paul Valery:

La víspera estuvo hasta las mil y quinientas hablando con Formento sobre un libro. Qué se mete a hablar de lo que no sabe. Llegué al final de la discusión, pero en el acto pesqué de qué se trataba. Pepe, Formento, quiero decir, está por imprimir una traducción popular de *La soirée avec M. Teste*. Para llegar a las masas, que al fin y al cabo es lo único, le ha puesto como nombre en español *La serata con don Cacumen* (35).

Mariana es de las pocas mujeres que aparecen en el mundo intelectual de Bustos Domecq; se encarga de organizar eventos en la Casa del Arte. Ahí la conoce Carlos Anglada<sup>136</sup>. Mariana propone traer a Valery a dar conferencias: “Formento que ya tiene lista la traducción, y yo que siempre digo en La Casa de Arte que hay que traerlo a Valéry a dar conferencias” (35). En este sentido Mariana Ruiz Villalba se corresponde con los ideales de Carlos Anglada, está inmersa en el mundo editorial, ha publicado: “*Un día de lluvia, Mi perro Bob, El primer día de primavera, La batalla de Chacabuco, Por qué me gusta Picasso, Por qué me gusta el jardín, etc.*” (29). Mariana conoce la obra de Pablo Picasso, la relaciona con la celda de Isidro Parodi, a manera de burla: “— Qué amor de cuartito, y tan distinto al living de mi cuñada, que es un horror de biombos. Usted se ha adelantado al cubismo, señor Parodi, aunque ya no se usa” (34); lo de hoy es el futurismo.

En la misma vertiente de la modernidad aparece el personaje de Pampa. Lleva el nombre de un símbolo de identidad argentina, además es hijo de un gaucho, Manuel Muñagorri, esposo de Mariana Ruiz Villalba, aunque no se le refiere como gaucho, su trabajo está ampliamente relacionado con la pampa argentina. El niño (generación joven) se ve seducido por lo nuevo: “Muñagorri, siempre fiel a Salomón, asestó una tunda de palos a las asentaderas del Pampa, que, seducido por los falaces reclamos del exotismo, se negaba a la portación de cuchillo y rebenquito” (33). Los ideales del padre ya no están vigentes en el niño, quien parece estar más

---

<sup>135</sup> La revista *Martín Fierro*: “daba la posibilidad de publicar casi simultáneamente traducciones que formaran un corpus y, por lo tanto, un canon; abría discusiones, debates, ciclos de artículos que se respondían el uno al otro; fomentaba las encuestas y proponían -o descartaban- a los “jóvenes escritores” (Yocco, 2007: sin página).

<sup>136</sup> Esto explica su visita al rancho “La Moncha”.

cercano a la madre y a Carlos Anglada. Pampa se relaciona con el representante del modernismo, Rubén Darío:

Cabe a Rubén Darío el título del primer poeta cosmopolita en las letras hispánicas, el cosmopolitismo vanguardista tiene una singularidad que lo diferencia definitivamente del modernista: artistas e intelectuales presentan una visión de igualdad entre los centros europeos y la periferia latinoamericana, unificada por la modernidad de las urbes de principios del siglo XX (Calderón, 2020).

Para los años treinta los modernistas comenzaban a desaparecer de la faceta argentina, pero a través de las referencias que hace el narrador en “El dios de los toros” podemos ver que los personajes pasaron por esa etapa. Mariana Ruiz Villalba escribe con versos alejandrinos, característicos del modernismo, Carlos Anglada, tuvo una etapa modernista, representada en su obra *Las págodas seniles*. Así lo refleja José Formento en el *Itinerario de Carlos Anglada*. Después pasan a la vanguardia. En su etapa nativista Carlos Anglada “promueve la producción de una auténtica literatura argentina a partir del rescate y la elevación estética del espíritu nacional contenido en las tradiciones populares campesinas, construye un sujeto enunciador constituido por una dualidad” (Chein, 2010). Por eso llama a las juventudes agrarias<sup>137</sup>; su amor por las provincias es muy grande. El exponente paradigmático del nativismo es el gaucho, responsable de la disyuntiva entre el nativismo<sup>138</sup> y el cosmopolitismo:

La disyuntiva entre el nativismo y el cosmopolitismo adquiere un nuevo valor estratégico en este contexto. Mientras la adopción de las tendencias europeas más nuevas puede redundar en cierto prestigio en el campo local, siempre subsidiario del crédito otorgado a las letras extranjeras, la postulación de su propia producción como expresión del espíritu propio de la nación reporta un valor que aparece como insustituible y respecto del cual la prestigiosa literatura foránea no representaría una competencia (Chein, 2010).

En Argentina también se vale lo universal, no todo es nacionalización y regionalización de los tipos y costumbres de cada provincia. Este problema también es abordado en “El dios de los toros”: se ve al gaucho como símbolo de la identidad argentina, y queda representado por Manuel Muñagorri. El hombre rechaza a

---

<sup>137</sup> “Como dijo Carlos Anglada en su llamado a las juventudes Agrarias” (32).

<sup>138</sup> En “Las noches de Goliadkin” se refiere una creación nativista del personaje de Bibiloni.

Montenegro y a Carlos Anglada. Está dedicado a la crianza de toros: “El señor Manuel Muñagorri, aplacado por el tacto de Montenegro, se mostraba resignado a nuestra visita” (32). No le interesaba la convivencia con el arte como a su esposa, más bien le interesaba el cuidado de los toros y el diálogo con peones y capataces. Estaba centrado en la futura exposición de Palermo. José Formento menciona que “A la señora Mariana debimos ese cuadro rural” (32). Hace referencia a los desfiles de toros, pero también la preparación de las exposiciones ganaderas que organizaba la Sociedad Rural Argentina. Estas exposiciones se realizaban también en la calle Florida, la más importante de Buenos Aires, y con reconocimiento internacional.

El carácter de gaucho se remarca más en el personaje de Pampa; se trata de un niño que usa la indumentaria del gaucho: “A las ocho en punto, la institutriz, una rubia de lo más grosera, créame usted, trajo al Pampa, único fruto de una pareja feliz. La señora Mariana, en lo alto de la escalinata, extendió los brazos al niño y éste, de *facón y chiripá*, corrió a ocultarse en la caricia materna” (32). El padre se mostraba orgulloso ante la indumentaria del niño, pero cuando éste se niega a usarla, Muñagorri: “asestó una tunda de palos a las asentaderas del Pampa, que, seducido por los falaces reclamos del exotismo, se negaba a la portación de cuchillo y rebenquito” (33). Cuando esto sucede, Pampa avienta el cuchillo; Formento lo toma y asesina a Muñagorri: “Sostenido por los brazos del alto sillón seguía erecto el cadáver. Anglada comprobó con horror que el increíble asesino había utilizado el cuchillito del niño” (34), el instrumento más importante del gaucho. “[E]sta arma blanca era útil porque con ella el gaucho mató su carne, comió, se protegió, hizo otras herramientas, y la utilizó como navaja de afeitar” (Cuchillos argentinos, sin página).

Irónicamente, Manuel Muñagorri, representante del gaucho, muere apuñalado con un cuchillo: “El cuchillo del Pampa servía para complicar a dos personas: al mismo Pampa, que es medio loco, y a usted, don Anglada” (37). En el primer nivel, tenemos un asesinato que debe ser descubierto por un detective, Isidro Parodi, en torno a ello gira toda la narración, así lo dejamos ver en la parodia del significante. De este modo, primero alguien llega a la Penitenciaría Nacional para

ver a don Isidro; un guardiacárcel lo acompaña. Expone el caso a Parodi. Inmediatamente el detective empieza a investigar, ya ha leído los periódicos y tiene un testimonio proporcionado por el visitante. En ocasiones necesita los testimonios de los implicados, como en el caso de “El dios de los toros”, y en otras, como “Las doce figuras del mundo”, “Las noches de Goliadkin” o “La prolongada búsqueda de Tai An”, no los necesita.

Igual que en “Las doce figuras del mundo” utiliza un problema policial para revisar un problema. En este caso son tres: la producción literaria en Argentina, la figura del gaucho, e indirectamente el problema de la migración. Este último no se aborda directamente, pero se refiere a una institutriz alemana, Miss Bilham. Ella trae consigo un bagaje cultural ajeno al argentino. Como bien pudimos observar, la postura nacionalista rechaza la figura del inmigrante porque corrompe la cultura auténtica, pero, en un afán de burla, Borges utiliza como formadora del hijo de un gaucho a una mujer educada en Alemania. De ahí nace el gusto de Pampa por lo foráneo.

Borges fue muy audaz con respecto de la figura del gaucho, nunca la criticó de forma negativa, pero sí tenía un desacuerdo: “es sobre todo con la literatura gauchesca con la que Borges siente que hay que arreglar algunas cuentas” (Goloboff, 1999: 81). Borges se acepta argentino, pero no es autor de literatura gauchesca; se las ingenia para aprender de ella, pero la condena por folclórica y pintoresca (Goloboff, 1999). Cuando le preguntan por *Martín fierro*, contesta: “*El Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de Guerra [. . .] hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (Goloboff, 1999: 81). Se ha tomado al gaucho como estandarte del nacionalismo de derecha, en ese afán coincide con el grupo Boedo (Gervasio Montenegro y Manuel Muñagorri), pero hay que combatirlo porque Argentina no puede preciarse de ser un país auténtico, pues está conformado por una serie de migraciones; cada una ha aportado lo suyo, en especial los italianos. De ahí que el detective tenga un papel fundamental, pero no sea nativo, sino un criollo por formación, y además inmigrante de las costas de Liguria.



Podemos deducir entonces que los seis problemas<sup>7</sup> hacen referencia a seis enigmas policiales, pero también a seis problemas relacionados con la identidad argentina de los años treinta. Borges en ningún momento hace una apología del nacionalismo, más bien cree que no es la vía para encontrar la identidad del argentino. No lo hace de manera evidente porque ello lo encasillaría en la literatura de compromiso, como a otros intelectuales. Como una manera de contestar a quienes defendían al criollo, coloca personajes con procedencia extranjera, como Miss Bilham o Abenjaldún. Ellos traen consigo una lengua. Con Gervasio Montenegro sucede algo parecido, es argentino, pero su lenguaje está lleno de palabras francesas, en algunos casos un tanto rebuscados.

Para terminar este apartado podemos afirmar que el nacionalismo es traído, pero no como defensa (aun cuando se critique el asesinato de Manuel Muñagorri, el gaucho), más bien se trata de una lectura paródica, pues el gaucho es asesinado con el arma más representativa de la ideología. Se invita al lector a replantear estas categorías de la identidad argentina. Su población no puede preciarse de ser auténtica, debe dar cabida al mundo exterior, en especial a la población extranjera, como Miss Bilham o Abenjaldún.

#### **4.2.4 LA PARODIA COMO METAFICCIÓN**

Es de hacer notar que “El dios de los toros”, al estar creado con un efecto cómico, el autor implícito se distancia de la narración, pues tiene claro el esquema que hemos presentado en cada uno de los crímenes, de aquí que, para poder otorgar un discurso serio y a la vez cómico, tiene que alejarse del necesariamente acontecimiento. De modo que si leemos por segunda o tercera ocasión el texto, nos damos cuenta que las comillas en ocasiones son usadas para marcar la burla. Además, el texto incluye una serie de notas al pie de página, lo cual revela que hay un proceso de edición. Nuevamente el editor tiene que alejarse para realizar las correcciones. Personajes como Aquiles Molinari o Gervasio Montenegro tienen varias facetas. Aquiles Molinari es personaje en “Las doce figuras del mundo”, pero

más adelante se transforma en autor, editor y lector de la obra<sup>139</sup>. Puede adoptar diversas perspectivas, dependiendo de dónde se le mire. Con Montenegro sucede lo mismo, es el homólogo de Parodi, pero más adelante, ya en la construcción de la obra y en coordinación con Molinari, se convierte en el prologuista. Los otros personajes pasarán a convertirse en lectores y críticos de la obra, de la cuál en el mundo ficticio, son protagonistas. Para una mayor comprensión, proporcionamos el siguiente esquema.

#### **4.2.5 CONCLUSIONES**

Podemos concluir afirmando que “El dios de los toros” nos permite ver una parodia de la estructura policiaca, pero también una parodia del contenido, en ambos casos se requiere conocer el hipotexto. La segunda parodia nos permite ver que Borges nunca fue partidario de la unión entre nacionalismo y literatura<sup>140</sup>, aun cuando parezca que sus seis relatos defienden esta categoría. Abominó el nacionalismo desde muy joven y abandonó el proyecto criollista; tomó consciencia de la alianza entre nacionalismo y totalitarismo (Blanco, 2007). La crítica tiende a negar el interés político de Borges: “las alusiones explícitas al contexto de enunciación no son frecuentes en sus textos de ficción (excepto algunos como “Utopía de un hombre que está cansado”); es por eso que la crítica le otorgó ese espacio de despolitización al que estamos acostumbrados” (Blanco, 2007: 88). No hay una obviedad del contexto, pero puede reconstruirse a través de cada una de las narraciones; los guiños a algunos acontecimientos sociales son evidentes. En este sentido el interés político de Borges con respecto de su gobierno, no era de defensa, pero sí de crítica.

Con ello podemos entender que el vínculo político de Borges no era de defensa de la política, pero sí de crítica a través de un revisionismo histórico; por tanto, la política no puede ser elidida de sus textos<sup>141</sup>.

En cuanto a la división de las dos parodias podemos notar que hay una burla de lo extraliterario (parodia policial) y otra extraliteraria (crítica contextual). Esta

---

<sup>139</sup> La construcción de “Seis problemas para Don Isidro Parodi”, pero al nivel interno.

<sup>140</sup> Como lo hacía el grupo Boedo.

<sup>141</sup> Así lo demuestra “La fiesta del monstruo”, con claras referencias a la política”.

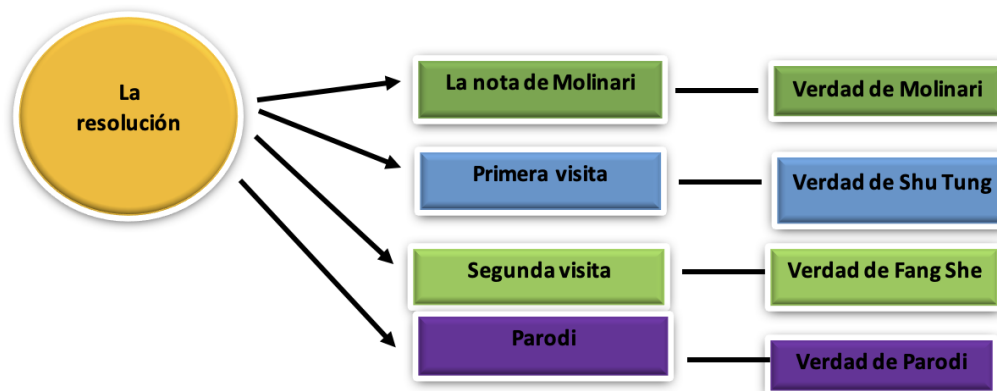
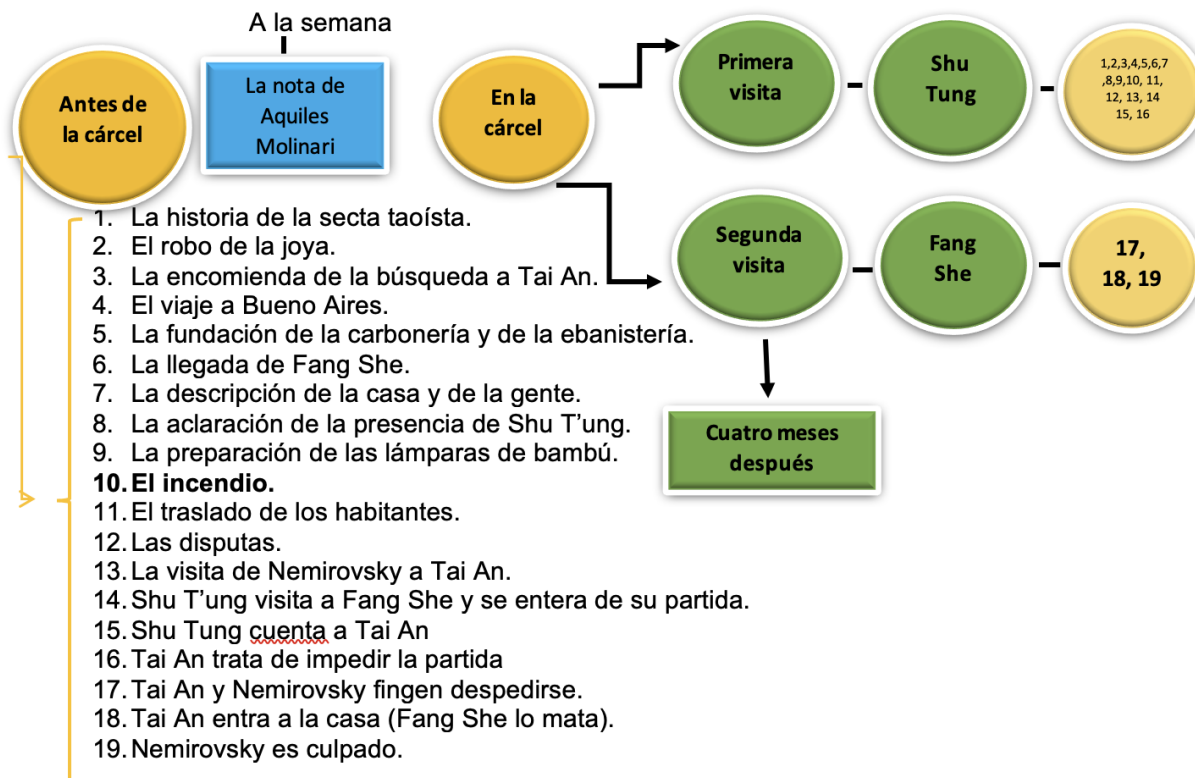
última puede llegar a presentarse como un rasgo de la sátira, pero en este caso, nos enfrentamos a una parodia satírica.

La definición que hemos utilizado muestra a “El dios de los toros” como una escritura lúdica, consecuencia de una transformación, es decir, Honorio Bustos Domecq burla el relato clásico, conserva cada uno de sus elementos, pero lo renueva, siempre con un efecto cómico.

### **4.3 “LA PROLONGADA BÚSQUEDA DE TAI AN”**

#### **4.3.1 EL ACONTECIMIENTO**

“La prolongada búsqueda de Tai An” es el sexto relato de la saga de Isidro Parodi. Existen pocos estudios sobre el texto debido a su complejidad estructural, pues, si los cinco anteriores eran complicados, éste lo es más, toda vez que el lector corre el riesgo de perderse en un mundo de laberintos narrativos. La trama gira en torno a la historia del rastreador y del prófugo, y refiere a una joya de Yunnan, China, la cual ha sido robada del santuario del Hada del Terrible Despertar. La búsqueda culmina en la Ciudad de Buenos Aires, en la Calle Deán Funes, donde rastreador y prófugo conviven por varios años. La necesidad de poseer la joya lleva a Tai An a la muerte. Son vinculados Fang She y Shu T’ung: el primero conoce la historia de la joya y la cuenta al detective encarcelado, Isidro Parodi. Lo hace con la finalidad de que la joya pueda ser recuperada. Lo anterior queda esquematizado de la siguiente manera:



Ahora vamos a verlo de manera desglosada. Al igual que en las cinco narraciones anteriores, un afectado se presenta a la Penitenciaría Nacional. Se trata de Shu Tung, agregado cultural de la embajada china, quien después de hacer reverencia a Parodi, se sienta en un banquito y procede a contar la historia<sup>142</sup>. Más tarde, en la segunda visita, lo hace Fang She (revelador de la verdad).

<sup>142</sup> Para este momento, Parodi ya sabe que ha muerto Tai An en circunstancias sospechosas, ha sido localizado a los pies de un sauce. El inculpado: Samuel Nemirovski. Don Isidro sabe esto gracias a las notas que publica Aquiles Molinari.

Hace 19 años fue robado el talismán del Hada del Terrible Despertar, perteneciente a una secta taoísta localizada en Yunnan, China:

Hace diecinueve años ocurrió el hecho aborrecido que aflojó las patas del mundo y del cual han llegado algunos ecos a esta consternada ciudad. Mi lengua, que más bien parece un ladrillo, ha recordado el robo del talismán de la Diosa. Hay en el centro del Yunnan un lago secreto; en el centro de ese lago, una isla; en el centro de la isla, un santuario; en el santuario resplandece el ídolo de la Diosa; en la aureola del ídolo, el talismán (69).

Los sacerdotes de la secta encomiendan a Tai An la recuperación de la joya. Para tal actividad:

Ejecutó las operaciones debidas y aplicó el oído a la tierra. Nítidamente oyó los pasos de todos los hombres del mundo y reconoció en el acto los del ladrón. Estos lejanos pasos recorrían una ciudad remota: una ciudad de barro y con paraísos, desprovista de almohadas de madera y de torres de porcelana, cercada por desiertos de pasto y por desiertos de agua sombría (69).

Así, desde la voz de Shu Tung, Tai An realiza un viaje para llegar a Buenos Aires. Primero se traslada a Samerang en un barco dinamarqués, después a Montevideo<sup>143</sup>, donde se introduce en el comercio de las obleas, y más tarde a Buenos Aires, donde pretende adquirir al adoctrinamiento de las obleas<sup>144</sup>. Es importante mencionar que el robo de la joya se da en 1923 y en ese mismo año se encomienda a Tai An buscarla; sin embargo, éste sabe que el ladrón está en Buenos Aires, pero no llega ahí sino hasta 1924.

Una vez en Argentina, Tai han funda una carbonería. Como no le rinde frutos, se asocia con el ebanista Samuel Nemirovski, y así pasa de una casa carbonífera a un departamento amueblado en la calle Den Funes del centro del Once. Los muebles que ahí se fabrican son exportados a Pekín. Ya instalado en Buenos Aires, no pierde de vista el objetivo. El mago lee todos los días “Marítimas y fluviales”, con la intención de que no se vaya a escapar el ladrón, o en su caso, llegue un cómplice

---

<sup>143</sup> “Un año después, la turba ignara se disputaba en calles y bocacalles de Montevideo las frugales obleas de maicena que expendía un joven trajeado a la extranjera; ese nutritivo joven era Tai An” (69).

<sup>144</sup> Vemos a un chino que realiza rituales católicos. “El mago se trasladó a Buenos Aires, que adivinó más apto para recibir la doctrina de las obleas” (69), además, al mencionar a un mago, el lector se enfrenta a los terrenos de lo fantástico.

para ayudarlo, además, se ve en la necesidad de cambiarse el nombre continuamente<sup>145</sup>.

Cuando Shu T'ung termina de contar los inicios de la investigación, interrumpe Gervasio Montenegro, quien estaba escuchando detrás de la puerta de la celda 273<sup>146</sup>. La intención es mostrarse como homólogo de Isidro Parodi. Nos enteramos que posee un despacho de investigaciones policiales, donde acuden los inculcados de los crímenes anteriores<sup>147</sup>. Montenegro no pierde la oportunidad para referir el éxito de su primera investigación: “refiera, con la autoridad que soy el primero en concederle, cómo ese detective por derecho propio, que se llama Gervasio Montenegro, salvó en un tren expreso la amenazada joya de la Princesa a quien muy luego otorgara su mano” (70).

Una vez que Montenegro se mete a la celda y se presenta como detective, Shu T'ung continúa con la narración de los hechos. Presenta la llegada de Fan She a la ciudad bonaerense y para ello se remonta a 1927:

En una noche del invierno de 1927, bajo los arcos de la plaza del Once, vio un círculo de vagabundos<sup>148</sup> y de mendigos que se burlaban de un desdichado que yacía en el suelo de piedra, derribado por el hambre y el frío. La piedad de Tai An se duplicó al descubrir que ese vilipendiado era chino. El hombre de oro puede prestar una hoja de té sin perder el conocimiento; Tai An alojó al forastero, cuyo expresivo nombre es Fang She, en el taller de ebanistería de Nemirovsky (70).

De este modo, en la propiedad habitaban cuatro personas: Tai An (mago chino), Madame Hsim (esposa de Tai An), Samuel Nemirovsky (el ebanista), y ahora Fang She (también chino); sin embargo, este último vivía en la misma propiedad, pero no en la misma casa, se le ubica en una cabaña de madera al fondo de la casa. La casa y la cabaña quedaban divididas por un sauce llorón. Shu T'ung recalca que

---

<sup>145</sup> Tanto la fecha en que llega Tai An, como la lectura de los diarios y el cambio de nombre son fundamentales para Parodi, gracias a ellos puede llegar a la verdad.

<sup>146</sup> “— El veterano del Salón Doré tampoco se fatiga y también persiste —exclamó con espontaneidad Montenegro, que había estado espiando en cuclillas el ojo en la cerradura y el bastón de ballena entre los dientes” (70).

<sup>147</sup> Menos Aquiles Molinari, pues cuando se da la investigación de la muerte de Abenjaldún, Montenegro se encuentra de gira por Bolivia.

<sup>148</sup> Tai An.

Fang She es chino, oriundo de Yunnan. Arribó al puerto en 1923, un año antes que el mago.

En este momento interrumpe Isidro Parodi: “— Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos —observó el investigador—. Hábleme de la gente que había en la casa (71). Shu T’ung se empeña en hacer la descripción del espacio y luego la de las personas que la habitan: “— El buen actor no entra en escena antes que edifiquen el teatro —“(71). Gervasio Montenegro le quita la palabra y se encarga de describir el lugar de los hechos. Se trata de una casa de dos pisos, el primero dedicado al taller y el segundo a la vivienda de Tai An y su esposa, así como de Nemirovsky. Después refiere las personas que la habitaban, tal como lo pidió Parodi. Primero refiere a Madame Hsim, sin escatimar en detalles:

Se trata de una subyugante combinación de la gran dama de salón y de la tigresa oriental. Desde la oblicuidad de sus ojos nos guiña, tentadora, la eterna Venus; la boca es una sola flor encarnada; las manos son la seda y son el marfil; el cuerpo, subrayado por la victoriosa cambrure, es una coqueta avant-garde del peligro amarillo, y ha conquistado ya las telas de Paquin y las líneas ambiguas de Schiaparelli (71).

Luego nos presenta a Samuel Nemirovsky “[. . .] extranjero, [. . .] judío” (71), “vulgarísimo: frente serena y despejada, ojos de triste dignidad, negra barba profética, estatura canjeable por la mía” (71); inmediatamente refiere a Tai An, de quien sólo menciona que es “un mago chino” (71). Vemos que la atención de Montenegro se centra en el personaje femenino<sup>149</sup>.

Shu Tung le quita la palabra y aclara su presencia en la historia de la casa de la calle Deán Funes: estaba enamorado de Madame Hsim, por lo que es capaz de cualquier cosa por complacer a la mujer, tan es así que se presta para para vigilar los pasos de Tai An:

Concedo a mis ilustres contradictores que la dama no permanecía inmóvil como un axioma, en la casa del mago. Cuando su propia cara no podía vigilarlo y atenderlo por intercalación de varias manzanas edificadas, encargaba esas tareas a otra cara muy inferior —la que humildemente enarbolo y que ahora saluda y sonrío— (72).

---

<sup>149</sup> Igual que en “Las noches de Goliadkin”, donde su atención está centrada en la princesa.

Hasta este momento de la narración<sup>150</sup> vemos tres personas interesadas en Madame Hsim: Tai An, Samuel Nemirovski y Montenegro. Como datos sobresalientes de este apartado, tenemos:

- a) El robo de la joya en 1923.
- b) La encomienda de la búsqueda.
- c) La llegada de Fang She a Buenos Aires en 1923.
- d) La llegada de Tai An a Buenos Aires en 1924.
- e) El enamoramiento de Shu T'ung (Se vuelve cómplice de Madame Hsim).

Así llegamos al día del incendio. La ebanistería se ve consumida por las llamas: “El séptimo día de octubre nos deparó el incendio combustible que amenazó la anatomía personal de Fang She, dispersó para siempre nuestra suspirada tertulia; quemó imperfectamente la casa y devoró una cifra exagerada de lamparillas de madera” (73). El acontecimiento provoca que los socios se separen: Tai An y su esposa se trasladan a la calle Cerrito; Samuel Nemirovski cobra el seguro y funda una empresa de fuegos artificiales.

Shu T'ung, que ha estado refiriendo la historia a Parodi (y al mismo tiempo a nosotros, lectores,) considera que los datos sobre la historia del crimen son insuficientes. Retrocede en la narración, refiere cómo el incendio fue provocado. Un día antes tanto Tai An, como Nemirovsky, se dedicaron a elaborar lámparas de bambú: “Desde el amanecer, Nemirovsky y el mago estaban ocupados en fabricar tenues lámparas de bambú, en número indefinido y quizá infinito” (73). **Cuando la casa era consumida por las llamas: “Vi la sed y el hambre del fuego; vi la consternación deforme de Nemirovsky, que apenas atinaba a saciarlo con donaciones de aserrín y papel impreso<sup>151</sup>” (73).** Todo el espectáculo es percibido desde la copa del sauce.

Después del incendio: “empezaron las disputas. El mago y el ebanista se enemistaron” (74), aun así, Samuel Nemirovski (ruso) vista al mago (chino) el doce

---

<sup>150</sup> Referida por Shu Tung en la primera visita.

<sup>151</sup> Las negritas son nuestras.



de octubre<sup>152</sup>. Todo culmina en un pleito en el que interviene la policía: uno termina con una hemorragia nasal y el otro sin un colmillo. La causa, un posible triángulo amoroso, según el testimonio de Shu Tung: “Esta situación dibujó en el plano de Buenos Aires una interesante figura con propensión al triángulo” (74). Basta recordar que Montenegro describe a Madame Hsim como una mujer hermosa (candidata al negocio de Montenegro en la calle Avellaneda<sup>153</sup>).

La narración de la catástrofe no es lineal: primero se refiere el incendio del día 7, luego la separación de los accionistas, y, finalmente cómo Nemirovski provoca el fuego. No se describe la causa<sup>154</sup>. Como Tai An y Madame Hsin se han marchado, Nemirovski, al sentirse solo, decide a visitar a Fang She, personaje aparentemente sin importancia.

Samuel Nemirivsky se entera de la marcha de Fang She hacia China. Parte en el *Yellow Fish* el día 15 de octubre. Desde la postura de Shu Tung, Fang She contrariaba la voluntad de su protector Tai An, pero la decisión estaba tomada, Fang She sólo pedía que nadie contara al mago de su partida: “Fang She agolpó esos argumentos con agradable lentitud y me rogó por todos los antepasados de mi línea materna que no apesadumbrara a Tai An con la insignificante noticia de su partida” (75). Shu Tung lo informa inmediatamente, al igual que Nemirovski, tiene vetada la entrada a la casa de Madame Hsin: “como no atendió Madame Hsin, confié directamente a Tai An la proyectada fuga de su protegido” (75).

Esta noticia origina un encuentro entre Tai An y Samuel Nemirovsky en la cabaña de madera. Tai An trata de evitar la fuga: “En la casa, dos sorpresas lo saludaron: la primera, no encontrar a Fang She; la segunda, encontrar a Nemirovsky. Éste le dijo que unos mercaderes del barrio habían visto a Fang She cargar un coche de caballos con el baúl y con su persona, y huir en dirección al norte con mediocre velocidad” (75). Ambos se despiden. Tai An refiere una visita a

---

<sup>152</sup> En el día de la raza un ruso visita a un chino. Este día se celebra el descubrimiento de un continente nuevo. Desde América es visto cómo el “día del descubrimiento”, mientras que desde Europa (España), se le ve como el día “la hispanidad”, celebración de la pluralidad cultural y política.

<sup>153</sup> Montenegro se caracteriza por poseer una cadena de prostíbulos en la capital argentina.

<sup>154</sup> Shu T'ung la desconoce. No sabe que todo tiene un origen monetario.

un remate de muebles en la calle Maipú; Nemirovsky una cena con Shu T'ung en el Western Bar.

La narración llega al 14 de octubre. La cena con el ebanista es cancelada. Shu T'ung es detenido: "El 15, dos pesquisas me despertaron personalmente — continuó Shu T'ung— y me invitaron a custodiarlos hasta la sólida jefatura Central" (76). Finaliza contando lo que Parodi sabe por las notas de Molinari: "Ahí supe lo que ustedes ya saben" (76). Nemirovsky, inquieto por la fuga de Fang She, regresa a la casa (por eso cancela la cita en el Western Bar): "no sólo no encontró a Fang She; encontró, semienterrado bajo el sauce local, el cadáver del mago" (76). ¿Qué buscaba?, ¿cómo sabía que el cadáver estaba ahí? Eso se responderá hasta la segunda visita.

Montenegro interrumpe nuevamente el relato de Shu T'ung, gracias a ello tenemos los siguientes detalles: Tai An ha sido asesinado con un arma blanca; tiene una herida de unos "diez centímetros de ancho" (76); al lado, una pala sepulcral que posee las huellas del ebanista. Tai An entra a la casa después de las 11 de la noche, a las 10: 45 estaba en el remate de muebles. ¿Dónde estaba Fang She?:

La policía declara que antes de las once p.m. se alojó en la célebre "sala larga" o "sala de los millonarios" del Hotel El Nuevo Imparcial<sup>155</sup>, indeseable madriguera de nuestro suburbio, de la que ni usted ni yo, querido confrère, tenemos la más leve noticia. El 15 de octubre se embarcó en el vapor Yellow Fish, rumbo al misterio y a la fascinación del oriente. Fue arrestado en Montevideo y ahora vegeta oscuramente en la calle Moreno, a disposición de las autoridades (76)

Lo último que sabemos por el testimonio de Shu Tung es que Tai An viaja en la bodega del Yellow Fish rumbo a China Milenaria.

Una vez que se marcha Shu T'ung (primera visita), Parodi debe trabajar con la información que posee. Por Molinari sabe que Tai An muere día 15 de octubre; es localizado bajo los pies de un sauce; además, tiene las huellas de Samuel Nemirovsky, quien funge como principal sospechoso. Don Isidro trata de averiguar: ¿por qué lo mató?, ¿cómo lo mató? y ¿cuándo lo enterró? Ahora conoce la historia del brillante, referida por el agregado cultural de la embajada China; gracias a ello,

---

<sup>155</sup> Referido en "La víctima de Tadeo Limardo".

en la segunda visita, que se da cuatro meses después, puede referirle a Fang She la historia real de la joya. Para ello hace uso de un razonamiento extremo, basado en las fechas de llegada a Buenos Aires, tanto de Tai An, como de Fang She. Si hacemos un retroceso en la narración, Fang She llega en 1923 y Tai An en 1924, un año después, con ello el lector puede establecer que el ladrón es Fang She y Tai An el perseguidor, sin embargo, las categorías cambian cuando analizamos los hechos. Tai An llega en 1924, pero sólo después de haber estado un año en Montevideo, de no ser así habría llegado antes que el mago; además cambiaba de nombre y de barrio: “El misionero Tai An cambiaba de apelativo y de barrio, sabía por los diarios el nombre de cuanto buque llegaba a la Capital y espiaba a cuanto chino desembarcaba. Estos floreos pueden ser del que está buscando, pero también del que se está escondiendo” (77). Tai An cambia de nombre y de barrio porque sabía que Fang She lo estaba persiguiendo. Con la biografía de Fang She, referida por Montenegro en la primera visita, Parodi puede saber que Tai An elabora un plan para ganarse al perseguidor: “Inventó un plan que era prudente a fuerza de ser temerario, y tuvo la decisión y el coraje de llevarlo a la práctica. Empezó por una compadrada: hizo que usted fuera a vivir a su casa” (76). Así ladrón y perseguidor terminan conviviendo en la misma casa por quince años. Ahí se presenta el triángulo amoroso. Tanto Tai An como Nemirovsky estaban interesados en la misma mujer: Madame Hsin, quien también estaba interesada en la alhaja, por eso seguía a Tai An a todos lados, y cuando no podía, se aprovechaba de su enamorado secreto, Shu T’ung, para que él lo hiciera (disfrazado de mueble). Gracias a eso, Shu T’ung se sube al sauce para observar todo el día del incendio. La intención era complacer a Madame Hsim: ¿cuál era la causa del incendio? Parodi puede llegar a ella gracias al testimonio de Shu T’ung; él dijo que Nemirovsky cobra un seguro y funda otra empresa, lo cual tiene sentido, pero mediante el retroceso que se da en la narración, Parodi se entera que el incendio es provocado: “Vi la sed y el hambre del fuego; vi la consternación deformada de Nemirovsky, que apenas atinaba a saciarlo con donaciones de aserrín y papel impreso” (73). Con ello puede establecer dos hipótesis: la primera es que Tai An y Nemirovski estaban de acuerdo en el incendio y Tai An finge una pelea para demostrar un supuesto desacuerdo por el incendio; y

la segunda, (planteada gracias al triángulo amoroso, referido por Shu T'ung), es que el ruso cortejaba a Madame Hsim, quien no escatimaba en brillantes. Tai An se molesta y aprovecha el incendio para trasladarla a la calle Cerrito. Pero el día de la raza Nemirovsky la visita. Nunca se explican las razones, sin embargo, puede sobreentenderse que era para cortejarla nuevamente. Tai An se molesta y todo termina en la pelea referida:

Quando llegaron los gendarmes, fue necesario recurrir a la Asistencia Pública. Tan confuso era el equilibrio mental de los beligerantes, que Nemirovsky (desatendiendo una monótona hemorragia nasal) entonaba versículos instructivos de Tao Te King, mientras el mago (indiferente a la supresión de un colmillo) desplegabá una serie interminable de cuentos judíos (74).

La relación entre Tai An y el ebanista se basa en la posesión del brillante. Esto en ningún momento es explicado en el cuento, pero si Tai An no tenía recursos económicos, ya que “estuvo sepultado veintitrés días en el vientre de un barco dinamarqués, sin otra comida ni bebida que una inagotable sucesión de quesos de bola” (69), para luego establecer la carbonería: “Ese establecimiento renegrido lo arrió a la mesa larga y vacía de la pobreza” (76), además de que padecía “festines de hambre” (76), entonces cómo es que se asocia con el ebanista, ¿qué aporta a la sociedad? La respuesta es simple: este le habla de la Joya del Hada del Terrible Despertar. De ahí el interés, tanto de Tai An, como de Nemirovsky, por evitar la fuga de Fang She (con el diamante); si Fang She se marchaba era porque había localizado la joya. Ambos se reúnen en la cabaña de madera para hablar con Fang She; este se ha marchado, así lo dicen los vecinos. Tai An y Nemirovsky fingen despedirse: uno se va al remate de muebles, pero regresa, mientras el otro va a una cena, pero la cancela. La idea es hacerle creer al otro que se marcha, para regresar a buscar la joya. Primero regresa Tai An, más tarde Nemirovsky. Pero, ¿dónde estaba el talismán? Parodi no puede saberlo, la información no le es suficiente: “Usted enfrentaba un problema difícil: el talismán podía estar escondido en cualquier lugar. A primera vista<sup>156</sup>, un lugar parecía libre de toda sospecha: la casa. Había tres razones para descartarla: ahí lo habían instalado a usted; ahí lo dejaron

---

<sup>156</sup>Como la carta robada.

viviendo solo después del incendio; la había incendiado el mismo Tai An” (78). Es Fang She quien termina de completar el enigma: “— Lo que usted ha dicho es verdad, pero hay cosas que no puede saber. Yo las referiré” (78).

Por Fang She Parodi sabe que el viaje a China era falso, finge que ha encontrado la joya y que debe ser repatriado en el *Yellow Fish*, gracias a un pasaje que le ha conseguido el cónsul. Nunca se refiere que Fang She la haya localizado, lo cual quiere decir que es un invento para localizarla. Él sabía que, si le contaba a Shu T'ung del viaje, este alentaría a Tai An y la buscaría inmediatamente: “Le pedí a nuestro cónsul que me repatriara, y confié la noticia de mi viaje al doctor Shu T'ung. Éste, como era de esperar, habló inmediatamente con Tai An. Salí, dejé el baúl en el *Yellow Fish* y regresé a la casa. Entré por el terreno baldío y me escondí” (78).

Para entender esto debemos recordar el testimonio de Shu T'ung: Tai An y Nemirovsky regresan a la casa para buscar a Fang She, éste no estaba, ellos creyeron que se había marchado. Fingen despedirse, pero regresan en horarios diferentes. Por Shu T'ung ya sabemos que Tai An regresa después de las once de la noche, después del remate de muebles: “Entró en la casilla y salió trayendo la pala con la que tantas veces yo había trabajado el jardín. Encorvado bajo la luna, se puso a cavar junto al sauce. Pasó un tiempo que no sé computar; desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo” (78). Vemos que el plan de Fang She salió a la perfección, el ladrón se ha delatado. Al mismo tiempo, Parodi confirma la veracidad de sus primeros razonamientos: Tai An era el ladrón y Fang She el perseguidor.

Nacen dos últimas interrogantes: ¿cómo regresa el talismán a China?, y, ¿cómo termina vinculado Nemirovsky con el crimen? Fang She coloca el talismán en la boca del ladrón: “Yo sabía que tarde o temprano me arrestarían. Había que salvar el talismán. Lo escondí en la boca del muerto. Ahora vuelve a la patria, vuelve al santuario de la Diosa, donde mis compañeros lo encontrarán al quemar el cadáver” (78). De esta manera Tai An es el encargado de sacar la joya de Yunnan, pero también el de regresarla. Lo último que sabemos es que Fang She mata a Tai An, lo entierra con el diamante en la boca y se marcha al hotel Nuevo Imparcial: “A

las once menos cinco ya estaba en el Hotel El Nuevo Imparcial” (78). El final ya lo ha contado Shu T’ung, y, además, ya fue publicado en los diarios:

En cuanto al inestable Fang She, la policía declara que antes de las once p.m. se alojó en la célebre "sala larga" o "sala de los millonarios" del Hotel El Nuevo Imparcial, indeseable madriguera de nuestro suburbio, de la que ni usted ni yo, querido confrère, tenemos la más leve noticia. El 15 de octubre se embarcó en el vapor Yellow Fish, rumbo al misterio y a la fascinación del oriente. Fue arrestado en Montevideo y ahora vegeta oscuramente en la calle Moreno, a disposición de las autoridades (76).

Tai An marcha rumbo a oriente en la bodega del Yellow Fish. Nos queda responder la última pregunta: ¿cómo fue vinculado Nemirovsky? Este detalle tampoco fue explicado por ninguno de los testimonios, pero como sabemos que estaba interesado en el talismán y que regresó a la casa, su idea era buscarlo (dio por hecho que Tai An no lo haría, por eso fingió despedirse). Tai An se le adelanta, Fang She lo mata y lo entierra bajo el sauce. Esto revela que Nemirovsky sabía dónde estaba escondida la joya, pues de otra manera, ¿cómo habría encontrado el cadáver de Tai An? Como Fang She sabía que ambos regresarían a buscar el talismán, mata al primero y espera a que llegue el segundo para culparlo<sup>157</sup>. Como Nemirovsky usa la misma pala para desenterrar la joya, quedan grabadas sus huellas: “En el rústico mango de la herramienta, los policías (ineptos para el vuelo genial y tercos parroquianos de la minucia) han descubierto no sé qué impresiones digitales de Nemirovsky” (76). Después se marcha al remate de muebles y luego al hotel Nuevo Imparcial. En la madrugada Nemirovsky es detenido. Después Shu T’ung, y más tarde en Montevideo, el propio Fang She.

Aun cuando todo parece muy claro, quedan dos interrogantes: ¿cómo fueron vinculados Shu T’ung y Fang She con el crimen? Ambos fueron detenidos el 15 de octubre, pero no sabemos cómo se les relaciona con la muerte de Tai An. Además, ambos están libres, la policía no pudo inculparlos de nada. Tal pareciera que los dejaron salir de la cárcel para que éstos buscaran a Parodi, y a través de él la policía (Grondona) pudieran conocer la verdad, referida, claro, por Gervasio Montenegro.

---

<sup>157</sup> Fang She llama a la policía para que descubra que Nemirovsky ha matado a Tai An. Nemirovsky sabía dónde estaba enterrada la joya, intenta sacarla con una pala: “la pala sepulcral”. La policía llega y encuentra las huellas de Nemirovsky. Lo declaran asesino.

Por eso se le permite entrar a la Penitenciaría Nacional. Parodi llega a la verdad (aunque en este último caso no lo hace solo, sino con la ayuda de Fang She); se la cuenta a Montenegro, Montenegro a Grondona y Grondona a Molinari, éste último revelará el enigma a la sociedad a través de los periódicos.

El delincuente se confiesa culpable con Isidro Parodi: “Ésta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades” (78), pero Parodi, ya desgastado por las investigaciones policiales de los cinco casos anteriores, contesta:

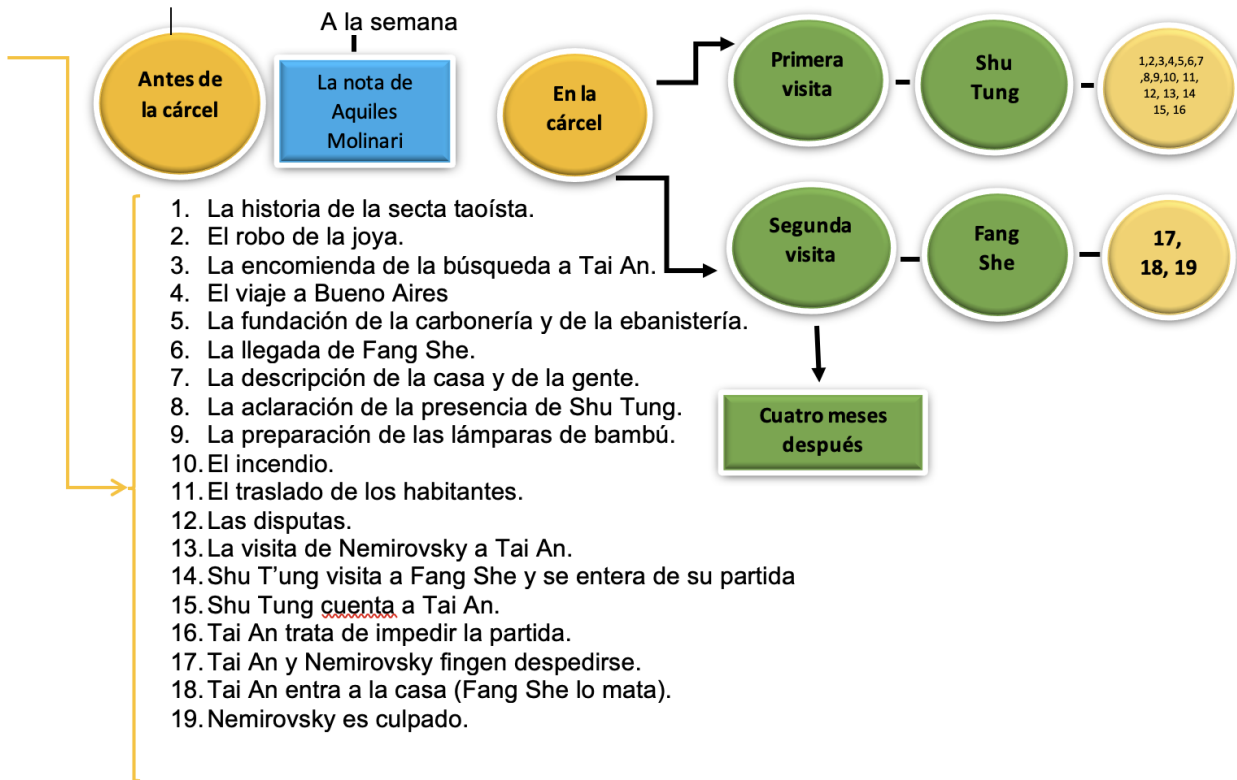
— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse (78).

Con esta última afirmación de Parodi, no sólo del cuento, sino de los seis relatos, podemos establecer una hipótesis: Parodi es condenado injustamente, tiene la posibilidad de salir, pero no lo hace, ¿por qué? Porque Montenegro es una persona poderosa<sup>158</sup>; a cambio de que la policía no lo encarcele por sus negocios en la prostitución, él, a través de Parodi, les ayuda a resolver los casos que ellos no pueden. Parodi no sale de la cárcel porque Montenegro no lo permite.

Ahora, veamos nuevamente el esquema que propusimos al inicio del trabajo.

---

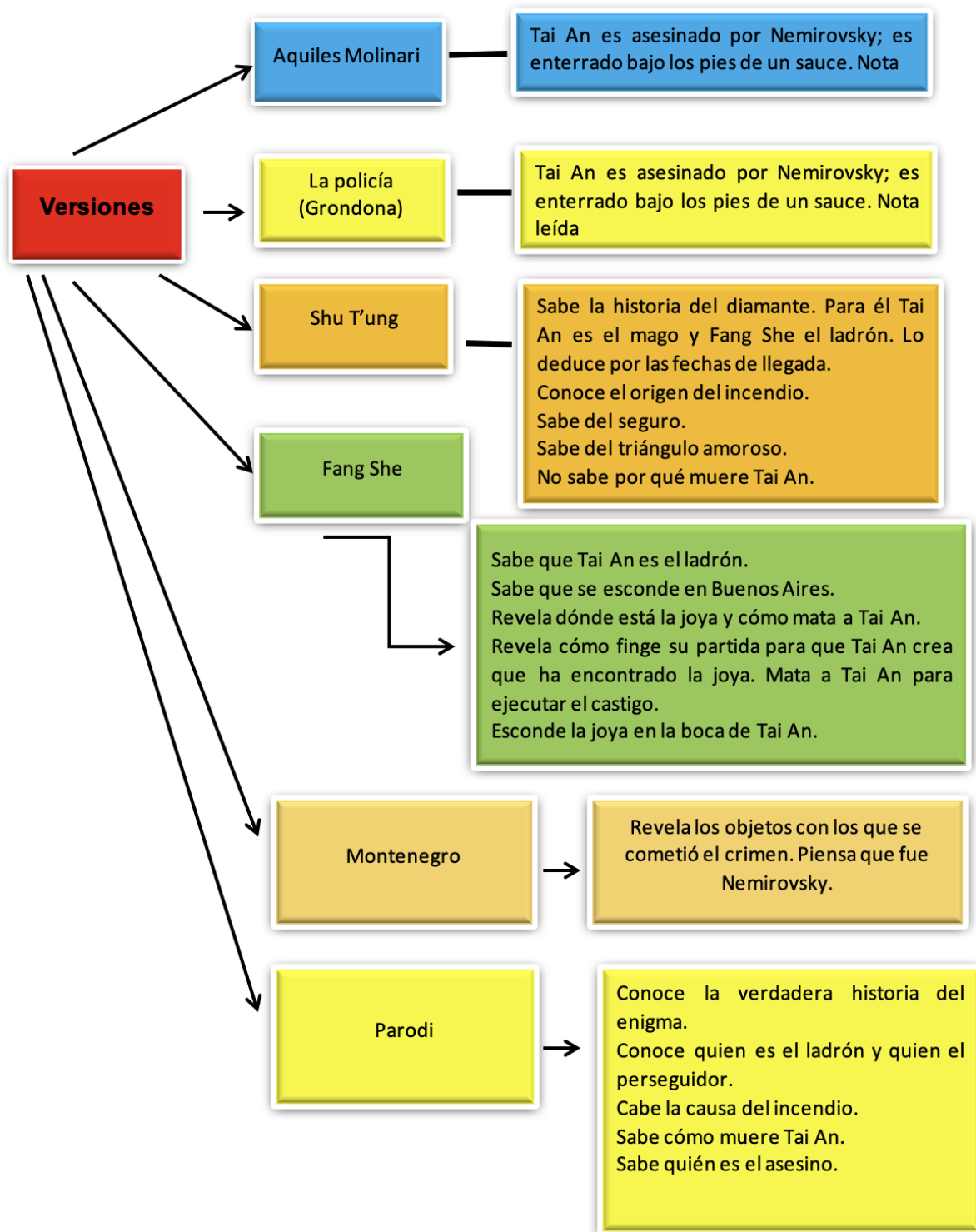
<sup>158</sup>Tiene tratos con la policía (Grondona), tan es así que puede pasar a la Penitenciaría cuando él lo solicite



Vemos que al igual que en las dos narraciones anteriores: “Las doce figuras del mundo” y “El dios de los toros”, primero se presenta lo que podemos considerar como “lo real”, es decir, el acontecimiento del crimen, y luego éste se recuenta por la víctima o por los testigos que acuden a la celda 273 de la Penitenciaría Nacional. También se recuenta a través de las notas de Aquiles Molinari, si bien sólo es explícito en “Las doce figuras del mundo”, puesto que en “El dios de los toros” y en “La prolongada búsqueda de Tai An” debe sobreentenderse, pues, cuando Shu T’ung llega a la Penitenciaría, Parodi ya sabe el motivo de la visita, del mismo modo que sucede con Carlos Anglada y José Formento en “El dios de los toros”.

En “La prolongada. . .” tenemos una variante, y aunque, como en los otros cuentos, tenemos la nota de Aquiles Molinari, el acontecimiento aparece dividido en dos partes. La primera nos la proporciona Shu T’ung, agregado cultural de la embajada China; y la segunda, Fang She. Parodi contrasta cinco versiones: la de Molinari, la de Shu Tung, la de Fang She, y, la de Gervasio Montenegro. De la suma de las cuatro tenemos la revelación del enigma. Veamos las versiones:





Hasta aquí el apartado estructural, de acuerdo con el PASA, ahora damos paso a la parodia del significante y a la parodia del significado.

### 4.3.2 PARODIA DE LA EXPRESIÓN

Igual que en los dos cuentos anteriores, iniciaremos con la parodia de la expresión. Para ello es necesario tomar como hipotexto a la literatura policial clásica<sup>159</sup>. El tema ha sido desarrollado por Zvetan Todorov (1974) y por Dana Giurca (2014). El primero argumenta que este tipo de novelas se conforma por dos historias: la del crimen y la de la investigación: “Cumpliendo un plan rigurosamente lógico y orientado hacia el desenlace, el policial narra la historia de la investigación, que lleva a la reconstrucción de la oculta historia del crimen” (Parodi, 1992: 3). Estas dos historias, en su forma más pura, no tienen ningún punto en común; sin embargo, Honorio Bustos Domecq las reelabora y establece relaciones entre ellas. La historia del crimen permanece oculta y silenciada; el relato comienza cuando se cierra la historia del crimen, la cual —aunque ausente— es la que pone en marcha la investigación e impone la presencia del libro que el lector está leyendo. La historia de la investigación es una historia contada hacia adelante en el orden de los sucesos de la investigación, pero va reconstruyendo hacia atrás el crimen (Parodi, 1992).

Cada cuento de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* posee un protagonista: el primero presenta a Aquiles Molinari; el segundo, a Gervasio Montenegro; el tercero, a Carlos Anglada; el cuarto a Julia Ruiz Villaba; el quinto, a Julio Savastano; y el sexto, a Shu Tung. Cada protagonista establece relaciones con otros personajes, y al mismo tiempo con el detective, quien, después de resolver el caso, mantiene contacto con ellos. Así, en el caso de Gervasio Montenegro de “Las noches de Goliadkin”, Parodi localiza la banda de criminales, pero no se aleja de Montenegro, y continúa colaborando con él en los siguientes casos.

Isidro Parodi, protagonista de la historia de la investigación, se entera de la historia del crimen gracias a las visitas que le hacen los posibles sospechosos. A partir de cada testimonio la verdad se reconstruye hacia atrás. Como las narraciones anteriores, “La prolongada búsqueda de Tai An” también contiene dos crímenes: el

---

<sup>159</sup>“Si exalta los modelos de Poe y, sobre todo, de Chesterton, es para poder medirse con ellos, para asegurarse de que su propio gesto fundador nace de la deformación coherente de un género clásico, de un (declarado) ilustre linaje” (Parodi, 1992: 1).

robo de la joya y el asesinato del mago, ambos casos son investigados por Isidro Parodi.

En el relato policial clásico, según, Giurca (2014), el narrador comienza con la presentación de un crimen<sup>160</sup>; en “La prolongada búsqueda de Tai An”, más que presentar el crimen, el narrador, Shu T’ung, presenta a Madame Hsin: “Además no se trata de mi dañina y desafortunada persona: la prodigiosa Madame Hsin abusa noche a noche del veronal, a causa del desvelo infatigable de los pilares de la ley, que al desesperan y la incomodan. Los esbirros no parecen tener en cuenta que ha sido asesinado su protector en circunstancias nada tranquilizantes” (1). Así, el narrador refiere el crimen, pero no lo presenta. Su atención está en Madame Hsin. Ya posteriormente explica lo que ha pasado:

Hace diecinueve años ocurrió el hecho aborrecido que aflojó las patas del mundo y del cual han llegado algunos ecos a esta consternada ciudad. Mi lengua, que más bien parece ladrillo, ha recordado el robo del talismán de la Diosa. Hay en el centro de Yunnan un lago secreto, en el centro de ese lago, una isla; en el centro de la isla, un santuario; en el santuario resplandeciente el ídolo de la Diosa; en la aureola del ídolo, el talismán (2).

Ahora sabemos que hay un asesinato: Tai An ha muerto; también sabemos ha sido sustraída una joya de una provincia china. Por tanto, el cuento presenta dos planos temporales: el del crimen y el de la investigación<sup>161</sup>. El primero comprende desde el robo de la joya, hasta la muerte de Tai An; y el segundo, las dos visitas a la Penitenciaría Nacional.

La primera visita presenta el testimonio de Shu T’ung: “Mi censurable nombre es Shu T’ung y ejerzo, ante el escarnio unánime, el cargo de agregado cultural de la embajada china” (1); la segunda presenta a Fang She: “Cuatro meses después, Fang She fue a visitar a Isidro Parodi. Era un hombre alto, fofo; su cara era redonda, vacua y tal vez misteriosa” (9). Gracias a los testimonios de las dos visitas, el detective puede llegar al esclarecimiento de la verdad.

---

<sup>160</sup> “Desde Poe, el esquema del policial queda, pues, formalizado. La trama se centra en un caso, presentado como *un* misterio —en general, un crimen— aparentemente irresoluble” (Parodi, 1992: 3).

<sup>161</sup> Las temporalidades no son simultáneas.

A través de Shu T'ung, don Isidro sabe que la historia de la joya no es como la han contado<sup>162</sup>. Tai An es el ladrón y Fang She el encargado de recuperarla. Lo sabe por las actitudes del “mago”: analiza la entrada y salida de cuanto barco llega al puerto, y además, cambia de nombre de manera constante. Esto lo hace quien busca, pero también quien se esconde; además, si se sigue el testimonio de Shu T'ung, el primero en llegar a Latinoamérica es Tai An, pero como se queda un año en Montevideo, el lector tiende a creer que Fang She es el ladrón y Tai An el misionero.

Gracias al testimonio del embajador también sabemos que el incendio fue provocado: “Vi la sed y el hambre del fuego; vi la consternación deformada de Nemirovsky, que apenas atinaba a saciarlo con donaciones de aserrín y papel impreso” (73). El ruso provoca el incendio para obrar el seguro. Con el dinero funda una empresa de fuegos artificiales.

La segunda visita explica el asesinato de Tai An: “— Lo que usted ha dicho es verdad, pero hay cosas que no puede saber. Yo las referiré” (78). Es gracias a este segundo apartado que nos enteramos que Fang She ha matado al ladrón: “Encorvado bajo la luna, se puso a cavar junto al sauce. Pasó un tiempo que no sé computar; desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo” (78). Después coloca el talismán en la boca del muerto, así al momento de quemarlo, la joya podrá ser recuperada por la secta taoísta.

El hecho criminal es presentado por dos personas: Shu T'ung y Fang She. Al primero lo mueve la pasión por una mujer; al segundo la resolución del crimen; sin embargo, en ningún momento queda claro cómo es que ambos personajes quedaron vinculados con el crimen.

La historia de la investigación queda burlada, ya que, aunque han pasado cuatro meses, Parodi no puede llegar a la verdad. Sabe quién es el ladrón y quién el investigador, pero no quién es el asesino, de esto último se entera gracias al testimonio del propio criminal, quién irónicamente se encuentra en la celda donde se lleva a cabo la investigación del crimen que él mismo cometió: “Entonces me

---

<sup>162</sup> Tanto el embajador chino, como los periódicos.

arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo” (78). Cuando la verdad queda al descubierto, a Parodi no le importa:

— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse (78).

En ningún momento se aplica un castigo sobre el criminal, mucho menos es comunicada la resolución a la policía, como había hecho Montenegro: “Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (28). Podemos ver que hay una burla de la historia de la investigación; su protagonista, el detective “debe doblar al asesino, descifrar su plan y sus razonamientos, a tal punto que pueda llegar a anticipar sus acciones” (Parodi, 1992: 5); sin embargo, no sucede así (al menos en este cuento), la historia oculta (asesino) que tendría que ser revelada por don Isidro, es revelada por el criminal en un acto de confesión. Honorio Bustos Domecq se adelanta al lector, a través de las cinco narraciones anteriores le ha hecho creer que don Isidro es capaz de resolver todo, “En la prolongada búsqueda de Tai An” pasa lo contrario. La categoría del lector (implícito), también queda burlada, incluso cuando se escribe para un lector experto.

La burla no reside solamente en la historia de la investigación, también en el esqueleto del relato policial clásico, que según Giurca (2014), se conforma por: la víctima, el criminal, el amigo del detective, los falsos sospechosos, la policía y el detective. Cada una de estas categorías es reelaborada por Honorio Bustos Domecq, quien se ha distanciado del relato convencional para crear una nueva narrativa. Sin más, vamos a ellos.

El primer elemento al que alude es la víctima; se trata de Tai An, protector de Madame Hsin. Se le presenta como el encargado de recuperar el talismán de la diosa, para ello se ve en la necesidad de viajar a Semarang, después a Ciudad del Cabo, más tarde a Montevideo, y, finalmente a Buenos Aires, donde tendrá lugar su asesinato. Este personaje es fundamental en la historia, pues posee la joya que

buscan Fang She, Nemirovsky y Madama Hsin. Todos saben que está en su poder, pero desconocen dónde se encuentra.

Como decíamos, Tai An es una persona sin dinero; se asocia con Samuel Nemirovsky; sin embargo, no tiene solvencia económica, entonces ¿qué es lo que aporta?; la respuesta parece evidente, alguna parte de la joya, de ahí el interés del ebanista.

La burla a esta categoría reside en la inversión de papeles. Honorio Bustos Domecq, a través del narrador, ha presentado a Tai An como el mago que va a recuperar la joya: “El jefe de los sacerdotes encomendó al mago Tai An la recuperación de la joya. Éste, según es fama, buscó una conjunción favorable de los planetas, ejecutó las operaciones debidas y aplicó el oído a la tierra” (69). Esto lo sabemos gracias a la primera visita a la celda 273, pero en la segunda nos enteramos de la verdad: “Doy por seguro que el ladrón es Tai An, y usted, el misionero: si no el enredo no tiene ni pies ni cabeza” (77): “— Es cierto —dijo sencillamente Fang She—”(77). Cuando se revela esta información, el lector se ve en la necesidad de hacer una segunda lectura, ahora tomando como ladrón a Tai An.

El segundo elemento es el criminal. Como bien mencionamos anteriormente, en un primer acercamiento podríamos pensar que este lugar lo ocupa Fang She, el chino que aparece un invierno de 1927: “bajo los arcos de la plaza del Once, vio un círculo de vagabundos y de mendigos que se burlaban de un desdichado que yacía en el suelo de piedra, derribado por el hambre y el frío. La piedad de Tai An se duplicó al descubrir que ese vilipendiado era chino [. . .] Tai An alojó al forastero, cuyo expresivo nombre es Fang She” (70). Según lo contado por el narrador (Shu T’ung), Fang She es el ladrón y Tai An es el misionero, pero por el testimonio de Fang She, sabemos que no es así: “Encorvado bajo la luna, se puso a cavar junto al sauce. Pasó un tiempo que no sé computar; desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo” (78). La burla reside en que Parodi no tiene que encontrar al criminal, éste se delata solo; además, como hay se dijo, de no darse esta segunda visita, el crimen no hubiera podido resolverse y habría dejado al detective en ridículo. Observamos

entonces que la actividad del detective maravilloso no se cumple del todo en esta narración. Parodi conoce algunos datos y puede llegar a algunas verdades: quién es el ladrón y quien el misionero, o quien provocó el incendio, pero no es capaz de saber quién mató a Tai An, bien puede ser Shu T'ung, Nemirovsky o la propia Madame Hsin.

El siguiente elemento se conforma por los personajes sospechosos, quienes quedan vinculados de alguna manera con el crimen. Se trata de Madame Hsin, Samuel Nemirovsky y Shu T'ung. Todos ellos se relacionan con el mago gracias al talismán de la diosa. Madame Hsin está sumamente interesada en el valor de la joya, tan es así que sigue a Tai An a todas partes: "La señora también andaba atrás de la alhaja" (77); alterna entre su actividad dentro de la prostitución argentina y la búsqueda del talismán. Para lograr su cometido, se apoya en Shu T'ung, lo seduce en varias ocasiones: "Pues Madame Hsin me estimulaba indirectamente a desoír las justas imprecaciones de los demás, y rebasar alguna vez la puerta del cancel" (5) Lo convence, pues, de cuidar los pasos del mago, no por celos, sino por localizar el paradero del diamante. Shu T'ung se disfraza de una manera muy ridícula: "lo dejaba de campana a ese doctor de tantos recursos, que si la circunstancia lo exige se pone tranquilamente un florero en el traste y queda disfrazado de mueble" (77).

Nemirovsky, por el contrario, sabía de la historia del diamante, se la había contado el propio Tai An, justo por ello hacen la asociación. Además, si existiera duda de que él sabía dónde estaba enterrada la joya, ésta se disipa cuando Nemirovsky finge despedirse y regresa a buscar la joya (en el lugar estaba el cuerpo: "En el rústico mango de la herramienta, los policías [ineptos para el vuelo genial y tercos parroquianos de la minucia] han descubierto no sé qué impresiones digitales de Nemirovsky") (76). Las huellas responden a la búsqueda de la joya: primero regresa Tai An, y es asesinado por Fang She, lo entierra en el mismo lugar, pero con la joya en la boca, para que los policías encontraran en cuerpo y lo repatriaran, así habría cumplido la misión, sus compatriotas encontrarían la joya al quemar el cuerpo. Fang She sabía que Nemirovsky regresaría con la misma intención que Tai An, así que llama a la policía, que efectivamente encuentra las huellas de Nemirovsky en la pala, porque este la había usado para excavar, más no para

matarlo. Para la policía el principal sospechoso es Nemirovsky, luego Madame Hsin, y finalmente, Shu T'ung, aunque de este no sabemos a ciencia cierta cómo fue vinculado con la policía.

El cuarto elemento es el amigo del detective; se trata de Gervasio Montenegro, quien se ha enterado del crimen por boca de Shu T'ung: "Ya he taponado, con mi narración asimétrica, las dos orejas tan sagaces del doctor Montenegro. Este fénix de la investigación policial es infalible como la tortuga<sup>163</sup>" (68). Montenegro es incapaz de resolver el caso y remite al doctor a la celda 273, aunque claro lo visita en determinadas ocasiones: "Don Isidro Parodi conoce estas inclinaciones, y las entradas de Montenegro en la celda se sincronizan con el veloz gesto del detective para esconder bajo el birrete reglamentario su *atado de Sublimes*" (Marengo, 1998: 92). El ego de Montenegro es tan alto, que desde la resolución de "Las noches de Goliadkin" considera a don Isidro como su "nuevo protegido", su "colaborador".

María del Carmen Marengo (1998) comenta que este personaje cree haber elaborado una teoría superior a la de la policía para poder resolver el crimen. Así lo deja ver el texto: "(Ineptos para el vuelo genial y tercios parroquianos de la minucia) han descubierto no sé qué impresiones digitales de Nemirovsky. El sabio, el intuitivo, se mofa de esta cocina científica; su rol es incubar, pieza por pieza, el edificio perdurable y esbelto. Me sofreno: reservo para mañana la hora de anticipar y burilar mis atisbos" (117); sin embargo, esa crítica no presenta resultados. Montenegro jamás resuelve el crimen, cuando don Isidro le pide que exponga el caso, éste se complace con decir "Espero de pie firme su boceto y adelanto desde ya mi palabra de estímulo" (47); su labor como detective queda ridiculizada porque se resume en labores de espionaje durante las visitas a la celda 273. Así, cuando Shu T'ung cuenta lo ocurrido, Montenegro aparece detrás de la reja: "— El veterano del Salón Doré tampoco se fatiga y también persiste —exclamó con espontaneidad Montenegro, que había estado espiando en cuclillas el ojo en la cerradura y el

---

<sup>163</sup> La afirmación es una burla. Shu T'ung sabe que Montenegro no puede resolver nada.



bastón de ballena entre los dientes; ahora, irreprimible, irrumpía con un traje blanco<sup>164</sup> y un canotier maleable—“ (70).

En este este último relato hay una transformación del amigo del detective. Montenegro se presenta como una persona adinerada: viste de traje y tiene un porte elegante. La burla radica en presentarlo como una persona que se roba el testimonio de los sospechosos. Interrumpe a Shu T'ung para narrar los hechos: “Apuesto que el doctor ha condimentado su narración con todo ese misterio de oriente [. . .] me atrevo, sin embargo, a sospechar que usted preferirá mi *compte rendu*” (69), “— Mi palabra de estímulo —dijo Montenegro fogosamente—. El edificio de la calle Deán Funes es una interesante muestra de principios de siglo, uno de tantos monumentos de nuestra arquitectura instintiva” (70). Montenegro, a diferencia de los amigos de Dupin, Poirot o Holmes, no pretende apoyar al detective a descubrir la verdad, mucho menos contarla, sino hacer suya la investigación: se atribuye las glorias y los triunfos de Parodi: “Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (80). En “La prolongada búsqueda de Tai An” no lo vemos atribuirse el crédito de la investigación, pero queda implícito, ya que Parodi no piensa hacerlo.

El quinto elemento está integrado por la policía, en este caso por la figura del subcomisario Grondona, quien también es incapaz de resolver el crimen; además, se entera porque Fang She (autor del crimen) ha denunciado el asesinato de Tai An. La policía trata de resolverlo, pero no lo logra; busca la ayuda de Gervasio Montenegro, quien tampoco tiene éxito. Todo queda en manos de Parodi. Esta figura queda en ridículo por dos situaciones: si Montenegro ha entrado a la celda, ¿cómo lo hace? Existen dos posibilidades: no hay seguridad o la policía está coludida con las mafias (prostitución a través de Montenegro), lo que parece ser la más viable. La policía sabe de los negocios de Montenegro, pero como es incompetente, tiene que hacer caso omiso; a cambio, recibe la solución de todos los casos policiales.

---

<sup>164</sup> Viste con traje blanco. Lo cual parece una mofa de Honorio Bustos Domecq, pues Montenegro se dedica a resultar mujeres para su prostíbulo en la calle Avellaneda.

El último elemento y quizá el más burlado es el del detective. En los casos anteriores se le presenta como una eminencia en las investigaciones policiales, pero en este último es motivo de mofas, y, además, el tedio se ha apoderado de él. El cuento aparece fechado en 1942, para esta época don Isidro ya debía haber dejado la Penitenciaría Nacional, la condena ha terminado. Al respecto, María del Carmen Marengo (1991) comenta: “No podemos excluir la hipótesis de que la condena se haya ido prolongando por la influyente mediación del inquilino deudor” (29), pero la hipótesis es debatible, todo parece responder a los intereses de Gervasio Montenegro, quien controla a la policía. Sabemos que no deja salir al peluquero de la calle México, pero no sabemos por qué Parodi resuelve los casos sin exigir su libertad.

Hay un contraste entre la forma en que se le presenta en la primera narración, “Las doce figuras del mundo”, y en esta la última, “La prolongada búsqueda de Tai An”, donde sólo es capaz de establecer parte de la verdad. Puede identificar quién es el ladrón y quien el misionero, también puede saber las causas del incendio, pero no logra identificar el paradero de la joya, ni mucho menos la identidad del asesino; esto lo sabe hasta que el propio autor decide comunicárselo: “desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo” (78). El asesino ha puesto una denuncia para que la policía investigue un crimen que él mismo cometió, pero como no lo logra, decide hacer una visita a la celda 273 para esclarecer el caso ante un detective encarcelado.

Por si fuera poco, el detective al enterarse de la verdad, tendría que comunicarla, sea a Gervasio Montenegro o a la policía. No lo hace:

— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse (78).

El contraste entre los dos cuentos es intencional; Bustos Domecq coloca “Las doce figuras del mundo” en primer lugar porque, si colocara “La prolongada búsqueda de

Tai An”, la interpretación cambiaría, y la credibilidad del detective encarcelado se perdería<sup>165</sup>.

Dentro de la parodia del significante, a diferencia de los otros cuentos, en “La prolongada búsqueda de Tai An” aparece una discusión con el canon policial clásico. Se establece una relación entre la obra de Edgar Allan Poe (“La carta robada”) y la de Gilbert Keith Chesterton (“El hombre invisible”); ambos relatos tienen, pues, semejanza con “La prolongada búsqueda de Tai An”.

#### **4.3.1 LA PARODIA DEL SIGNIFICANTE: EL DIALOGO DE “LA CARTA ROBADA”, DE EDGAR ALLAN POE Y “EL HOMBRE INVISIBLE” DE GILBERT KEITH CHESTERTON, CON “LA PROLONGADA BÚSQUEDA DE TAI AN”, DE HONORIO BUSTOS DOMECCQ**

“La prolongada búsqueda de Tai An” se caracteriza por entablar un diálogo con el canon policial clásico y readaptarlo a una narrativa policial en América Latina. Toma como punto de partida dos narraciones: en primer lugar, “La carta robada” de Edgar Allan Poe, publicada en 1844; y en segundo, “El hombre invisible” de Chesterton, publicado en 1897. En “La prolongada búsqueda de Tai An” aparece como protagonista don Isidro Parodi, homólogo de August Dupin y el Padre Brown<sup>166</sup>.

Siguiendo el estudio de Héctor Fernando Vizcarra (2012), “El ciclo de Isidro Parodi: reinterpretación paródica del relato de detección clásico”, podemos notar que:

Para Borges y Bioy Casares, el relato policial legítimo no debía tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista ni ésta en la intervención del azar, sino en una concatenación de razonamientos, de operaciones meramente intelectuales, llevadas a cabo por el detective en turno; se trata, por lo tanto, de un género que ellos denominan “intelectual” (15).

Es ahí donde reside la importancia de “La prolongada. . .” Don Isidro, a diferencia de Dupin o el padre Brown, no se ve en la necesidad de ir a la calle Deán Funes para conocer la ebanistería donde ocurrió el asesinato. Puede llegar a la verdad

---

<sup>165</sup> Además, los cuentos están fechados.

<sup>166</sup> Por su hubiese duda de las referencias de Borges hacia Chesterton, recordemos que en “Las noches de Goliadkin” un integrante de la banda de criminales es sacerdote y se le conoce como “El padre Brown”.

gracias a una serie de razonamientos en la celda 273<sup>167</sup>. Los personajes acuden a la cárcel bonaerense para dar su versión de los hechos; además, don Isidro lee las notas de Molinari, encargado <sup>168</sup>de referir los crímenes de Buenos Aires.

“El hombre invisible” de Chesterton deja ver algunas similitudes entre Dupin y el padre Brown; el padre es de aspecto “católico, torpe e inofensivo [. . .] antes de dar a conocer cualquier resolución, ‘evalúa’ el grado de maldad del culpable según la moral cristiana” (Vizcarra, 2021: 15-16), pero sigue teniendo una forma ingeniosa en la forma de dar la resolución. La narración de Chesterton “presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural, y la reemplaza luego, sin pérdida con otra de este mundo” (Vizcarra, 2012: 16). Así, el relato del “Hombre invisible” se asemeja a lo sobrenatural. Nadie parece haber entrado a la casa, y, sin embargo, hay un muerto: “Aquí no ha entrado ni amigo ni enemigo, pero Smythe se ha eclipsado [. . .] — Nadie ha entrado aquí, señor, puede usted confiar —dijo el conserje, con una cara radiante de autoridad”. Todos atestiguan que nadie ha entrado, la respuesta parece evidente: una cuestión sobrenatural, de ahí la frase de Borges: “Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que finalmente tienen una resolución policial (*Borges Oral*, 1978 apud Domínguez, 2005: 85).

“La carta robada” también presenta un diálogo con “La prolongada búsqueda de Tai An”, en especial con la búsqueda del objeto perdido. En este relato hay una inversión en cuanto a lo evidente: la carta que compromete a la reina está a la vista de todos:

La tercera mirada [. . .] es la del ministro ladrón de cartas, quien sigue la máxima de “si quieres ocultar verdaderamente algo, exponlo a la vista de todos”. Así que juega con la mirada invirtiendo el sentido de lo oculto y dándole este otro sentido: lo que está oculto por la mirada de todos en la evidencia de su exposición. Si la policía no ha encontrado la carta es porque no ha seguido la lógica inversa a la lógica de la ocultación o el nuevo sistema de ocultar a la vista (Aguilar, 2013: 275).

Lo mismo sucede con la joya taoísta: permanece al alcance de todos (bajo el sauce llorón). Todos creen que está en el taller y esperan el momento en que sea revelada

---

<sup>167</sup> Esto lo comparte con Dupin y el Padre Brown.

<sup>168</sup> De ahí que la saga del padre Brown esté relacionada como una crítica a la sociedad.

por el mago. Por eso Madame Hsim lo sigue a todos lados (su amor es interesado); mas, como no puede hacerlo de forma continua, encomienda la misión al agregado cultural de la embajada china, “Shu T’ung”. Solo hay dos personas que saben dónde está la joya: Tai An (por haberla robado) y Samuel Nemirovsky (por hacer una sociedad a cambio de las bonanzas de la joya). El segundo, aunque sabe el paradero, no la saca, no porque no quiera, sino porque al vivir en el mismo lugar, sería descubierto inmediatamente. Esto explica por qué cuando llega la policía el ruso está al lado del sauce con la pala “sepulcral”. No era el asesino de Tai An, sólo intentaba extraer la joya (creyendo que el mago se había ido<sup>169</sup>).

Colocar la joya “objeto escondido” en la casa donde vive quien se dedica a buscarla es ocultarla sin el mayor problema. Está al alcance de todos, pero escondida de forma inteligente<sup>170</sup>. Con “La carta robada” sucede lo mismo:

La historia del relato se desarrolla en París, donde Auguste Dupin, a petición del prefecto de policía, logra encontrar una carta comprometedoras que el ministro mantiene oculta después de habérsela sustraído a la reina. A la vista sobre la chimenea del despacho del ministro, la carta era visible para quien quisiera verla, pero la policía, inmersa en la esfera de lo real y empírico busca denodadamente en los sitios más inverosímiles sin éxito (Aguilar, 2013: 273).

En ministro acude en determinadas ocasiones. Sabe dónde está la carta, pero busca el momento adecuado para extraerla sin levantar sospechas. Fang She, quien encarna este papel en “La prolongada búsqueda. . .”, no sabe dónde está el objeto escondido, pero sabe quién es el ladrón, y se va a vivir con él durante casi veinte años, pues no puede matarlo, ya que perdería la joya, así que se dedica a investigarlo.

La carta de la reina otorga poder a quien la posea, en este caso al Ministro; la joya lo otorga solamente a quien la posea más de veinte años. Honorio Bustos Domecq parece dar cabida a las creencias de la secta taoísta: Tai An espera tenerla los veinte años y adquirir los poderes de la pieza. El descubrimiento del objeto escondido se da de forma diferente: en “La carta robada”, lo hace August Dupin a través de una serie de reflexiones, lo que no logra hacer la policía:

---

<sup>169</sup> Tai An intenta lo mismo unos momentos antes.

<sup>170</sup> Salvo el conocimiento de Nemirovsky.

La segunda mirada es la mirada inepta de la policía que mira, pero no ve, que busca una descripción primitiva de esa carta que nunca ha visto y que por eso no ve y no encuentra, desplegando una logística búsqueda que incluye las pesquisas más sibaritas, porque no sospecha que la carta ha podido sufrir modificaciones en su aspecto sin dejar de ser una carta. Esta es la mirada ciega de la ignorancia del saber matemático (Aguilar, 2013: 275).

Como el ministro ha usado la máxima “si quieres ocultar verdaderamente algo, exponlo a la vista de todos”, la carta no es descubierta, ni siquiera por los más grandes elementos policiacos. En cambio, Dupin piensa diferente:

Se interesa en colocarse en la mente del ladrón y no en el aparato logístico policial que sigue una mecánica de la lógica de la ocultación clásica o vulgar, digamos, aquélla que utiliza mecanismos tales como la introducción de la carta en un agujero practicado en la pata de un mueble. Para Dupin es mejor penetrar en la forma de razonar del ladrón antes que en el escenario donde el ladrón ha ocultado la carta, para conducirnos al hallazgo de la misma (Aguilar, 2013: 275).

Esta máxima es usada por Tai An: pudo esconder la joya en otro lugar, pero lo hace debajo del sauce y lo hace antes de alojar al buscador: “Tai An alojó al forastero, cuyo expresivo nombre es Fang She, en el taller de ebanistería de Nemirovsky” (70); en la misma casa, pero no en el mismo lugar, a él le otorga la casa del sauce, al fondo del taller: “Fang She, quieto como una sucesión infinita de teteras idénticas, perduró en la casilla de madera, junto al único sauce<sup>171</sup>” (73).

La forma de esconder el objeto es idéntica a la de Poe, sin embargo, el descubrimiento es diferente. Dupin posee la capacidad de resolver el misterio solo. Lo mismo esperaríamos de don Isidro Parodi, quien en los cinco cuentos anteriores lo ha hecho sin el mayor problema, pero ahora sólo es capaz de mostrar parte de la verdad. El verdadero misterio, como decíamos, lo aclara el propio asesino: “Pasó un tiempo que no sé computar; desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo (78)”. Por si fuera poco, Honorio Bustos Domecq trabaja con el objeto escondido en dos ocasiones;:en primera instancia esconde el talismán bajo los pies del sauce; y en segunda, en la boca del mago ya sin vida: “Yo sabía que tarde o temprano me arrestarían. Había que salvar el talismán. Lo escondí en la boca del muerto. Ahora

---

<sup>171</sup> Se queda ahí, incluso el día del incendio.

vuelve a la patria, vuelve al santuario de la Diosa, donde mis compañeros lo encontrarán al quemar el cadáver” (78). Fang She logra la misión después de casi veinte años.

En “El hombre invisible” el objeto perdido tiene dos manifestaciones: un hombre ha muerto. El padre Brown debe explicar quién es el asesino y dónde está el cadáver. Al haber manchas de sangre y un desaparecido, todo indica un asesinato. En primera instancia se ofrece una explicación sobre natural, el hombre pudo haber sido asesinado por los muñecos que fabricaba.

Para llegar a la verdad, el detective debe entrevistar a los cuatro empleados de la casa; y, además, pensar desde la lógica de los empleados. Ellos contestan sólo lo que se les pide, nadie ha entrado a la casa. Cuando menos nadie que ellos consideren sospechoso “Cuando estos cuatro hombres honrados aseguraron que nadie había entrado en la casa, no quisieron decir que ningún ser de la especie humana, sino que ninguno de quien se pudiera sospechar que era el hombre en quien pensábamos. Porque lo cierto es que un hombre entró y salió, aunque ellos no repararon en él” (Chesterton, 1936) ¿Por qué? Porque era un hombre sencillo (un cartero), vestido de forma extravagante (ropa roja, azul y oro). Había entrado a la casa del Himalaya, burló la vigilancia de los cuatro empleados; además, mató a Smitythe con la mayor tranquilidad. Después se lleva el cadáver a cuevas. Pasa frente a todos, pero nadie le presta atención. Ante el asombro de todos, el padre Brown comenta: “nadie se fija en los carteros y, sin embargo, tienen pasiones como los demás hombres, y a veces llevan a cuevas unos sacos enormes donde cabe muy bien el cadáver de un hombre de pequeña estatura” (Chesterton, 1936). El rival de amores era el encargado del asesinato de Smythe, se había disfrazado de cartero y cargó el cadáver en una bolsa.

En los tres casos se narra la historia de un objeto perdido, sea una carta, un talismán taoísta o un hombre asesinado. En ninguno de los tres se narra la ejecución del castigo por parte de la policía, quien en los tres cuentos resulta incompetente. “La carta robada” constituye un hipotexto, tanto para el “Hombre invisible”, como para “La prolongada búsqueda de Tai An”.

En las tres narraciones tenemos el motivo del cuarto cerrado: “se comete un homicidio en un lugar donde la víctima se halla sola, donde nadie ha podido entrar o salir. Boileau y Narcejac explican la invención del enigma del cuarto cerrado como un escándalo lógico, que conmueve al lector para obligarlo a seguir la investigación. El detective se opone no al asesino sino a la irracionalidad del enigma” (Domínguez, 20015: 88). En “La carta robada” no hay un asesinato, pero sí desaparece una carta, el misterio está en cómo desaparece, sino en cómo recuperarla, debe hacerse de la misma manera, desaparecerla sin que nadie se dé cuenta y bajo las leyes de la lógica. En “El hombre invisible” nadie parece haber entrado a la casa, y sin embargo, el fabricante de empleados domésticos lo ha hecho. Por último, en “La prolongada. . .”, Tai An aparece bajo los pies del sauce, pero el descubrimiento se da gracias a que Fang She, llama a la policía, de otra forma todo habría quedado arruinado: Samuel Nemirovsky habría robado el talismán y nadie habría descubierto el asesinato<sup>172</sup>. Debe reconocérsele a Bustos Domecq desarrollar la trama en un lugar poco común, una ebanistería, y además colocar personajes chinos, como una forma de tratar un tema nacional (la inmigración).

La parodia del cuarto cerrado en “La prolongada búsqueda. . .”, y no sólo en ella, sino en las cinco narraciones anteriores, radica en que los crímenes se resuelven desde otro cuarto cerrado “la celda 273” de la Penitenciaría Nacional. En primera instancia, como bien comenta Susana Domínguez (2005), la celda es un cuarto cerrado, y luego, la Penitenciaría también lo es.

Honorio Bustos Domecq retoma la narrativa de Chesterton; sin embargo, no lo hace exhaustivamente: “No hay ningún cuento de Borges cuya trama principal repita, continúe o invierta otra de Chesterton. Los argumentos de Chesterton que se entretujan en un cuento entero de Borges están tan reducidos, que ya casi no son reconocibles. No son, en verdad argumentos sino mínimas unidades narrativas” (Domínguez: 2005: 85). Tal es el caso del epígrafe de “La prolongada búsqueda. . .”:

---

<sup>172</sup> El motivo del cuarto cerrado aparece en los seis cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1946). Según comenta Susana Domínguez (2005: 93) “En *Seis problemas para don Isidro Parodi* aparece el tópico del ámbito cerrado: una quinta en “Las doce figuras del mundo”; un tren en marcha en “Las noches de Goliadkin”; una estancia en “El dios de los toros” y en “Las previsiones de Sangiácomo”; un hotel en “La víctima de Tadeo Limardo”; y una mueblería en “La prolongada busca de Tai An””.



el cuento hace referencia “A Ernest Bramah”, quien en realidad es Ernest Bramah y crea al detective Max Carrados. Este personaje nace en 1914:

Es el amigo ciego del investigador Luis Carlyle y el protagonista de otras dos obras: *The eyes of Max Carrados* (1923) y *The Max Carrados Mysteries* (1927). Al excepcional desarrollo de sus otros sentidos, especialmente el del oído (conoce las voces como otros las fisonomías) une un extraordinario conocimiento de la naturaleza humana y un agudo sentido del humor. Es un hombre rico que soluciona problemas de gente rica. Es un experto en venenos, numismática, electricidad y arqueología (Domínguez, 2005: 95).

Pero sólo se trata de una referencia, ya que no se desarrolla completamente. Sin embargo, este detective posee una desventaja, es ciego, y aun así sus capacidades en la investigación son excepcionales. Así el caso de Isidro Parodi, es un detective gordo y encarcelado, pero capaz de resolver enigmas policiales, como bien menciona Gervasio Montenegro en “La palabra liminar”: “Es el primer detective latinoamericano”. Parodi al igual que sus homólogos, Dupin y el padre Brown, puede vivir sin trabajar, pero de una forma absurda, el Estado lo mantiene, aunque nunca sabemos a ciencia cierta las causas.

Susana Domínguez (2005: 96) está convencida del conocimiento de los cuentos de Chesterton por parte de Borges y Bioy Casares. Los considera una imitación paródica. Con el padre Brown, Parodi comparte el hecho de venir de estratos sociales bajos y no de una línea aristocratizante como Sherlock Holmes. Ambos poseen un profundo conocimiento del ser humano. Este carácter también lo comparte Max Carrados. Tanto Parodi como el padre Brown. ambos parten de una experiencia de vida: Parodi porque está condenado, y el padre Brown porque ha sido capellán de una cárcel y está acostumbrado a oír en confesión los crímenes más horribles.

Podemos rescatar de la autora lo siguiente: Borges y Bioy Casares retoman algunos motivos de Chesterton y de Poe, y los desarrolla en “La prolongada búsqueda”, pero lo llevan a la hiperbolización. El cuarto cerrado no da la apariencia de que nadie hubiese entrado porque Nemirovsky es encontrado por la policía en el lugar del crimen: Fang She lo ha denunciado como culpable.

Luego Parodi resuelve los crímenes en otro cuarto cerrado: la celda 273 de la Penitenciaría Nacional.

Hasta aquí la parodia del significante; ahora daremos paso a la parodia del significado.

#### 4.3.2 LA PARODIA DEL CONTENIDO

En este segundo apartado veremos cómo en “La prolongada búsqueda de Tai An” nuevamente se presenta el problema de identidad que se vivía en la Argentina de los años treinta, un problema que se viene arrastrando desde la generación del centenario y que continuará hasta los años setenta. Para los años treinta, como bien mencionamos en el capítulo anterior, impera en Argentina un nacionalismo de derecha, que busca la identidad a través del color “local”. Tanto en el Centenario, como en las décadas posteriores, los extranjeros están en el centro de la reflexión sobre la argentinidad.

La obra de Honorio Bustos Domecq está sumamente relacionada con el contexto argentino de los años treinta; Borges pretende acercarse a un revisionismo histórico de su país de origen, y lo hace a través de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. En “Las doce figuras del mundo” ha tratado el problema de la migración; en “El dios de los toros”, el problema del gaucho; y ahora, en “La prolongada búsqueda de Tai An”, retomará nuevamente la migración. Los temas tratados en los tres cuentos atraviesan el “nacionalismo” de derecha.

Como bien se mencionó en “El dios de los toros”, para el grupo Boedo la atención debía colocarse en la novela de corte realista-naturalista, en una literatura al servicio de la revolución social y en la concepción del “arte comprometido”, en lugar del arte por el arte como lo harán los integrantes de *Martín Fierro*. (Yocco, 2007: sin página). Sin embargo, Honorio Bustos Domecq, en su afán de hombre cosmopolita, echa una mirada a las literaturas orientales, en especial a la china, de ahí que ahora los personajes sean chinos situados en Buenos Aires.

¿Cómo sucede este acercamiento? Se da durante la estancia de Borges en Europa: el autor tenía un apego especial por la literatura china. La estudia en España, pero no directamente, toda vez que desconocía la lengua. Lo hace a través de las traducciones inglesas y alemanas, de las cuales salen las traducciones al español. También realiza ocho reseñas de la literatura china.

En los años treinta, la presencia de la literatura china era casi invisible:

No existía un marco institucional para el estudio de la cultura china en Argentina. El desarrollo del trabajo académico sobre culturas asiáticas en general fue un fenómeno mucho más tardío en América del Sur [ . . . ] [L]os pioneros en el campo eran críticos aficionados a las religiones comparadas que se inician con las publicaciones sobre el budismo, el hinduismo y el islam a finales de los años veinte (Hubert, 2013: 693).

¿A qué se debe la escasa circulación de la literatura china en Argentina? A la pobre circulación de la población inmigrante china. Los primeros inmigrantes llegaron en 1910; eran pocos y se mezclaron rápidamente con la población local. Así lo deja ver Bogado (2003: 105 apud Hubert, 2013: 964):

En Argentina, se estima que los primeros arribos de inmigrantes chinos se originaron durante el inicio de la República de China en 1912, hasta la mitad del siglo sólo se registraron casos aislados provenientes de Perú, Chile y las regiones chinas de Chintien, Guangzhou, Hong Kong y Shandong, algunos de los cuales contrajeron matrimonio con nacionales, desvinculándose así de la comunidad china y asimilándose a la sociedad argentina, y otros inmigrantes hacia países limítrofes (Bogado, 2003: 105 apud Hubert, 2013: 694).

Es difícil rastrear las inmigraciones chinas hacia la capital bonaerense, pero se sabe, como se ve, que los primeros chinos llegaron de Lima, Chinton, Guangzhou, Hong Kong y Shandong (Pappier, 2011: 3). Después de 1946 se dan oleadas migratorias chinas más grandes, pero por ser posteriores a 1940, ya no nos competen en este trabajo.

Borges conocía estas migraciones, así como la literatura correspondiente a la cultura china, en especial la taoísta. Se acerca a ella a través de las traducciones. El autor conocía el trabajo del filósofo taoísta Zhuanzi (365-290 a.C.), quien forja las bases de taoísmo chino. En “La prolongada búsqueda. . .”, la historia está basada en los poderes de la joya taoísta de Yunnan.

Por otra parte, Borges tenía presentes la *Historia de la literatura china* (1901) de Heberte Hallen Giles y *La pensée chinoise* (1934) de Marcel Granet. Las obras aparecen citadas en la mayoría de sus ensayos acerca de la literatura china. Pero quizá la obra de mayor referencia es la *Enciclopedia Británica*, undécima edición, un libro que consultaría para cualquier referencia, y que leía como literatura misma (Hubert, 2013: 696).

Aun con lo anterior, la recurrencia hacia la literatura china se origina en el interés del modernismo por las culturas orientales, como bien menciona Matías Alderete (2021: 4):

En la literatura modernista se hace presente un interés real sobre el Oriente y sus culturas. Desde su lectura, el Oriente no debe ser entendido, en tanto un espacio exótico, un recurso de alejamiento del trastocado mundo latinoamericano de fin de siglo (a la usanza del romanticismo en el mundo europeo durante la primera mitad del siglo XIX); tampoco la recurrencia al Oriente es un “afrancesamiento” o una moda extranjerizante. Ambos supuestos soslayan que el modernismo es, por, sobre todo, **un intento desde los márgenes de integración a una modernidad cosmopolita**<sup>173</sup>.

Esta idea es rescatada por Jorge Luis Borges, sobre todo por las cuestiones políticas de la época. Argentina forjaba su identidad en la figura del gaucho y no podía ser así. El gaucho sólo era una parte de la totalidad de Argentina. El compadre tampoco podía tomarse cómo ícono de la argentinidad. En esta vertiente las migraciones, en especial la libanesa, la italiana y la china, debían tomarse como parte de la identidad, en tanto que eran habitantes que habían adquirido los hábitos de un criollo argentino, sin abandonar su cultura primigenia. Ahora, ¿cómo es que llegan las obras extranjeras a Borges? La respuesta nos la da Rosario Hubert (2021), quien comenta que Borges dirigía la sesión de publicaciones extranjeras para *El hogar* y tenía un papel destacado en *Sur*. En los años treinta “había un importante mercado para el libro en francés, inglés y alemán en Argentina [. . .], dado que la élite todavía gozaba de una educación políglota y la industria editorial privilegiaba títulos europeos en sus catálogos” (696). ¿Dónde queda la literatura “nacional”? Desde la perspectiva de Borges, en lo universal:

La respuesta sería en todas partes, lo universal es nuestra propiedad, allí está su relectura de la gauchesca como muestra del desplazamiento que, dejando de lado pensarla en clave épica, como lo hizo el nacionalismo de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones en su celebración del Centenario de 1910, erigiéndola así en la gesta nacional, como el *ethos* inscripto ya en nuestros comienzos (Calabrese, 2008: 21).

Como bien menciona Calabrese (2008:22), Borges utiliza los cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* para dar una sátira de los discursos sociales y

---

<sup>173</sup> El subrayado es nuestro.

políticos. Por lo tanto, cuando la crítica afirma el carácter apolítico de Borges, cae en un error: a Borges sí le interesa la política, pero desde una postura crítica y no desde el compromiso, como hicieron otros autores del momento.

“La prolongada búsqueda de Tai An” se corresponde con “Las doce figuras del mundo” con respecto del el tema de la migración. La llegada de extranjeros a la capital argentina está presente tanto en el cuento que abre, como en el que cierra. Además, basta recordar que el propio detective proviene de una región de Italia (Liguria), y ya en Buenos Aires (en las orillas) asciende a criollo viejo, lo que demuestra que los criollos no sólo se dan por nacimiento, sino por formación. Así, el carácter xenófobo del gobierno nacionalista de los años treinta, queda en ridículo a través de los dos cuentos. Isidro Parodi es un extranjero que resuelve casos “nacionales”. Presenta un discurso aparentemente serio y formal, pero es más cercano a lo burlesco. Veamos: “Don Isidro no le hizo caso; volvió a su rencor predilecto: se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional” (10).

La penitenciaría pasa a formar parte de una metáfora de la sociedad argentina de los años treinta, ahí confluyen habitantes argentinos que provienen de varias partes del mundo. Además, puede localizarse el papel la policía ante ciertos crímenes, así como el mundo de la prostitución. “En la prolongada. . .” tenemos un detective que aparenta estar en contra de las migraciones, sobre todo de las italianas, pero sí rastreamos los orígenes del investigador de la celda 273, nos daremos cuenta de que se trata de un discurso inverso: “ ‘¡Lo que faltaba! Un japonés cuatro ojos’, pensó, casi audiblemente, Parodi” (68). Honorio Bustos Domecq presenta a un detective que confunde a los japoneses con los chinos, como una manera de rechazo.

Lo mismo sucede con los personajes protagonistas de “Las doce figuras del mundo” y de “La prolongada búsqueda de Tai An”, en el primero, se trata de una comunidad del Líbano establecida en Argentina, mientras que, en el segundo, de un grupo de chinos, también establecidos en Argentina. En ambos casos se presenta la llegada de nuevas culturas a Buenos Aires. En el caso de los chinos, instalarán mercados y restaurantes, sobre todo porque son actividades en las que

puede desempeñarse toda la familia y no requieren un gran conocimiento del idioma español, el cual ninguno manejaba al momento de llegar al país (Pappier, 2011: 5). Tai An llega a Buenos Aires y se fusiona con el ebanista ruso Samuel Nemirovski: “y entró impetuosamente en un consorcio con Samuel Nemirovski, ponderado ebanista que, en el centro mismo del Once, fabrica todos los armarios y biombos que los admiradores de su destreza reciben directamente de Pekín” (69). Con lo anterior puede establecerse una relación comercial entre china y Argentina; desde Buenos Aires se elaboran los muebles que se exportan al continente asiático, pero también parece sugerirse el negocio de la piratería, ya que los muebles son elaborados desde la capital argentina, aunque se entregan “desde Pekín” (Calle Dean Funes, Buenos Aires).

Sean libaneses o chinos, buscan la forma de integrarse a la vida argentina. Establecen negocios y aprenden el idioma. Así Shu T'ung, ciudadano chino, puede comunicarse en español: “— Indagó en perfecto español y con voz de pájaro—” (68). La prueba es que puede referir los hechos a don Isidro Parodi (italiano que habla español), desde la penitenciaría nacional. Lo mismo sucede con Abenjaldún, quien haba un auténtico criollo (siendo libanés). La crítica hacia las inmigraciones y hacia la lengua queda remarcada a través de los personajes extranjeros, quienes son víctimas de discriminación porque ya no son italianos, chinos o libaneses, pero tampoco son argentinos. Desde esta postura, Honorio Bustos Domecq afirma que Argentina no puede preciarse de ser una población autóctona, de ahí la necesidad de recalcar otras nacionalidades y otras lenguas. Gervasio Montenegro frecuentemente recurre al francés y al latín en su afán de hombre cosmopolita.

“La prolongada búsqueda. . .” critica la vertiente del nacionalismo de derecha que rechaza la llegada de inmigrantes por considerar que contaminan el idioma y la cultura argentina. Los chinos, aunque no son originarios, forman parte de la identidad argentina. No son criollos, pero pueden acriollarse, como hizo don Isidro Parodi”.

Igual que a los drusos de “Las doce figuras del mundo”, a los chinos de “La prolongada. . .” se les valora sólo por sus relaciones comerciales. Se trata de ciudadanos que poseen una amplia riqueza, la cual puede ser derramada en

Buenos Aires. “La prolongada. . .” rechaza la “raza pura” y aboga por un mestizaje de la cultura en Argentina.

Otro tema desarrollado en “La prolongada. . .” es la prostitución. En las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires, como bien refiere Lilita Mabel, en su trabajo “Apuntes para una historia de la prostitución en Buenos Aires (1920-1940)”, se convierte en una ciudad “para la diversión semiculta: juego, prostitución y alcohol. Se llega al apogeo de la llamada ‘mala vida’ de Buenos Aires. Aparece una topografía de la noche que imita a la de París, mientras la inmigración trae prácticas y refinamientos cosmopolitas” (1). Recordemos que la “Prolongada búsqueda. . .” se caracteriza por una ola migratoria china; y que entre los personajes destaca Madame Hsin, descrita por Gervasio Montenegro:

— A mi juego me llamaron —Montenegro dijo oportunamente—. No incurra en un error que le pesará, mi estimable Parodi. No sueñe en confundir a Madame Hsin con esas *poules de luxe*, que usted habrá tolerado, y adorado, en los grandes hoteles de la Riviera y que decoran su pomposa frivolidad con un pekinés contrahecho y con un impecable *quarante chevaux*. El caso de Madame Hsin es muy otro. Se trata de una subyugante combinación de la gran dama de salón y de la tigresa oriental. Desde la oblicuidad de sus ojos nos guiña, tentadora, la eterna Venus; la boca es una sola flor encarnada; las manos son la seda y son el marfil; el cuerpo, subrayado por la victoriosa *cambrure*, es una coqueta *avant-garde* del peligro amarillo, y ha conquistado ya las telas de Paquin y las líneas ambiguas de *Schiaparelli* (71).

Gervasio Montenegro es un integrante de la Academia Argentina de las Letras. Se trata de un actor reconocido que escribe novelas y poesía; se le presenta en “Las noches de Goliadkin”: “Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro —alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido— subió al coche celular y se dejó *voiturer* a la Penitenciaría” (19). Para “El dios de los toros” su situación económica mejora: “Una semana después, un largo Cadillac se detuvo en la calle Las Heras, ante la Penitenciaría Nacional. Se abrió la portezuela. Un caballero, de saco gris, pantalón de fantasía, guantes claros y bastón con empuñadura en cabeza de perro, descendió con una elegancia algo *surannée* y entró con paso firme, por los jardines” (70). Notamos que hay un contraste en la forma de vestir, ello responde al negocio que ha fundado: un prostíbulo.

Parodi sabe del negocio de Montenegro, por eso, en la segunda visita de “El dios de los toros”, le dice “— Pucha que la carne se vende bien en Avellaneda. Ese

trabajo enflaquece a más de uno; a usted lo engorda” (70). El detective alude a dos cosas: en primer lugar, a la prostitución como trabajo; y en segundo, a su labor como proxeneta y a la derrama económica en Avellaneda, una ciudad al Sur de Buenos Aires.

“En las noches de Goliadkin” Montenegro recupera el diamante de la baronesa; se casa con ella y funda un prostíbulo. A partir de ahí se dedica a conseguir mujeres para sostener el lugar, por eso en “El dios de los toros” trata de convencer a Miss Bilham de integrarse al negocio: “En el cuarto de al lado conversaban Montenegro y Miss Bilham. No cerré la puerta por temor de ofender a Miss Bilham y para no asfixiarme” (71). En “La prolongada búsqueda. . .” sucede lo mismo, Montenegro busca la forma de integrar a Madame Hsim, quien ya se dedicaba a ejercer la actividad, y, además, era una mujer oriental: “Ahí vivía una señora china que era su querida” (70).

Madame Hsim es una mujer interesada. Se aprovecha de Gervasio Montenegro, de Samuel Nemirovsky, de Tai An y de Shu T’ung. Se casa con Tai An porque conoce la historia de la joya, y pretende que su esposo comparta la fortuna con ella. Esto explica que haya encomendado a Shu T’ung que siga a Tai An a todos lados: no quiere perder de vista el talismán.

Su labor como trabajadora sexual no le rinde los frutos esperados; seduce a Samuel Nemirovsky con la intención de ser acreedora a los regalos: “en la lucha con las náuseas y el tedio, se resignaba con abnegación a la inmediata cercanía de esa cara occidental y barbuda, aunque para mitigar el martirio, prefiera encararla en las tinieblas o en el cinematógrafo Loria” (77). Lo mismo hace con el agregado cultural de la embajada china, “Pues Madame Hsim me estimulaba directamente a desoír las justas imprecaciones de los demás y a rebasar alguna vez la puesta del cancel” (77).

Madame Hsim es una mujer china que llega a Buenos Aires con la esperanza de hacer fortuna a través de la prostitución. Se casa con Tai An cuando descubre el valor del diamante, pero, no descuida a otros hombres: “Esta situación dibujó en Buenos Aires una interesante figura con propensión al triángulo” (74). El narrador alude de forma irónica al papel de la mujer oriental: “si tu honorable concubina



cohabita en el encendido verano con personas de ínfima calidad, alguno de tus hijos será bastardo” (76). Aunque no hay hijos por parte del matrimonio, las infidelidades con fines económicos existen.

“La prolongada búsqueda. . .” deja ver, a través de Gervasio Montenegro y de Madame Hsim, la llegada de prostitutas extranjeras, en este caso chinas. Se deja ver la trata de blancas en los años treinta. Se describe la forma en que Montenegro las invita al negocio, pero no la forma ni el lugar donde realizan el trabajo. Al respecto Pablo Ben (2013) en su trabajo “Historia global y prostitución porteña: el fenómeno de la prostitución moderna en Buenos Aires, 1880-1930) comenta que las condiciones de Buenos Aires eran pésimas para erradicar la prostitución. La ciudad estaba repleta de varones extranjeros, que teniendo o no familia en Europa, viven transitoriamente en el país (20). Sin embargo, no solo se trabaja de población europea, como bien se ha visto, también en las olas migratorias también llegaron orientales.

Argentina se constituye como uno de los mercados más grandes de la prostitución: “En los años veinte la Liga de las Naciones realizó una investigación sobre la ‘trata de blancas’ a lo largo de un sinnúmero de ciudades globales. En uno de los reportes sobre Argentina se seguía sosteniendo en 1924 que Buenos Aires era ‘uno de los mercados más importantes de prostitución en el mundo occidental’ ” (Ben, 2013: 20). Este carácter se sostiene hasta la década de los treinta. La migración de mujeres que trabajaban en la prostitución era un fenómeno de escala internacional.

Esto nos lleva a pensar lo siguiente: Parodi puede resolver todos los casos, menos el suyo, conoce las labores de Montenegro: “Pucha que la carne se vende bien en Avellaneda. Ese trabajo enflaquece a más de uno; a usted lo engorda”, y aun así, no lo denuncia. ¿Por qué? Porque Montenegro tiene controlada a la policía, puede entrar a la Penitenciaría Nacional sin el mayor problema, no se le aplica ningún filtro. La policía sabe de los negocios de Montenegro, pero no le aplica ninguna sanción. ¿Por qué? Porque reciben dádivas económicas de parte de Montenegro, y, además, la resolución de los casos policiales, toda vez que ellos son incompetentes.

En la última narración a Parodi parece no importarle la sanción de la policía: “— Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo” (78). El detective ha perdido la fe en la aplicación de la justicia. En esta época, llena de fraudes electorales, la justicia era una utopía: “Sin embargo durante los años de la década infame, el reconocimiento de los derechos de los trabajadores y el cumplimiento de las leyes existentes parecían un sueño” (Ministerio de Educación, 2015). Parodi resuelve los casos porque alguien lo obliga, pero no tiene esperanzas de salir de la celda 273.

En apartados anteriores se mencionó que en la parodia del significado se buscaba burlar los acontecimientos del nacionalismo de los conservadores de derecha en la Argentina de los años treinta. Dentro de las políticas de este tipo de nacionalismo está el adoptar la fe católica como única forma de guiar el espíritu de las personas hacia el camino del bien (acompañado de la fuerza militar). La parodia reside en presentar drusos que practican rituales católicos, señoras, como Mariana Ruiz Villalba, que estaban “tan católicas desde el congreso”. “La prolongada búsqueda. . .” presenta a Tai An como un encomendado para recuperar la joya taoísta. El chino se aprovecha de las creencias católicas: “un año después, la turba ignara se disputaba en calles y bocacalles de Montevideo las frugales obleas de maicena que expendía un joven trajeado a la extranjera; ese nutritivo joven era Tai An” (69). Logra sobrevivir gracias a la fe de las personas. Desde su perspectiva, el ritual católico está basado en un acto de canibalismo; los devotos ingieren a su dios a través de las obleas: “Tras cruenta lucha con la indiferencia de esos carnívoros, el mago se trasladó a Buenos Aires, que adivinó más apto para recibir la doctrina de las obleas y donde no tardó en establecer una vigorosa carbonería” (69). Tai An denomina al catolicismo “la doctrina de las obleas”.

Se presenta la convivencia de culturas y religiones. Tenemos chinos con creencias taoístas y argentinos con creencias católicas. Conviven en Buenos Aires argentinos, alemanes, ingleses, chinos, libaneses e italianos. Todos conforman la nueva sociedad argentina.

Por último, el narrador se enfoca en la crítica a la defensa del español argentino. Parodi ascendió a criollo viejo y puede entender todas las variantes del

español, en especial del porteño. Pero conviven ahí otras personas, como Shu T'ung, que, aun siendo un ciudadano chino, aprende a hablar español sin el mayor problema, o Gervasio Montenegro, el intelectual de la Academia Argentina de las Letras, que, al ser un hombre de mundo con la capacidad de hablar en francés, queda ridiculizado por no resolver ningún caso y por formar parte de una organización de prostíbulos argentinos. Un integrante de la Academia Argentina de las Letras tiene otro trabajo: el de proxeneta.

“En la prolongada. . .” se apuesta por la pluralidad de las naciones y de las lenguas. Honorio Bustos Domecq critica el “día de la hispanidad” y “la defensa del idioma”, por eso el encuentro entre Nemirovsky y Tai An (un chino y un ruso), se da el día 12 de octubre: “Nemirovsky no quiso dejar pasar el Día de la Raza sin visitar a su antiguo colega” (74). El día de la raza, hace referencia al encuentro del mundo hispano, pero desde la postura de Bustos Domecq, debe atenderse a la unión de las naciones dentro de la identidad cultural de los argentinos.

#### **4.3.3. CONCLUSIONES**

Podemos concluir que “La prolongada búsqueda de Tai An” constituye el último cuento de la saga de don Isidro Parodi. A través de una aparente situación policiaca, Honorio Bustos Domecq inserta algunas problemáticas culturales y estéticas; por una parte, reelabora la tradición policial, toda vez que don Isidro Parodi resuelve el último caso, pero no es capaz de llegar a la verdad; y por otra, hay un diálogo intertextual con “La carta robada” de Edgar Allan Poe y con “El hombre invisible” de Chesterton. Bustos Domecq retoma dos motivos: el cuarto cerrado y el objeto escondido.

Como problemáticas culturales encontramos el rechazo a los inmigrantes argentinos, la defensa del catolicismo, la defensa de la unidad del idioma y la prostitución que se da en Avellaneda. Para llegar a ellas es necesario partir de esquema clásico de la novela policiaca: el detective, la víctima, el amigo del detective, la policía y los falsos sospechosos.

Con “La prolongada búsqueda de Tai An” podemos comprobar que los cuentos pueden leerse como una novela por capítulos: en “Las doce figuras del

mundo” se presenta a don Isidro Parodi, quien mantendrá su participación en las cinco narraciones posteriores. “En las noches de Goliadkin” conoce a Gervasio Montenegro “su homólogo”. Montenegro establece un despacho de investigaciones policiales, pero no logra resolver ningún caso, por tanto, las víctimas se ven en la necesidad de acudir a la celda 273. Luego, Aquiles Molinari, protagonista de “Las doce figuras del mundo”, se encarga de escribir las notas policiales de todos los casos; las notas llegan al subcomisario Grondona y a don Isidro Parodi, gracias a ellas se puede llegar a la verdad.

La estructura de los tres cuentos es casi idéntica, sólo varía en cuanto al número de visitas a la celda 273. En “Las doce figuras del mundo” tenemos dos visitas; en “El dios de los toros”, cinco; y en “La prolongada búsqueda de Tai An”, dos. En los tres se presentan problemáticas relacionadas con el nacionalismo de derecha que vive la Argentina de los años treinta. Aunque las narraciones están fechadas en 1942, las referencias van hacia la “Década infame”; además, el primer caso está situado en 1933, año del pacto “Rocca-Runciman”.

El colocar “La prolongada búsqueda. . .” al final tiene un propósito: ridiculizar la figura del detective. Don Isidro no puede llegar a la verdad; lo hace gracias a la confesión del asesino. Si esta primera narración se hubiese colocado al principio, el efecto sería el contrario, ya que el lector perdería la credibilidad en el detective. Don Isidro fue infalible en los primeros cinco casos, pero en el sexto no logra el objetivo; además, se muestra decepcionado de la justicia. Resuelve misterios los enigmas del cuarto cerrado desde otro cuarto cerrado: la Penitenciaría Nacional.

## **CONCLUSIONES FINALES**

Sin más, pasamos a las conclusiones. De entrada, debemos considerar que cuando nos enfrentamos a la literatura policíaca, nos enfrentamos también a dos problemas: primero, al rechazo hacia “lo policial”, toda vez que se le considera como subliteratura o literatura de recreación<sup>174</sup>; y luego, a las etiquetas de lo policial: “novela criminal”, “novela de enigma”, “novela del crimen”, novela negra”, “literatura

---

<sup>174</sup> Hoy parece una narrativa sencilla y sin encanto, pero los lectores de Poe eran nuevos, no esperaban lo que un lector de novelas policíacas esperaría hoy.

de evasión” y “literatura barata”. Con el primer planteamiento debemos tener en cuenta que resulta innecesario estudiar si se trata o no de un género, es mejor considerarlo como un estilo narrativo, y en cuanto a las etiquetas, resulta pertinente aclarar que, cuando nos referimos a novela policiaca, aludimos a la novela de enigma (no a la versión estadounidense [novela negra, rechazada por Borges]). La novela de enigma alude al “canon” fundado por Edgar Allan Poe y continuado por Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y K. Chesterton<sup>175</sup>, a quienes Jorge Luis Borges admiraba en demasía. De ahí que Honorio Bustos Domecq los haya tomado como referente para la creación de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*.

Para hablar de una novela de enigma, no basta con la presencia de la policía o de un asesinato, debe haber una historia del crimen y una historia de la investigación. Para el caso que nos ocupa, Honorio Bustos Domecq le da especial atención al “cómo” sobre el “quién”. El autor implícito hace uso de cada uno de los elementos que presenta, y aunque a veces parece no tener sentido, en una segunda lectura confirmamos su pertinencia en el relato. Para Honorio Bustos Domecq, nada sobra.

Hay autores como Fereydoun Hoveyda (1967), Adriana Michelli (2006), Héctor Vizcarra (2010) y Boileau Narcejac (1968), que sitúan los orígenes de la literatura policial en la literatura anterior a 1841, sea hebrea, griega o China; no puede considerarse como tal, toda vez que no fue pensada bajo ese paradigma, ni mucho menos para lectores como los de Edgar Allan Poe. Pongamos; por caso, *Edipo Rey*, se trata de una obra con tintes mitológicos y sobrenaturales, además, los espectadores tenían la oportunidad de verla cada año; el final no era, pues, una sorpresa.

Esta narrativa debe leerse desde el contexto de creación, como un producto de la industrialización de las grandes urbes. Aunque inicialmente se le consideraba como literatura de evasión, con el paso de los años esto fue cambiando, al menos en sus variantes inglesa y norteamericana. La novela policiaca está basada en *El método* de Descartes, donde se llega a una verdad, pero no podía considerarse

---

<sup>175</sup> De Chesterton toma el modelo de los dos apartados.

absoluta; un paradigma era remplazado por otro. No así en los tres cuentos que analizamos: hay una verdad no contradicha por otra. Así, el dictamen de don Isidro no se pone en juicio por la investigación de otro detective. El lector se conforma por la resolución del enigma propuesto en cada una de las tres narraciones.

A partir de lo anterior, y en un intento por fijar lo policial, nacen las reglas de Van Dine, London Club y Jorge Luis Borges. Cada autor posee un estrilo y trata de respetar las reglas en la medida de lo posible, pero en ningún caso se logra en su totalidad, ni siquiera Borges y Bioy Casares, autores de Honorio Bustos Domecq, quien en un intento de diálogo con las posturas políticas de los años treinta (nacionalismo), termina por parodiar el género.

Cuando se habla de la obra de la colaboración, se le suelen adjudicar las obras de Honorio Bustos Domecq a Jorge Luis Borges<sup>176</sup>. Hay quienes se empeñan en buscar los rasgos distintivos de Borges y Bioy Casares en el proceso de escritura. En este sentido podemos decir que pueden identificarse las posturas políticas reflejadas en cada uno de los textos, pero no los apartados escritos por cada uno. Por tanto, consideramos que no es necesario referenciar la obra de Borges, ni mucho menos la de Bioy Casares. Es mejor buscar el origen de Honorio Bustos Domecq, tal cómo hemos hecho en el segundo capítulo.

Bustos Domecq nace en la localidad de Pujato, Provincia de Santa Fe, en 1893. Su texto más conocido *Seis problemas para Don Isidro Parodi* data de 1942, pero está centrado en los años treinta, cuando Argentina se enfrentaba a un debate cultural en torno a la argentinidad: ¿quiénes son los argentinos?, ¿de dónde vienen?, y, ¿qué los hace auténticos? En este tenor, adoptan la figura del gaucho como emblema, y buscan un lenguaje único e incorruptible, por tanto, todo lo que venga del extranjero, será rechazado: inmigrantes, lengua y manifestaciones culturales (la vanguardia, por ejemplo).

Dentro de la literatura, en la búsqueda de la autenticidad, aparecen los problemas de autoría, ya no es Borges ni Bioy Casares, son Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch. En los tres cuentos de *Seis problemas para Don*

---

<sup>176</sup> *Seis Problemas para Don Isidro Parodi* (1942), *Un modelo para la muerte* (1946) o *Las crónicas de Honorio Bustos Domecq*.

*Isidro Parodi*, personajes como José Formento o Gervasio Montenegro, se roban el crédito de las investigaciones hechas por otros.

Honorio Bustos Domecq es argentino, pero sus apellidos provienen del extranjero:

Un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos. ¡Insólito pacer el de paladear, entre dos bocanadas aromáticas y a la vera de un irrefragable coñac del Primer Imperio, un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero y que no necesitó parangonar con las mejores formas que recomienda a, los buenos amateurs el incorruptible Crim Club! (7)

La descripción anterior la hace Gervasio Montenegro, como ya se sabe, integrante de la Academia Argentina de las Letras, dueño de una cadena de prostíbulos, escritor, actor y detective. Bustos Domecq es presentado, siempre desde la ironía, como un hombre fiel a los ideales del nacionalismo de derecha; sin embargo, después de varias lecturas, notamos que no es tal, se manifiesta en favor de la pluralidad argentina, por tanto, la figura del gaucho ya no es definitoria.

La defensa de lo “propio” en los tres cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* no es más que una parodia de la época<sup>177</sup>. Borges y Bioy Casares se apoyan en un tercer “autor” (autor implicado [Ricoeur, 1995], producto artístico de los dos anteriores) para transmitir sus posturas políticas; y así realizan, entre otras muchas cosas, un revisionismo de la cultura argentina de los años treinta. En esta línea, María del Carmen Marengo (2010) plantea que la crítica ha mostrado escaso interés por la obra en colaboración; la obra de Bustos Domecq lleva a recuperar zonas de la cultura argentina que han quedado oscurecidas o aniquiladas por la historia literaria.

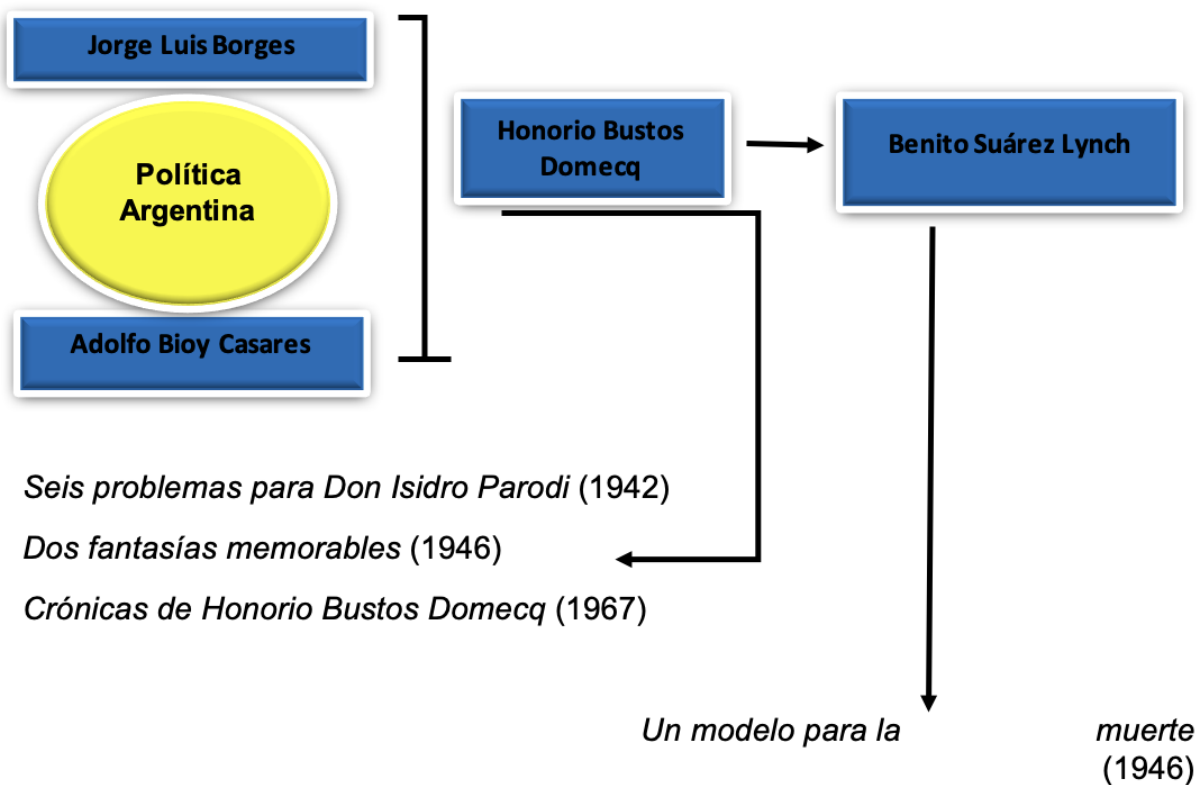
No se trata de una obra *doblemente* colaborada, sino de una *triplemente* colaborada. Los niveles de la ficción se multiplican al interior. Así lo planteamos en el segundo capítulo, Benito Suárez Lynch es discípulo de Bustos Domecq, adquiere las enseñanzas del maestro, pero decide separarse para crear su propia obra. Ambos son conocidos de Gervasio Montenegro, de ahí que se haya decidido a crear el prólogo a sus obras. El revisionismo, ya mencionado, se hace siempre desde un

---

<sup>177</sup> Y para la época.

contexto argentino, y aunque Borges se manifieste como una persona apolítica, los cuentos de *Seis Problemas Para Don Isidro Parodi* dicen lo contrario. Para llegar a esta conclusión es necesario conocer, tanto la obra en colaboración, como los referentes. Notaremos que no se trata de una escritura comprometida, como la que rechazaba el autor, pero sí de una escritura crítica revisionista. Borges y Bioy Casares, a través de Bustos Domecq, ponen el problema sobre la mesa; será el lector quien emitirá el juicio.

La obra en colaboración queda representada de la siguiente manera:



Borges y Bioy Casares se apoyan en Honorio Bustos Domecq para parodiar algunos aspectos de ser argentinos. Esto puede observarse desde el título de la obra: “*Seis problemas para Don Isidro Parodi*”: ahí se alude a la novela de enigma y no a la degradación norteamericana, y luego, a la parodia. Hay quienes definen los cuentos como parodias, pero también quienes los consideran sátiras, nosotros los hemos denominado parodias satíricas. Por ello hemos dedicado el tercer capítulo a esclarecer este punto; hemos mostrado las diferencias entre parodia, travestimiento, sátira y pastiche.



Para estudiar los cuentos consideramos pertinente apoyarnos en la teoría de Walter Nash, quien propone que la parodia tiene a su vez dos parodias; una de la expresión y otra del contenido. La primera trata un factor intraliterario, y la otra, uno extraliterario. Al último se la ha atribuido un carácter satírico. Para el caso de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* nos enfrentamos a una parodia satírica, en ambos casos se posee una relación intertextual; el plano de la expresión tiene como hipotexto la narrativa policial clásica, mientras que el plano del contenido el contexto argentino de los años treinta.

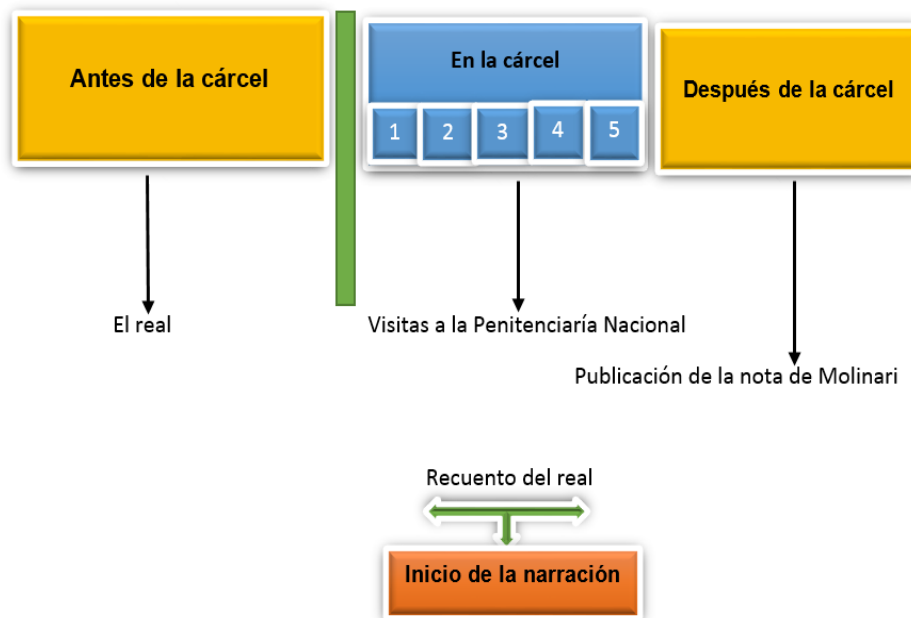
Es necesario aclarar que no nos interesa entrar en debate con las categorías propuestas por Saussure con respecto del signo lingüístico, aunque Walter Nash posiblemente las ha tenido muy en cuenta para crear su teoría sobre parodia. Nosotros no ahondamos en ello, más bien retomamos los apartados que nos sirven para explicar los tres cuentos. Como bien lo hemos planteado desde la introducción, no lo hacemos a través de un método convencional, ni mucho menos de uno aplicable, nosotros creamos nuestro propio método a partir de lo que el texto nos ofrece y nos demanda, tal como el PASA lo propone. Estamos conscientes de que no proporcionamos una verdad única e irrefutable, pues la obra literaria puede verse desde muchas vertientes (dependiendo del crítico). Por otra parte, hemos tratado de no usar lenguaje técnico (en la medida de lo posible), esto con la finalidad de acercar el estudio a todo tipo de lectores, y evitar así, en parte, el elitismo en las Letras.

El estudio muestra, en primer lugar, cómo se parodia el plano de la expresión a través de la burla de los elementos del relato policial clásico (estructura del cuento), y en segundo, cómo se parodia el plano del contenido. En ambos casos Honorio Bustos Domecq realiza una transformación, siempre desde un contexto argentino.

Al hablar de parodia es necesario facilitar una definición. Después de revisar los teóricos de la parodia, hemos propuesto la siguiente: “se trata de una escritura lúdica que nace como consecuencia de una transformación, es decir, de la reescritura de un hipotexto. Puede parodiarse un factor intraliterario, texto, estereotipo o norma genérica, o bien, un factor extraliterario, alguna época. La

transformación deja ver un efecto cómico, además de una distancia crítica. Para su entendimiento se requiere de la armonía entre el emisor y el receptor (conocimiento del contexto)”. Esta definición se apoya en los dos planos de la parodia, propuestos por Walter Nash. Con ello no rechazamos los estudios de otros críticos literarios; sólo proponemos una definición que nos ayude a aclarar el misterio de los cuentos trabajados.

Los cuentos pueden estudiarse de manera individual y en conjunto, hemos seleccionado tres: “Las doce figuras del mundo” porque muestra la historia de don Isidro Parodi, equivalente de Poirot, Dupin, Holmes o el Padre Brown; “El dios de los toros” porque presenta una variante en cuanto a estructura; y “La prolongada búsqueda de Tai An” porque deja ver la evolución de don Isidro: muestra un detective aburrido, decepcionado e incompetente. Para su estudio individual hemos propuesto el siguiente esquema, respetado, no sólo en los cuentos seleccionados, sino en los seis que aparecen en el libro:



La propuesta de esta tesis, como bien se afirmó en la introducción, es presentar una propuesta de lectura en tres cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Para ello proponemos el esquema anterior como una forma en que el lector pueda acercarse a las narraciones. El esquema se divide en tres instancias: antes, durante y después de la cárcel.

En todos se narra desde la cárcel: alguien acude a la Penitenciaría Nacional porque se le ha vinculado con un crimen, es el caso de Aquiles Molinari, Carlos Anglada y Shu T'ung. El visitante cuenta la historia a don Isidro, quien ya la conoce, ya que Molinari, en el "Después de la cárcel", se ha encargado de publicarla. Parodi reconstruye los hechos, crea lo que nosotros hemos denominado el "antes de la cárcel" o el "real". Se apoya en el visitante, en las notas de periódico y en los testimonios de los sospechosos. El dictamen se elabora entre la distancia temporal que hay entre la primera y la segunda visita; y en el caso de "El dios de los toros", entre la primera y la quinta visita. Los tres relatos comparten la discusión cultural en argentina en torno al nacionalismo.

Los cuentos, como bien hemos mencionado, pueden leerse de forma individual y en conjunto; sin embargo, al leerse en conjunto, no pueden leerse en cualquier orden, ya que cambiaría la imagen de don Isidro. Así presentar el cuento final al inicio, implicaría un don Isidro sin credibilidad. Borges no escribió novela, pero si acaso lo hubiera hecho, *Seis problemas para don Isidro Parodi* es un ejemplar de novela por capítulos.

Los tres cuentos se construyen desde las dos categorías propuestas en el título de la investigación: la parodia y el nacionalismo. De ahí la pertinencia de la propuesta de lectura. Nuestra lectura toma como punto de partida la polémica argentina en torno al nacionalismo, como bien mencionamos en la tesis. Éste se viene arrastrando desde la Generación del Centenario, y sigue vigente hasta la década de los treinta del siglo XX, por lo que atraviesa, tanto instituciones políticas, como culturales, y busca la identidad nacional a través del color local (la figura del gaucho).

Antes estas polémicas reaccionan Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, se manifiestan en contra de la reificación nacional a través de la literatura, en

contra del rechazo de los extranjeros y de sus lenguas (o lenguajes), y al mismo tiempo, en contra de la figura del “intelectual” comprometido con la política. Ello no quiere decir que rechacen lo propio, más bien se muestran abiertos a la multiculturalidad y a la pluriidentidad.

Para manifestar su rechazo se apoyan en un modelo extranjero: “la novela de enigma”. A través de ella hacen una crítica revisionista al debate nacionalista. Se apoyan en seis narraciones con temáticas policiales, situadas en Argentina, pero resueltas por un detective italiano, que ha ascendido a criollo viejo. En primera instancia, parodian el modelo policial, burlando cada uno de sus elementos; luego, al adentrarnos en el contenido, nos damos cuenta que también se burlan de la política argentina, y lo hacen desde la ironía. Por ello usan como investigador y dramaturgo al dueño de una serie de prostíbulos, también integrante de la Academia Argentina de las Letras.

Dividir el estudio en “parodia de la expresión” y “parodia del contenido” resulta pertinente porque podemos estudiar; primero, los elementos estructurales de cada uno de los cuentos; y luego, el contenido y su relación con el contexto argentino de los años treinta. En ambos casos nos enfrentamos a un hipotexto, que ha sido reelaborado con fines paródicos. Nos hemos apoyado en la teoría de Walter Nash, representante de la Escuela Inglesa de la Novela Policial.

Con la investigación se han cumplido los objetivos planteados en la introducción: describir los elementos del género policial, vincular la parodia y el nacionalismo con las tres narraciones y describir una propuesta de lectura de los textos. La hipótesis planteada también ha sido comprobada: ¿cómo se construyen los tres cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi?*, desde la parodia y el nacionalismo, a través del revisionismo histórico.

Y todo ello ha sido realizado de forma amplia y profunda, además de definida y determinada por los propios textos, los cuales nos proporcionan el método de acercamiento a los mismos, así como el establecimiento de sus relaciones con los referentes vehiculados y movilizados (sean los que refieren a los planteamientos sobre la parodia y la novela policiaca, sean los relacionados con la historia de Argentina), gracias a las propuestas brindadas por el “Proceso de aproximaciones

sucesivas-acumulativas" (PASA), el cual considera al autor (sea implicado, interno, editor, etc.) y al narrador (quien está expresando y representado todo lo que ahí acontece con y entre los personajes y su acciones), de acuerdo con la relación que establecen con sus respectivos interlocutores, como los ejes fundamentales para la lectura del texto (el cual está configurado por una multiplicidad de niveles y planos), gracias a lo cual establece y reconoce a este como Sujeto textual (Autor - Texto - Lector).

## BIBLIOGRAFÍA

1. Alderete, M. (2021). "El encanto orientalista. Oriente entre las noticias y el espectáculo en la prensa porteña (1919-1923)" en *Trabajos y Comunicaciones*, 2da. Época, N°54, e145, julio-diciembre 2021
2. Altamirano, C. (2014). "Intelectuales y debate cívico en el siglo XX", en: P. Yanelevich (coord.), (2014). *Historia mínima de Argentina*, Colegio de México.
3. Anderson, B. (2016). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, FCE.
4. Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
5. B. Rivera, Jorge (compilador) (1986). *El relato policial en Argentina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
6. Bajtín, M., M. (1982). *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI.
7. Bajtín, M., M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica.
8. Ben, P. (2013). "Historia global y prostitución porteña: El fenómeno de la prostitución moderna en Buenos Aires, 1880-1930" en REEMS, Año 5-6, Núm., 5-6.
9. Berinstáin, E. (2006). *Alusión, referencialidad e intertextualidad*, UNAM, México.
10. Bérodot, S. y Pozzo, M.I. (2014). "Historia de la inmigración sirio-libanesa en Argentina desde la perspectiva compleja del métissage. Aportes para una educación intercultural", en Revista *IRICE* (CONICET), N° poi24, pp. 47-56.
11. Bioy Casares, A. (1994). *Memorias*. Barcelona: Tusquets.
12. Bohoslavsky, E. (2006). "Territorio y nacionalismo en Argentina, 1880-1980: del espacio al cuerpo nacional. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles", en *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, pp. 1352-1362.
13. Boileau-Narcejac (1968). *La novela Policial*, Argentina, Paidós.
14. Borges, J.L y Casares, B. (1995). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Nuevo Siglo, Argentina.
15. Borges, J.L. (1942). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Argentina.

16. Borges, J.L. (1987). "An Autobiographical Essay". *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Ed.
17. Borges, J. L. "An Autobiographical Essay". *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Boston: G. K. Hall & Co, 1987.
18. Borges, J. L. (1942). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Alianza.
19. Borges, J. L. (1968). "Prólogo" en José Hernández, Martín Fierro, Buenos Aires, Rueda editor.
20. Borges, José Luis y Casares, Adolfo (1942). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Alianza.
21. Bustos, H. (1967). *Crónicas de Honorio Bustos Domecq*, Buenos Aires, Emecé.
22. Calabrese, E. (2008). "Borges: literatura y política" en *Monemia* 14, Universidad Nacional del Mar de la Plata.
23. Calderón, M. (2020). "El viaje de la vanguardia como política editorial de la Revista Martín Fierro" en *Boletín de literatura comparada*, año 45, 1.
24. Cavarozzi, (2014). "La irrupción de los militares en la política. 'Fraude patriótico' y dirigismo estatal", en: P. Yanelevich (coord.), (2014). *Historia mínima de Argentina*, Colegio de México.
25. Cerezo, I. (2005). "La evolución del detective en el género policiaco" en *Revista Electrónica de estudios filológicos*, Núm. 10., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
26. Chein, D. (2010). "Escritores y estado en el centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina", en *Revista chilena de literatura*, N0. 77.
27. Christie, A. (2015). *Asesinato en el oriente express*, Espasa, España.
28. Colín Medina, H. (2018). *Análisis de La noche de los asesinos, de José Triana, producto de la lectura de los movimientos políticos-sociales y culturales de Cuba*. Tesis de Maestría. UAEM.
29. Conan, A. (2012). *Estudio en Escarlata*, España, Alianza.
30. *Constitución argentina*.
31. Di Tullio, A. (2002). "El idioma de los argentinos. Cultura y discriminación" en *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, Núm. 6.

32. Diccionario de términos literarios, Espasa, Madrid, 2000, pp. 563-564.
33. Domínguez, S. (2015). "Chesterton en Biorges" en *Revista de Literaturas Modernas*, Núm. 35.
34. Erausquín, E. (202). "La fiesta del Centenario. La identidad argentina en crisis" en *América, La fête en Amérique latine*, v2.
35. Esopo. *Fábulas*, México, Porrúa.
36. F. Mariano (2015). "El confuso concepto de "nación" del nacionalismo argentino de derecha.
37. Savater, F. "Novela detectivesca y conciencia moral", en *Sobre vivir*, Barcelona, Ariel, 1985.
38. Gellner, E. (1991). *Naciones y nacionalismo*. CONACULTA - Alianza Editorial.
39. Giurca, D. (2014). *La novela policiaca. Modelos estructuras y tipos en la novela rumana contemporánea* (Tesis para obtener el grado de Doctora), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
40. Grupo Slovo, et al, *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas* (Yawar fiesta, de J.M. Arguedas; La feria, de J. J Arreola; "La culpa es de los tlaxcaltecas", de E. Garro; El zorro de arriba y el zorro de abajo, de J.M. Arguedas; La última niebla, de M.L. Bombal; "La semana de colores" y Los recuerdos del porvenir, de E. Garro; Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, y La noche de los asesinos, de José Triana). Coord. Francisco Xavier Solé Zapatero. Prol. Gerardo Argüelles Fernández. En proceso de publicación.
41. Gubern, R. (1970). *La novela criminal*, Tusquets Editores.
42. Hernández, S. A. (2016). *La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México* (Tesis de doctorado), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
43. Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*, Crítica.
44. Hobsbawm, E. (2000). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Crítica.
45. Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*, Alianza, Madrid.
46. Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.



47. Jiménez, M. I. (2013). *Fantasía y realidad en la literatura de ciencia ficción de Edgar Allan Poe* (Tesis de Doctorado), Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real.
48. Symons, J. *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982.
49. Kim, S. (2015). *La novela policiaca en la España de transición* (Tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
50. Lafforgue, J y Jorge B. (1995). *Asesinos de papel*, Coligue, Buenos Aires.
51. López, M. (2006). *Historia de la novela policiaca*. Introducción al género femenino. Universidad Jaime I, Castellón.
52. Marengo, M. (1992). *El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿Quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX*, Universidad De Córdoba, Córdoba.
53. Marengo, M. (1992). *El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿Quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX*, Universidad De Córdoba, Córdoba.
54. Marengo, M. (2002). "La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural" College Park, USA.
55. Marengo, M. (2002). "La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural" College Park, USA.
56. Marengo, M. (2002). "La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural" College Park, USA.
57. Marengo, M. (2014). *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural. Filosofía y Humanidades, Córdoba*.
58. Marengo, M. del C. (2002). "La obra de Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural", Collage Park, USA.
59. Marengo, M. del C. (1992). "El mundo cultural de Honorio Bustos Domecq o quién leyó esos libros", Universidad de Córdoba, Córdoba.

60. Marengo, M. del C. (2014). *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética cultural*, Córdoba, Universidad Nacional e Córdoba.
61. Micheli, A. (2006). *Morfología del racconto poliziesco vittoriano: note di analisi a un repertorio di testi*, Università degli studi della Toscana.
62. Millicay, L. (2014). *Il genere poliziesco in Venere Privata (1966) di Giorgio Scerbanenco* (Trabajo Final de Licenciatura en Lengua y Literatura Italianas), Universidad de Córdoba, Córdoba.
63. Ministerio de Educación (2015). *Historia Argentina Contemporánea*, Buenos Aires.
64. Monroy, Z. (2004). "Razón y experiencia en el método cartesiano" en Revista digital Universitaria, Vol. 5, N0. 3, México, UNAM.
65. Moreno, R. (2015). "De la ciencia deductiva de Sherlock Holmes al mundo de la cotidianidad de Alfred Schütz: una reflexión en torno a la relación sujeto-objeto" en *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, Núm. 16.
66. Noguerras, R. (prologuista y compilador) (1982). *Por la novela policial*, Arte y Literatura, Habana.
67. Notas en torno a la obra de Aníbal D'Ángelo Rodríguez" en *Anacronismo e irrupción*.
68. Pappier, A. (2011). "Inmigración china en Argentina: el barrio chino de Bs As como caso de estudio intercultural" en *Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, VIII Congreso Internacional ALADAA*.
69. Pellicer, R. (2000). "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias en "Variaciones Borges 105-28.
70. Platas, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid.
71. Ponce, N, Pastormelo, Sergio y Scavino, Dardo (1997). *Literatura policial en la Argentina*: Walleis, Borges, Saer, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
72. R, Gubern (1970) (compilador): *La novela criminal*, Tusquest, Barcelona.
73. RAE.
74. *Revista de teoría y filosofía política, clásica y moderna*, Vol. 5 N° 9, pp. 208-232.

75. Romero L. A. (2016). "La idea nacionalista en la Argentina" en Comunicación del académico de número Luis Alberto Romero, en la sesión privada de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas, el 22 de junio de 2016, DE: <https://www.ancmyp.org.ar/user/files/Romero-D-16.pdf>, Consultada: 13 de marzo de 2021.
76. Sheines, G. "Las parodias de Jorge Luis Borges y Bioy Casares" en Cuadernos Hispanoamericanos, NO. 505, julio septiembre 1992.
77. Solé Zapatero, F.X. (2014), "Los funerales de la Mamá Grande, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su 'solución artística' mítico-carnavalesca", en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (Coord.), México, Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio, pp. 137-166.
78. Solé Zapatero, F.X. (2016), "Problemas de la posición y la perspectiva 'autocentrada' del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas", texto inédito (proporcionado por el autor).
79. Solé, F.X. (2019). "Problemas de la posición y perspectiva 'autocentrada' y 'descentrada' de las 'soluciones artísticas' del narrador, como producto de la 'solución poética' del autor, para dar cuenta de un texto narrativo, a partir del 'Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas' (PASA), como nueva propuesta de lectura de las obras literarias". *Nuevas Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (*En proceso de publicación*).
- Stajnfeld, S. (2017). *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch*, UNAM, México.
80. Torres, J. L. (1944). *La década infame. 1930-1940e*, s/e.
81. Ucha, F. (2011). "Definición de parodia" en Diccionario ABC, de <https://www.definicionabc.com/general/parodia.php> (Consultada: 27/02/19).
82. Van Dine (1928). "Las veinte reglas de la novela policial", *American Magazine*, EEUU.
83. Vázquez de Parga, S. (1981). *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta.

84. Vizcarra, H. (2012). *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía Las cuatro estaciones de Leonardo Padura*, México, UNAM.
85. Vizcarra, H. (2010). El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía Las cuatro estaciones de Leonardo Padura, México, UNAM.
86. Vizcarra, H. (2012). "El ciclo de Isidro Parodi: reinterpretación paródica del relato de detección clásico" en *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 14, Núm. 2, jul. - dic. 2012.
87. Vizcarra, H. (2010). *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: La tetralogía "las cuatro estaciones" de Leonardo Padura* (Tesis para obtener el grado de maestría), UNAM, México.
88. Wytan H.A. (1999) "La vicaría de la culpa", en *La mano del teñidor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
89. Yenmai, T. (2006). "Pour une définition opérationnelle de la parodie" en *Chirs de narratologie*, No. 13.
90. Yocco, G. (2007). "Dos escuelas: Boedo y Florida" en *Revista Digital*, año 6. Núm. 57.
91. Zvetan, T. (1974). "Tipología de la novela policial", en *Fausto*, III: 4, Buenos Aires.

### **MESOGRAFÍA**

1. "El origen de Holmes" (2019) de: <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/video/el-origen-de-sherlock-holmes>
2. "La leche cuajada" (2008). En línea DE: <http://librosg.blogspot.com/2008/03/la-leche-cuajada-de-la-martona.html> (Consultada: 28/06/19).
3. "La vida de Collings" (2020). De: <https://www.greelane.com/es/humanidades/literatura/wilkie-collins-biography-4172319/>
4. "Revista Pucky" (sin año). <https://en.todocoleccion.net/classic-tebeos/revista-pucky-num-89-material-cokeccion-argentina-ano-1925-unica~x158545168>

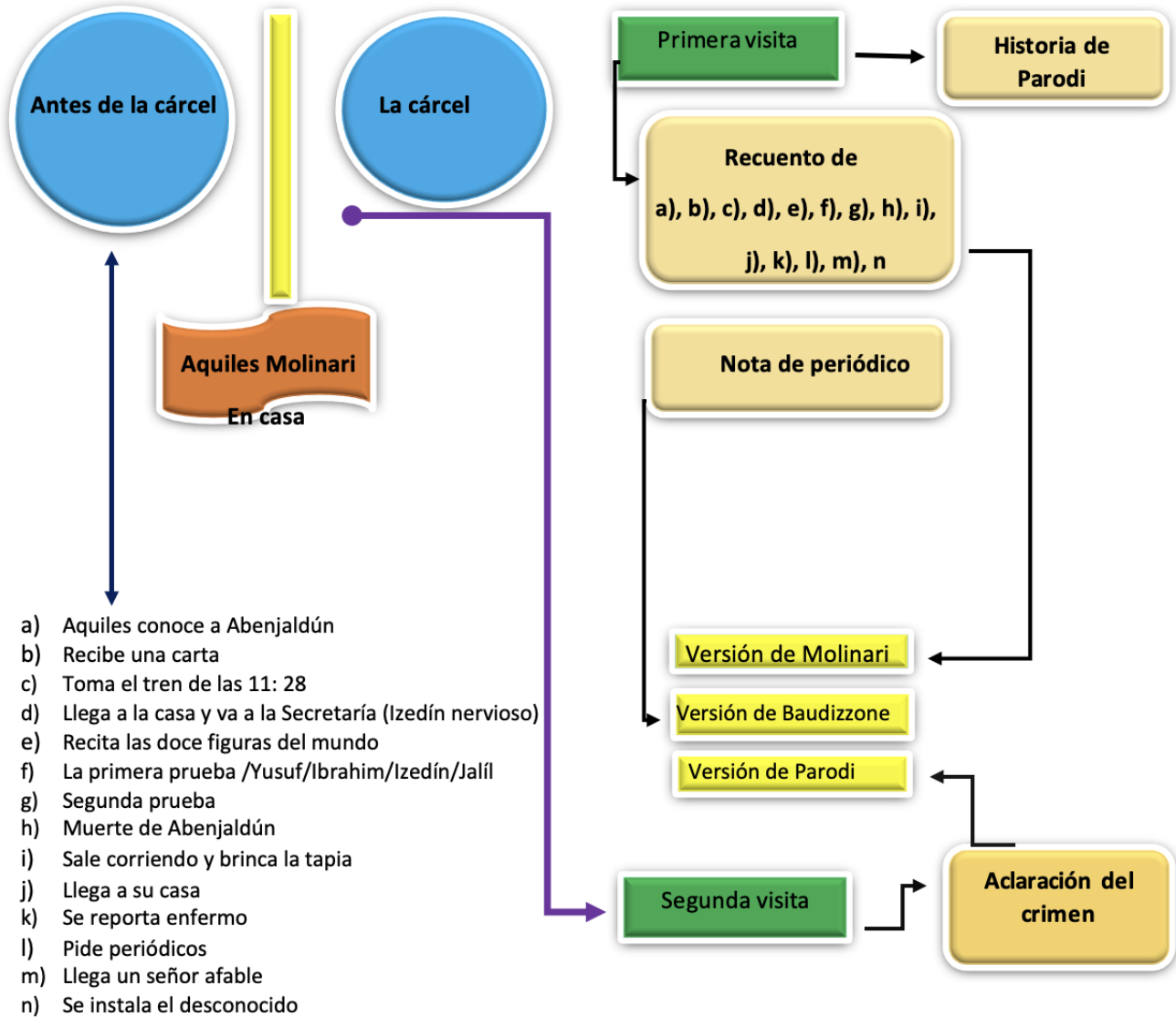
5. "Tipperary" (sin año). [https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-868034398-revista-tipperary-n-29-\\_JM](https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-868034398-revista-tipperary-n-29-_JM)
6. "Wilkie Collings" (2020). De: <https://blogs.laverdad.es/acaradelibro/2020/10/17/wilkie-collins-el-padre-de-la-novela-policiaca-inglesa/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
7. Bastidas, Carlos (2012). *La novela policiaca argentina de los años setenta*, Universidad Javeriana, Bogotá.
8. Bertone, Marlena (2013). "Hercule Poirot & Miss Marple" de <https://lenguasdelalma.wordpress.com/2013/10/08/poirot-murple/>
9. Campesino, J. (2017). "La parodia en el tiempo" en Dial net DE: <file:///C:/Users/Equipo%204/Downloads/Dialnet-LaParodiaEnElTiempo-6973179.pdf> (Consultada: 22/01/19).
10. Chesterton, K. (1936). "El hombre invisible", [https://www.literatura.us/idiomas/gkc\\_hombre.html](https://www.literatura.us/idiomas/gkc_hombre.html)
11. Definición de Parodia (2013) en "The free dictionary" en línea de: <https://es.thefreedictionary.com/parodia>, (Consultada: 27/02/19).
12. Editorial Manuel Laínez (2021). "Tin Bis" en *Bebé sfera*. [https://www.tebeosfera.com/colecciones/tit-bis\\_1930\\_tit-bis.html](https://www.tebeosfera.com/colecciones/tit-bis_1930_tit-bis.html)
13. En qué orden leer a Holmes (2016) de <https://eligeunlibro.blogspot.com/2016/08/orden-sherlock-holmes.html>
14. Fernández, T. y Tamaro, Elena (2004). "Biografía de G. K. Chesterton». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica* en línea de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chesterton.htm>
15. García, J.A. (sin año). "La novela policiaca cómo género literario", Departamento de Lengua y literatura, IES, Zaragoza. En línea, DE: [<https://es.scribd.com/document/381891097/La-Novela-Policiaca-Como-Genero-Literario>], (Consultada: 03/03/2019).
16. Hubert, R. (2013). "Borges sinólogo" en *Monográficos Sinoele*, Núm. 20. De: [https://www.sinoele.org/images/Revista/20/Monografico\\_AA\\_H\\_2013/SinoELE\\_20\\_2020\\_AA\\_H\\_2013\\_III\\_Hubert.pdf](https://www.sinoele.org/images/Revista/20/Monografico_AA_H_2013/SinoELE_20_2020_AA_H_2013_III_Hubert.pdf)

17. J., Héctor (2017). "Pioneros y detectives victorianos" en *El sol de Galicia*, de: [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2017/04/14/pioneros-detectives-victorianos/0003\\_201704SF14P6991.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2017/04/14/pioneros-detectives-victorianos/0003_201704SF14P6991.htm)
18. Pozuelo Y. y José María (sin fecha). "Parodiar rev (b) elar" en Biblioteca virtual universal, pp. 1-17. De: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/300379.pdf>, (Consultada: 27/02/19).
19. Pron, P. (1999). "Rodolfo Walsh y el género policial" de <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/791/Rodolfo%20Walsh%20y%20el%20g%C3%A9nero%20policial.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
20. Revert, E. (2020). "Poirot, un refugiado belga en la Inglaterra de Agatha Christie" en *La vanguardia*, de: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20201120/6041008/poirot-refugiado-belga-inglesa-agatha-christie.html>
21. Salvatori, S.M. (2001) *Sociedad, sectores populares y cine. Los años 30 en la Argentina*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.648/te.648.pdf>]
22. Teobaldi, D. et al. (2020). "El auge de la novela policial inglesa". De: [https://www.youtube.com/watch?v=IWVs\\_iXceUM](https://www.youtube.com/watch?v=IWVs_iXceUM) [Video].
23. Vizcarra, H. (2018). *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch* de Sonja Stajnfeld, ENALC. <https://www.senalc.com/2018/07/03/verdad-y-nacionalismo-segun-honorio-bustos-domecq-y-benito-suarez-lynch-2017-de-sonja-stajnfeld/>

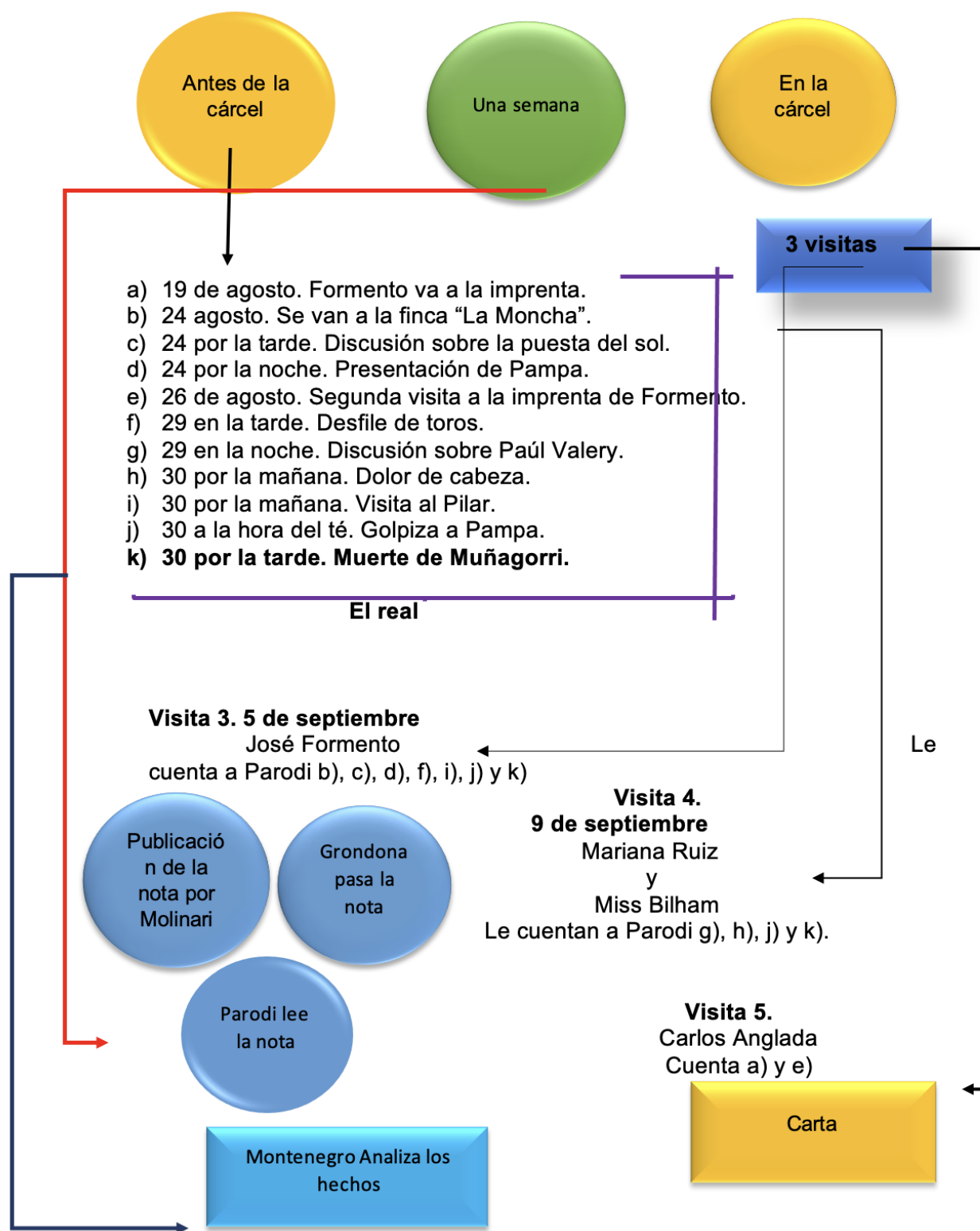
## ANEXOS

### ESQUEMAS:

ESQUEMA 1. "LAS DOCE FIGURAS DEL MUNDO"

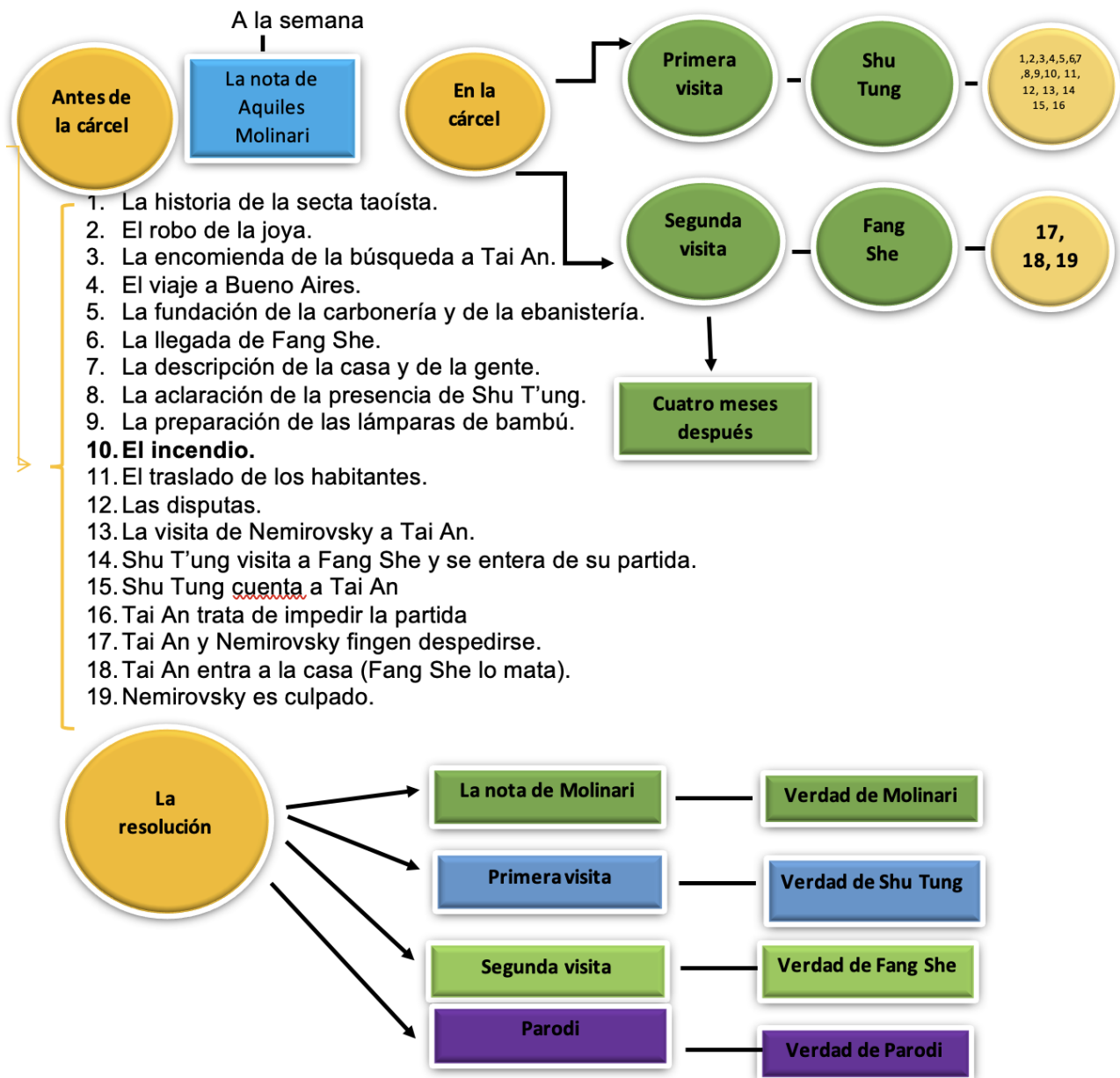


## ESQUEMA 2. "EL DIOS DE LOS TOROS"





## ESQUEMA “LA PROLONGADA BÚSQUEDA DE TAI AN”



## ESQUEMA 4. PROPUESTA DE LECTURA

