

EL CICLO DE ISIDRO PARODI: REINTERPRETACIÓN PARÓDICA DEL RELATO DE DETECCIÓN CLÁSICO*

Héctor Fernando Vizcarra

Universidad Nacional Autónoma de México – México

hf.vizcarra@gmail.com

Mediante las herramientas ofrecidas por la literatura comparada, el autor de este artículo analiza el ejercicio paródico elaborado en el volumen de cuentos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Para ello, se toman como referencia las marcas genéricas de la narrativa policial clásica, en particular las de la saga del Padre Brown, creada por G.K. Chesterton. El presente texto demuestra cómo la recepción productiva del hipertexto latinoamericano modifica las implicaciones de un motivo literario propio de la ficción de detectives: *la carta robada*.

Palabras clave: narrativa policial latinoamericana; parodia; literatura comparada; Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; G.K. Chesterton.

THE ISIDRO PARODI SERIES: PARODY AND RE-INTERPRETATION OF CLASSIC DETECTIVE FICTION

In this paper, based on the theoretical tools provided by Comparative Literature, the author analyzes how playful parody functions in the narrative frames of *Six Problems for don Isidro Parodi*, by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. Taking as a reference the structures of classical detective fiction, particularly those of G. K. Chesterton's "Father Brown series", this essay shows how productive reception in the Latin-American hypertext is able to modify the implications of a particular motif in crime fiction: "the purloined letter".

Keywords: Latin-American detective fiction; Parody; Comparative literature; Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; G.K. Chesterton.

* El presente artículo está basado en una parte del segundo capítulo de la tesis *El proceso configurativo del detective en América Latina: la tetralogía "Las cuatro estaciones"* de Leonardo Padura, UNAM, 2010.

EN 1942 SE PUBLICÓ EN Argentina, con el seudónimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, uno de los primeros ciclos de la narrativa policial de América Latina. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes comparten la autoría de este volumen de relatos, realizan una adaptación y una reelaboración del discurso del género policial clásico, situando a sus personajes en el Buenos Aires de la década de los años cuarenta del siglo pasado.

Los cuentos y novelas policiacos —comenta Xavier Villaurrutia— [...] son ejercicios que no han sido hasta ahora cultivados en la América de habla española ni en España, por indolencia mental. Don Isidro Parodi resulta ser el primer detective sudamericano de calidad literaria. (Villaurrutia 1999, 380)¹

Como se sabe, ambos escritores argentinos incorporaron a su escritura canónica elementos de la novela de detectives, y defendieron el género ante la perspectiva de una masificación o vulgarización tras el auge de la vertiente negra, o *hard-boiled*, nacida en el contexto estadounidense de la “Ley Seca” (1920-1933), siempre que respetara las líneas argumentales y estructurales creadas por Edgar Allan Poe en su serie de relatos analíticos, y cuyo protagonista, Auguste Dupin, suele ser identificado como el primer detective literario.

Para Borges y Bioy Casares², el relato policial legítimo no debía tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista ni en

1 Aunque la afirmación del literato mexicano no es del todo precisa, pues la primera novela policial latinoamericana, *La huella del crimen*, de Raúl Waleis, data de 1877. Resulta sintomático que, a pocos años de concluir la primera mitad del siglo xx, aún no existieran claros referentes en torno a la narrativa policial en español, debido, principalmente, a la continua desestimación de los géneros populares entre la crítica y las academias hispanohablantes de la época e incluso de decenios posteriores.

2 En el presente estudio, sobre todo por razones de espacio, no profundizaremos en el fenómeno de la *coautoría* de los cuentos sobre Isidro Parodi, dado que amerita una reflexión mucho más atenta y, quizá, independiente de nuestra propuesta. Baste recordar que, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, Bioy Casares y Borges publicaron, además del libro aquí referido, *Un modelo para la muerte*, *Dos fantasías memorables* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

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”. Este, además, es mucho más cercano al discurso fantástico que al realista mimético, pues, en el mundo práctico, los misterios y los crímenes son descubiertos por delaciones o por descuidos del delincuente, jamás por un razonador abstracto y casi inmóvil que llega a la solución del enigma planteado, sin dudar ni equivocarse, por medio de un artificio previsto de antemano por el escritor. Sin embargo, para ambos autores, la invención de Poe no se limita a la de un género específico, sino a la creación de un nuevo tipo de lector que evolucionará a la par de la narrativa policial:

Por eso —dice Borges— podemos pensar mal de Poe, [...] que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. (1980, 73)

Si bien Poe inaugura el género, son sus seguidores quienes perfeccionan la técnica narrativa. De ahí que, para la escritura de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Borges y Bioy tomen como modelo los cuentos de la saga del padre Brown, publicados entre 1911 y 1935, en Inglaterra. Su autor, Gilbert Keith Chesterton, además de ampliar el espectro temático de esta narrativa (la dimensión ética está apenas sugerida en Sherlock Holmes, mientras que la crítica social es prácticamente inexistente), creó un investigador que poco se asemeja al detective hasta entonces paradigmático: un párroco católico de aspecto torpe e inofensivo —“Un pequeño cura que podría inspirar lástima en cualquiera”³ (Chesterton 1994, 5)— que, antes de dar a conocer cualquier resolución, “evalúa” el grado de

3 “This little priest might have provoked pity in anybody”. Todas las traducciones son nuestras, salvo aquellos casos en que se indique la edición en español en el apartado de obras citadas.

maldad del culpable según la moral cristiana; tras lo cual procede a denunciar o, en su defecto, a encubrir el delito, como si se tratara de una penitencia o de una absolución de confesionario. Esta percepción de lo que debe ser la justicia es coherente con el personaje de Chesterton, pues se trata de un cura para quien los actos humanos representan, en escala reducida, la pugna eterna entre el bien y el mal. En efecto, estamos ante una noción del universo poco afín a las que Bioy Casares y Borges exponen, de manera individual, en sus relatos más conocidos. Dado lo anterior, ¿cómo se puede justificar su preferencia y, más aún, su interés por imitar los relatos de Chesterton, y no los de Poe o Wilkie Collins, por ejemplo?

Para explicar esta filiación, es necesario distinguir entre los dos elementos que inciden en este caso específico de *recepción productiva*⁴. Por un lado, la adaptación (o imitación) de la estructura policial típica de Chesterton, que Borges resume de la siguiente manera: “[el relato] presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (1985, 119). Por otro lado, la apropiación de una o varias marcas genéricas (el investigador excéntrico, el personaje alterno que atestigüa las hazañas del detective, las falsas explicaciones sobrenaturales que van surgiendo durante la pesquisa), necesarias para elaborar una parodia de la ficción de detectives.

Como se anotó líneas arriba, Borges argumenta que en el relato policial debe predominar el ejercicio intelectual que desembocará en la revelación del misterio, no solo en la trama (el detective contra el criminal, el criminal contra el sistema), sino también en el plano del receptor, es decir, que la diégesis proponga un enigma al que el lector intentará dar solución. Dicho ejercicio de razonamiento,

4 Retomamos aquí la exposición de los postulados de H.R. Jauss emprendida por Maria Moog-Grünewald: “La *recepción reproductiva* [se lleva a cabo] mediante la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria [...]. La *recepción productiva* por literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (Moog-Grünewald, 82).

distribuido entre los participantes citados (detective, criminal, lector), es el único medio para destrabar y explicar el misterio, pues la convención del género no admite respuestas que no sean verificables *dentro* del campo de referencia interna del texto, y mucho menos explicaciones metafísicas o sobrenaturales. No obstante, y he aquí uno de los puntos de contacto más evidentes entre ambos ciclos, los relatos que tienen como protagonista al padre Brown son presentados en principio como dilemas irresolubles, incluso de orden divino o demoniaco, situación que se agudiza por las reiteradas alusiones del sacerdote a pasajes bíblicos y a las supuestas “fuerzas oscuras”, y que se formula en varios de los títulos que componen el ciclo: “The Hammer of God”, “The Fairy Tale of Father Brown”, “The Ghost of Gideon Wise”, “The Paradise of Thieves”. “Todos sus cuentos policiales —comenta Borges— son también cuentos fantásticos; ahora, lo fantástico en su literatura siempre está sugerido. Al cabo de un tiempo el lector olvida el argumento policial y lee los cuentos de Chesterton como cuentos fantásticos” (Alifano 1986, 19).

En este sentido, el esquema seguido por los autores de *Seis problemas* es idéntico: tras conocer las condiciones que rodean el misterio, se despliegan hipótesis intermedias de tipo fantástico o sobrenatural, refutadas gracias a la inteligencia del detective que, finalmente, ofrece una resolución racional y cotidiana. Gracias a esta combinación de elementos fantásticos y policiales, tanto en la saga del padre Brown como en los enigmas resueltos por Isidro Parodi, se desliza por debajo del discurso una corriente que siempre alude a una dimensión espiritual y mística.

Para comprobar esta hipótesis de la estructura compartida por ambos conjuntos, tomaremos como ejemplo la pareja de relatos “The Invisible Man” (Chesterton 1994b, 74-94) y “La prolongada búsqueda de Tai An” (Borges y Bioy Casares 1998, 153-183), los cuales, además de utilizar recursos estructurales semejantes, se insertan en la tradición del “objeto escondido”, motivo literario que aparece en el cuento “La carta robada”, de Edgar Allan Poe.

En “The Invisible Man”, cuento incluido en el primer libro de aventuras del padre Brown (*The Innocence of Father Brown*, 1911), Chesterton recurre a un falso narrador omnisciente que relata, de manera lineal, un enigma que tiene su origen dos años atrás. Dos hombres poco agraciados cortejan a la joven que atiende el único bar de la población; para no evidenciar su aversión hacia ambos (uno es casi enano; el otro sufre de estrabismo), ella argumenta que solo se casaría con alguien que haya logrado su fortuna por sí mismo. Luego de un par de años, la joven, que ha cambiado de residencia, recibe una carta del primero, pidiéndola en matrimonio: durante el tiempo de separación, se ha convertido en un empresario exitoso tras inventar y vender todo un sistema de servidumbre doméstica mecanizada. Al mismo tiempo que recibe el mensaje, la joven escucha la risa y la voz de su segundo pretendiente, sin que ella vea a nadie. El hecho se repite, con muy pocas variantes, cuando le es enviada una segunda carta del mismo remitente. A su vez, el inventor de muñecos autómatas recibe amenazas escritas en su mansión, sin que ningún guardia haya podido detectar quién y cuándo las entrega. En la última escena en que el narrador nos presenta vivo al empresario, este se queda solo en su despacho, rodeado de sus sirvientes mecánicos.

El padre Brown, advertido de la última amenaza de muerte en contra del dueño de este negocio, se dirige a la mansión. Antes de entrar, varias personas le confirman que nadie, en los minutos más recientes, la ha visitado. No obstante, en el despacho hay sangre, pero no hay cadáver. Es aquí donde las hipótesis intermedias del relato tienden a la explicación sobrenatural, efecto que crea en el lector la sensación de estar frente a un escrito del género fantástico (y de donde surge el título del cuento): o bien el asesino es invisible y, además, tiene la capacidad de desaparecer a sus víctimas, o entonces las máquinas han devorado a su creador. Ambos argumentos son expuestos con detalle por los guardias y por Flambeau, el detective aficionado que acompaña al sacerdote, pues, en efecto, no parece haber otra posibilidad. La solución, que analizaremos más adelante,

es completamente verificable e incluso, si se conoce de antemano el motivo de la “carta robada”, parece previsible.

En “La prolongada búsqueda de Tai An”, sexto relato de la saga de Isidro Parodi, se presenta una trama de estructura mucho más compleja que la anterior, pero puede resumirse en la anécdota del ladrón perseguido y su perseguidor. La historia, cuyo desenlace sucede en Buenos Aires, se origina en China, tras el robo de la joya principal de un santuario religioso. Rastreador y prófugo conviven varios años en una misma casa de la capital argentina. Sin embargo, por más que el primero intenta recuperar el objeto sacro, no logra dar con su escondite —no puede matar ni denunciar al ladrón, pues ello equivaldría a perder la joya—. En ese mismo espacio actúan otros personajes secundarios, uno de los cuales conoce la historia de la joya china y la refiere a Isidro Parodi, detective confinado a una celda de la prisión bonaerense. Tai An, el supuesto perseguidor, ha sido asesinado por quien hasta entonces parecía ser el delincuente; por lo tanto, el testigo que pide consejo al investigador supone que la pieza perdida ya no podrá ser recobrada, a no ser que Parodi tenga otra resolución.

Como en el cuento de Chesterton, en “La prolongada búsqueda” los elementos que sugieren una explicación fuera de las leyes de la naturaleza preceden a la racionalización final del detective; pues, para dar con el criminal, el mago oriental que tiene como tarea encontrarlo “buscó una conjunción favorable de los planetas, 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” (Borges y Bioy Casares 1998, 159). Este pasaje, mucho más cercano a la parodia que a la recreación de una escena mística oriental, puede ser leído como un antecedente de una probable desaparición o invisibilidad del objeto sagrado, una vez que la magia es, hasta ese momento, admitida en la lógica interna del relato. Sin embargo, en la respuesta al enigma, esta lectura es anulada por la explicación lógica que ofrece Parodi. En los desenlaces de ambos textos, como se verá a continuación, los protagonistas aluden al recurso

del automatismo de repetición (nombre dado por Jacques Lacan al motivo de la “carta robada”) para aclarar los enigmas respectivos.

En el “Seminario sobre ‘La carta robada’”, Lacan analiza el cuento de Poe a partir de la idea del *desplazamiento de miradas*. Según esta noción, la técnica del autor consiste en dotar a sus personajes principales de miradas cuya gradación ascendente les permite observar, desde un nivel superior, las acciones del otro:

El primero —el rey, la policía— es de una mirada que no ve nada [...]. El segundo —la reina que “oculta” la carta; después el ministro, que la toma—, de una mirada que ve que la primera mirada no ve nada y se engaña creyendo ver cubierto por ello lo que esconde [...]. El tercero ve que esas dos miradas dejan lo que ha de esconderse a descubierto para quien quiera apoderarse de ello —el ministro, y finalmente Dupin—. (Lacan 1975, 9)

Para Lacan, la unidad de esta repetición intersubjetiva funciona, y es verosímil, porque dicha carta, al ser tan codiciada, *debería* estar bien escondida. Por ello los agentes de la policía revisan exhaustivamente el departamento del ministro, pero no la encuentran. La anécdota, como se sabe, finaliza cuando Dupin halla el documento en el lugar más perceptible de ese departamento, tras inferir que su contrincante ha utilizado el método del automatismo de repetición para “hacer invisible” la carta. Si consideramos que el cuento de Poe “configura” un motivo literario⁵ y, por ello, representa el hipotexto⁶

5 Para el empleo del concepto de “motivo literario”, utilizamos aquí la síntesis de los postulados de Ernst-Robert Curtius, llevada a cabo por Claudio Guillén: “*Motif* es para él —Curtius— lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición: la intriga, fábula o *mythos* de Aristóteles [...]. Los motivos se dan, se hallan o se inventan; sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela” (Guillén 2005, 275). Es decir, un microrrelato o “programa” semántico con relativa autonomía que, en el caso específico de la “carta robada”, sirve a la trama para explicar (*motivo resolutivo*) la supuesta invisibilidad de un documento, objeto o persona.

6 Encerrada en una célebre cita de *Palimpsestes*, la definición de intertextualidad sería, nos dice Genette, “*toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se*

de los relatos de Chesterton y de los firmados bajo el seudónimo *Bustos Domecq*, notaremos que en las tres narraciones dicho motivo, a pesar de ejecutar una función similar (resolutiva), tiene un desarrollo y permite una lectura distintos.

En el cuento de Chesterton, el padre Brown descubre que la supuesta invisibilidad del asesino se debe a que la observación automatizada “esconde” objetos, documentos o personas. Interroga a los guardias que cuidan la mansión del inventor: “nadie” ha entrado, y sin embargo se ha cometido un crimen. El cadáver no está en el despacho, pero hay pisadas que confirman la entrada y la salida de alguien. Se trata, como afirma el padre Brown en el siguiente fragmento, de “un hombre mentalmente invisible”, alguien que no despierta sospechas, pues su rutina lo lleva a ese lugar:

Supongamos que una dama le dice a otra, en una casa de campo: “¿Hay alguien con ustedes?” La mujer no contesta: “Sí, el mayordomo, los tres criados, la sirvienta, etcétera”, aunque la sirvienta se encuentre en la habitación o el mayordomo detrás de la silla de la dama, sino que responde “No, *nadie* está con nosotros”, con lo cual quiere decir “*nadie* de la clase social a quien te refieres”. [...] Las respuestas nunca son literales, aunque no por eso dejen de ser ciertas. (Chesterton 1994, 92)⁷

Al revisar la narración retrospectivamente, nos daremos cuenta de que las extrañas circunstancias en que se presentan la voz y las

greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette 1982, 13). [“cualquier relación que vincula a un texto B (al que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*), en el cual se injerta de una manera que no es la del comentario”] Así, el hipotexto o texto previo está presente en el hipertexto mediante la alusión, la cita, la codificación, el collage, la metaforización o el metacomentario.

- 7 “Suppose one lady says to another in a country house, ‘Is anybody staying with you?’ the lady doesn’t answer ‘Yes, the butler, the three footmen, the parlour-maid, and so on’, though the parlour-maid may be in the room, or the butler behind her chair. She says: ‘There is *nobody* staying with us’, meaning nobody of the sort you mean. [...] You never get a question answered literally, even when you get it answered truly”.

amenazas del adversario del inventor tienen un punto de contacto: el correo, o la entrega del mismo. El personaje que puede pasar completamente inadvertido (hacerse “mentalmente invisible”) es el cartero, o alguien disfrazado de tal. Por lo tanto el autor, al dotar a su investigador del mismo sistema de observación descrito por Lacan, inserta su relato en la misma línea de “La carta robada”, ya que, si bien las conjeturas intermedias se plantearon como puramente fantásticas, la solución final al enigma se sostiene sobre el mecanismo del automatismo por repetición referido.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el relato de Poe, en el que el descubrimiento del documento perdido representa la devolución del honor en peligro de la reina y una venganza personal de Dupin contra el ministro (que no se especifica), en “The Invisible Man” el mismo motivo contiene una crítica social, ya que la “invisibilidad” de algunos ciudadanos es favorecida por su posición económica o por el oficio que desempeñan. Además, adquiere una dimensión moral al final del cuento; pues la destreza mental de quien ha cometido el crimen sugiere al padre Brown que se trata de un individuo con posibles razones que expliquen sus actos. Coherente con su papel de guía espiritual, Brown, en lugar de entregarlo a la policía, prefiere mantener una charla con el cartero invisible; así, al final del cuento, “[e]l padre Brown caminó durante horas por aquellas colinas cubiertas de nieve, a la luz de las estrellas y acompañado de un asesino. Y jamás se sabrá lo que ambos hombres se dijeron” (Chesterton 1994, 94)⁸.

En “La prolongada búsqueda de Tai An”, el hecho de que el perseguidor sepa quién es el ladrón, pero no dónde ha ocultado la joya, hace que la acción se extienda por varios años. Los dos enemigos viven en la misma casa, propiedad de Tai An, en una situación casi fraternal (recordemos que ambos son de origen chino) hasta que, luego de un incendio premeditado, el dueño decide mudarse. Tai An, el

8 “Father Brown walked those snow-covered hills under the stars for many hours with a murderer, and what they said to each other will never be known”.

supuesto mago a quien se ha encomendado encontrar la reliquia, regresa al terreno de su antigua casa. Su rival, Fang She, que hasta ese momento de la narración había sido considerado el ladrón, lo espera escondido, primero para descubrir en qué lugar esconde la joya y, posteriormente, para matarlo. Sin embargo, Isidro Parodi aclara que la trampa del relato consiste en haber considerado a Tai An como el rastreador (como todo el relato y el título lo sugieren), y no como el verdadero prófugo. Igual que en los cuentos de Chesterton y de Poe, el “objeto escondido” tiene que estar, forzosamente, en un lugar tan accesible que pueda pasar desapercibido. De tal forma, Parodi ofrece la aclaración del enigma al ser visitado por Fang She:

Usted enfrentaba un problema difícil: el talismán podía estar escondido en cualquier lugar. A primera vista, un lugar parecía libre de toda sospecha: la casa. Había tres razones para descartarla: ahí lo habían instalado a usted; ahí lo dejaron viviendo solo después del incendio; la había incendiado el mismo Tai An [...]. Yo, en su caso, hubiera desconfiado de tanta prueba demostrando un hecho que no precisaba demostración. (Borges y Bioy Casares 1998, 181)

Luego de recuperar la joya, escondida bajo un árbol del terreno de la casa, Fang She utiliza el mismo recurso para repatriar y poner a salvo el objeto de su búsqueda: lo introduce en la boca del cadáver que ha sido enviado en barco hacia China, para que, al incinerarlo dentro del santuario, regrese a su lugar de origen.

Si, como hemos visto, el motivo de la “carta robada” funciona en Poe como el elemento necesario para salvar el honor de una persona y para realizar una venganza, mientras que en el cuento de Chesterton funciona como un microrrelato que desencadena la apreciación moral del sacerdote protagonista, en “La prolongada búsqueda” la resonancia de este motivo literario toma un cauce paródico, pues no solo sirve para demostrar la *inteligencia* del detective, sino, sobre todo, para poner en evidencia la falta de astucia de cada uno de los partícipes del relato.

En este sentido, *Seis problemas para don Isidro Parodi* es, como se anotó más arriba, una reelaboración paródica del discurso de la narrativa policial de principios del siglo xx. Si bien los relatos policiales que funcionan como hipotexto (las aventuras del padre Brown) y los del ciclo de Isidro Parodi comparten prácticamente la misma estructura, el registro paródico de este último reside en sus personajes y en la escritura (en el texto y en el paratexto). Desde el título original del libro⁹ es perceptible el juego paródico que Borges y Bioy proponen: “*Seis problemas para don Isidro Parodi*, por Honorio Bustos Domecq” anuncia, tanto por el nombre del supuesto protagonista como por el del autor, una serie de relatos atípicos dentro de la narrativa policial clásica. Esto se confirma con el texto de las dos primeras páginas, una semblanza biográfica del autor, redactada en un tono tan apócrifo como cursi por la educadora Adelma Badoglio:

El doctor Honorio Bustos Domecq [...] después de interesantes estudios primarios, se trasladó con toda su familia a la Chicago argentina. [...] Sus cuentos policiales descubren una nueva veta del profundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. *Los cuentos de Pujato*, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en su torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad. (Borges y Bioy Casares 1998, 7)

Tras la presentación de Bustos Domecq a través de este “retrato”, el volumen incluye una *Palabra liminar*, prólogo escrito por otro

9 El título, así como otros aspectos del libro que enmarcan el texto principal (prefacio, epígrafe, dedicatoria, ilustraciones, etc.), forman parte de lo que Gérard Genette denomina “paratextos”: “producciones, verbales o no [...], que no sabemos si considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* [...], por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro” (Genette 1997, 7).

amigo del autor, Gervasio Montenegro, también personaje de estos cuentos, cuya retórica exagerada se vuelve *kitsch* por las hipérboles innecesarias y los barbarismos, así como por la extensión de lo que solo debería ser una nota introductoria a los relatos:

Antes de abordar el fecundo análisis de las grandes directivas de este *recueil*, pido la venia del lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos. (10)

Una vez leídos la semblanza y el prólogo, a todas luces apócrifos, el receptor puede identificar el registro dentro del que las narraciones serán desarrolladas y, con ello, descodificar el mensaje paródico, ya que, como apunta Linda Hutcheon,

Al lector se le exige *comprender* el significado literal [...] del marcador alusivo; así, dicho lector *lo reconoce* como el eco de una fuente anterior, *se da cuenta* de que necesita “inferir”, y entonces *recuerda* aspectos de la “intención” de los textos originales que pueden ser vinculados con el alusivo. (2000, 95)¹⁰

Es decir que, a pesar de no haber leído relatos en los que Auguste Dupin, el padre Brown o Hercule Poirot son protagonistas, es muy probable que el lector conozca el referente del detective literario (“*the echo of a past source*”, como lo denomina Hutcheon) transformado, en este caso, en un peluquero condenado a prisión injustamente, el mismo que va obteniendo popularidad de infalible a lo largo de los seis cuentos. Dicho código, necesario para que el receptor asuma el texto como parodia de ciertas obras precursoras, se refuerza con

10 “The reader is said to *comprehend* the literal (non-allusive or non-parodic) significance of [...] the allusion-marker; she/he then *recognizes* it as an echo of a past source, *realizes* that ‘construal’ is required, so then *remembers* aspects of the source’s texts “intention” which can be connected to the alluding”.

la participación de personajes de la sociedad bonaerense de mitad del siglo xx (los inmigrantes italianos, la clase alta terrateniente, los “compadritos”, el gremio literario marcadamente esnob).

Lo paródico, entonces, se combina con la estética del “mal gusto” que recorre los paratextos, y que se extiende a cada uno de los relatos que conforman la serie, en una suerte de auto-parodia¹¹. Ahora bien, la parodia no radica en este “mal gusto” al que aludimos, pues ello equivaldría a afirmar que *Seis problemas* es una repetición modificada, solo en la dimensión lingüística, de los cuentos del padre Brown. Por el contrario, consideramos que la distancia crítica propuesta por Bioy y Borges se basa en una mirada que resalta el aspecto lúdico (con relación al género policial) y el aspecto reverencial (con relación a Chesterton) de la parodia realizada. En su libro de cuentos sobre Isidro Parodi, los autores, aunque llevan a cabo una parodia cuyo *ethos* es claramente reverencial y lúdico, no subvierten la obra referencial, ya que, como hemos visto, retoman la misma estructura de los relatos de Chesterton y, por lo tanto, no cuestionan la tradición de la literatura policial clásica: se insertan en ella, pero desde una perspectiva distinta.

Seis problemas para don Isidro Parodi innova y problematiza el género con la elaboración de una parodia que no ridiculiza el hipotexto, sino que, por primera vez, *transcontextualiza* las historias de detectives de las sociedades industrialmente desarrolladas —donde, casi por regla general, ocurren— al ámbito latinoamericano, pues “si bien la parodia con marca respetuosa estaría más cercana al homenaje que a la ofensa, continúa habiendo en ella un distanciamiento crítico y una marca de diferenciación” (Hutcheon, 60)¹². Ese ligero deslinde crítico tiene como objetivo subrayar las diferencias entre

11 A propósito de los relatos de H. Bustos Domecq, Borges comenta a Roberto Alifano: “Esos cuentos no me gustan nada por el estilo barroco en el que están escritos [...]. Con Bioy nos poníamos a escribir y luego nos convertíamos en ese personaje, [el cual] se apodera de la acción y la echa a perder llenándola de situaciones exageradas” (Alifano 1986, 20).

12 “respectfully marked parody would be closer to homage than to attack, that critical distancing and marking of difference still exists”.

una sociedad y otra, trasladando un registro literario que, aún en la década de 1940, era considerado propio del capitalismo, a una ciudad pretendidamente cosmopolita, con sus actores, sus costumbres y sus prejuicios (y he aquí la parodia *playful*, “lúdica”, que se mezcla y se confunde con la *disdainful laugh*, risa desdeñosa, advertida por Linda Hutcheon). Para Hutcheon, la parodia se diferencia de la ironía y de la sátira —las dos modalidades textuales más cercanas— a partir de su *ethos*, es decir, según el efecto buscado en el lector. Si bien existen elementos que las distinguen de manera individual, Hutcheon sostiene que su grado de cercanía admite conjunciones que derivan en modalidades “superpuestas”, como la parodia satírica o la sátira paródica, de lo cual se infiere que, salvo casos muy concretos, las tres modalidades señaladas difícilmente pueden ser detectadas en estado aislado o puro.

Asumiendo dichos postulados teóricos, observamos cómo en el ciclo protagonizado por Isidro Parodi conviven, y llegan a superponerse, la ironía, la sátira y la parodia, según la articulación de los círculos del diagrama de Venn propuesto por Hutcheon, que aquí simplificamos:

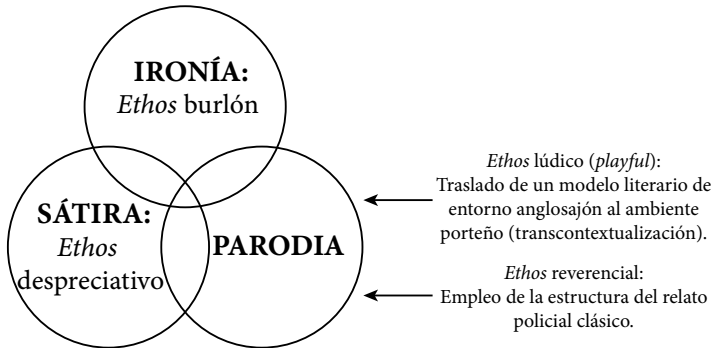


Figura 1. Tres modalidades textuales convergentes en el ciclo de Isidro Parodi

Es así como, en gran medida, este primer ciclo narrativo del género policial latinoamericano anuncia que la parodia, en lo sucesivo, tendrá un lugar privilegiado en los relatos de dicha índole

escritos en este marco geográfico¹³, y cuyos referentes serán tomados, durante esas primeras décadas (1940-1950), de Agatha Christie, Ellery Queen y Dorothy Sayers, en el caso de la *detection story*, y de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, en cuanto a la novela negra (o *thriller* estadounidense).

Obras citadas

- Alifano, Roberto. 1986. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate.
- Borges, Jorge Luis. 1980. “El cuento policial” (conferencia en la Universidad de Belgrano). En *Borges oral*, 65-80. Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis. 1985. “Chesterton, narrador policial”. En *Ficcionario*. Ed. Emir Rodríguez Monegal, 119-120. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 1998. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza.
- Chesterton, Gilbert K. 1994a. “The Blue Cross”. En *Father Brown Stories*, 5-28. Londres: Penguin.
- Chesterton, Gilbert K. 1994b. “The Invisible Man”. En *Father Brown Stories*, 74-94. Londres: Penguin.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1997. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI Editores.
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Lacan, Jacques. 1975. “El seminario sobre ‘La carta robada’”. En *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia, 5-55. México: Siglo XXI Editores.

13 A excepción de aquellas obras en que un autor, con o sin intención, elabore imitaciones o pastiches de los escritores del género que nos ocupa, por ejemplo: *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), de María Elvira Bermúdez, y *Aventuras de Péter Pérez* (1952), de Pepe Martínez de la Vega.

- Moog-Grünewald, Maria. 1984. "Investigación de las influencias y la recepción". En *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Comp. Manfred Schmeling. Trad. Ignacio Torres Corredor. 69-100. Barcelona-Caracas: Alfa.
- Villaurrutia, Xavier. 1999. "Seis problemas para don Isidro Parodi, de H. Bustos Domecq". *El Hijo Pródigo*, 5, ago, 1943. En *Borges y México*. Comp. Miguel Capistrán, 379-381. México: Plaza y Janés.