

LA PARODIA EN DOS NOVELAS DE DE SANTIS, *EL ENIGMA DE PARÍS Y CRÍMENES Y JARDINES*

Inés Casillo

Zentrum für Translationswissenschaft an der Universität Wien,
Gymnasiumstraße, 50, 1190, Wien, Austria
ines.casillo@univie.ac.at

PARODY IN TWO NOVELS BY DE SANTIS, *EL ENIGMA DE PARÍS* AND *CRÍMENES Y JARDINES*

Abstract: In this study, the ways in which De Santis parodies the crime novel in his two novels *El enigma de París* (2007) and *Crímenes y jardines* (2013) and how parody results in a fantastic text are traced. In the first part, both the framework of the two novels and the theory of irony and of parody will be presented. The structural use of ironic incongruity is seen as a characteristic of parody which differentiates it from other forms of literary imitation or metafiction: the form which is used by parody is always humorous. In the second part, different texts will be analysed, with the analysis being organized according to recurrent themes which are the objects of irony. Later, in the results, how the author uses different types of irony to parody criminal novels and realism in fiction will be shown. The text is composed as a meeting place, in which the author communicates with his reader, who is invited to play with him. In the conclusion, the thesis is proposed that the whole text is used in an ironic-humorous way, which destabilizes the genre chosen by the author as the form of his novels. The abundant ironies transform the text into a non-real, extremely artificial discourse. The fantastic is created by the constant and growing use of irony throughout the whole text. The experimental tone of this kind of fiction is emphasized by the rupture with reality, which is a characteristic of fantastic literature.

Keywords: irony; parody; humour; crime literature; realism; fantastic fiction in El Río de la Plata

Resumen: En el trabajo se rastrea el modo en que De Santis parodia la novela policíaca en dos de sus novelas, *El enigma de París* (2007) y *Crímenes y jardines* (2013), y cómo de la parodia resulta un texto fantástico. En la primera parte se introduce el marco y se presenta la teoría sobre la ironía y la parodia, señalando el uso estructural de la incongruencia irónica como característica que distingue a la parodia de otras formas de imitación literaria o meta-ficción. En la segunda parte se analizan ejemplos de las dos novelas, ordenados de acuerdo

a temas recurrentes que son objeto de la ironía. Los resultados ponen de manifiesto cómo el autor se sirve de distintas ironías para parodiar las novelas policiales y el realismo de su ficción. El texto es visto como un lugar de encuentro, en el que el autor entabla un diálogo con su lector, invitándolo a jugar con él. En la conclusión se apunta al uso irónico-humorístico general de todo el texto como desestabilizador del género escogido por el autor como forma de la novela. Las abundantes ironías transforman el texto en un discurso no real, demasiado artificioso. Lo fantástico se crea por la ironía constante y creciente en la totalidad del texto. El tono experimental que cobra esta clase de ficción es enfatizado por el rompimiento con la realidad propio de la literatura fantástica.

Palabras clave: ironía; parodia; humor; literatura policial; realismo; fantástico rioplatense

1. Introducción

En el presente trabajo analizamos dos novelas policiales de Pablo De Santis bajo el aspecto de la parodia. Se trata de las obras protagonizadas por Sigmundo Salvatrio como detective, *El enigma de París* (2007) y *Crímenes y jardines* (2013). De Santis mismo calificó las dos novelas de fantásticas¹: lo que ocurre allí no puede suceder en la realidad, aunque no se trate de una irrupción de lo sobrenatural en lo natural, con la subsistencia de la vacilación, rasgo definitorio del género según Tzvetan Todorov (1995 [1970]: 18-19). La literatura argentina de los años cuarenta se caracteriza por una búsqueda de manifestaciones literarias diferentes, que Borges orientaría hacia los géneros fantástico y policial (Saítta 2004: 11). Borges no escribió una crítica sobre lo fantástico, pero propuso a través de su famosa antología (Borges, Ocampo y Bioy Casares 1940) una estética nueva, atribuyéndose la creación de la literatura fantástica rioplatense y fijando a los autores que entrarían en el canon y aquellos que serían dejados de lado (Dámaso Martínez 2004: 172). Así pues, De Santis toma de Borges el amor a lo fantástico, la forma perfecta de la novela policial y la pasión por la ironía y la parodia.

Estamos ante dos novelas inteligentemente policiales, cuidadosamente enmarcadas en la historia (fines de siglo XIX y comienzos del XX), fantásticas, especialmente por lo irreal de sus personajes, y también por esto, como explicaremos en el transcurso del trabajo, humorísticas. Precisamente, en la obra de De Santis, el humor reside en la incisiva ironía con la que el autor «maltrata» a sus personajes. Esta forma sutil del humor se cuela en todo el discurso de ambas novelas, acompañando la lectura. El efecto en el lector es contundente: se rompe la seriedad propia de la novela policial; el autor establece un diálogo con el lector y pacta con él para burlarse de sus personajes, y construye un discurso paródico. Por otra parte, De Santis ironiza en los distintos niveles del discurso: el género policial en sí, los personajes de su ficción, la humanidad en general, las costumbres sociales, la idiosincrasia de las distintas nacionalidades, la metaliteratura, etc. Las perspectivas de la ironía se revelan múltiples de acuerdo a su sujeto u objeto: la ironía del autor sobre el personaje, la del personaje sobre otro personaje, la ironía del destino... El efecto es un todo paródico de la novela policial y un cambio de paradigma hacia lo fantástico, justamente a través del juego irónico.

¹ cfr. «Siempre se esconde un secreto en una narración», entrevista a Pablo de Santis, *La Nación* <<https://www.lanacion.com.ar/1606288-siempre-se-esconde-un-secreto-en-una-narracion>> [31/5/2018].

En ambas novelas, De Santis construye el argumento a partir de un enigma. Sig-mundo Salvatrio es el hijo de un zapatero, que se presenta como candidato a detective en la Academia Craig, fundada por uno de los Doce Detectives. Más bien por azar, Salvatrio, entre unos veinte candidatos, se transforma en el ayudante de Craig y viaja en su lugar a la Exposición Universal de París (primera novela, *El enigma de París*). Allí los Doce Detectives mostrarán su arte, en una exposición que pretende abarcar el mundo entero. Durante su estadía en París, conoce a los otros detectives y a sus ayudantes y uno de ellos es asesinado. Salvatrio resuelve este crimen, gana el título de detective y es incorporado a la Sociedad. Cuando regresa a Buenos Aires (segunda novela, *Crímenes y jardines*), luego de la muerte de Craig, lo sucede como detective y se muda a la casa del investigador fallecido. Pronto es contratado para investigar la desaparición y muerte de Ranier, uno de los cinco integrantes del Club Sub Rosa, reunión pseudo-científica-ocultista de personas muy dispares que discurren sobre jardines imaginarios bajo la protección (pecuniaria) de un exitoso empresario. Salvatrio resuelve la sucesión de crímenes y se afianza como detective, continuador del gran Craig en Buenos Aires.

2. De lo policial a lo fantástico, a través de la ironía, con intención paródica

La tesis de este trabajo consiste en comprobar cómo De Santis utiliza el humor, en forma de ironía², para relativizar el discurso realista de la novela policial y parodiarlo en su conjunto. Precisamente las abundantes ironías transforman el texto en un discurso no real, por «demasiado artificioso», según las palabras del autor. Lo fantástico está dado por la ironía constante y creciente en la totalidad del texto, que a su vez se vuelve un lugar de encuentro, en el que el autor entabla un diálogo con su lector, invitándolo a jugar con él. El tono experimental que cobra esta clase de ficción enfatiza el rompimiento con la realidad propio de la literatura fantástica.

Esquemáticamente podríamos sintetizar el análisis de las dos novelas de la siguiente manera: la forma escogida por el autor es la novela policial, según la tradición borgeana estética en la que se inspira; su intención es parodiar esa misma forma, lo que se expresa en una parodia general (Rose 1995: 47) que utiliza el contraste irónico como su herramienta más poderosa (Hutcheon 1985: 101). El resultado, que señala el autor mismo, es fantástico, ya que se aleja del realismo pretendido en la novela policial.

No resulta sorprendente el hecho de que De Santis parodie la novela policial y le confiera retoques fantásticos. Recordemos una vez más la tradición borgeana en la que se inspira: Borges y Bioy Casares habían dirigido la colección *El Séptimo Círculo*, de Emecé, dedicada al género cuento policial. Lo policial ejercía sobre esta generación una fascinación que tenía mucho que ver con la búsqueda estética de la forma perfecta. Bioy Casares lo expresa de esta manera en su comentario a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Borges: «El género policial [ha producido] un ideal de invención, de rigor, de elegancia –en el sentido que se da a las matemáticas– para los

² Para el análisis de las ironías nos valemos tanto de las estrategias retóricas (Ueding 1995; Lausberg: 1990) como de un acercamiento pragmático (Ballart 1994; Ruiz Gurillo y Padilla García 2009).

argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es quizá, el significado del género en la historia de la literatura» (Martino 1989). En oposición al género policial, en el fantástico tradicional no hay una explicación final que ordene en la realidad el elemento sobrenatural, sino que subsiste la vacilación todoroviana.

De Santis comenta acerca de sus libros: «Aunque respondan al género policial, mis novelas son casi literatura fantástica»³. Debemos precisar que el autor se nutre de un fantástico todoroviano de quiebres con la realidad a la manera rioplatense, pero se encuentra ya históricamente en un fantástico nuevo, de juego y experimentación. En la misma entrevista prosigue: «[Las novelas transcurren] en un mundo totalmente irreal, donde los detectives son personajes importantes que se reúnen para luchar contra el crimen en todo el planeta. Es demasiado artificioso, se nota la voluntad de construir algo autónomo y no realista»⁴. Lo fantástico está dado justamente porque De Santis se burla del género policial y transforma, a través de ironías concretas, las dos novelas en una parodia.

En un trabajo anterior a propósito de los cuentos fantásticos de Adolfo Bioy Casares (Casillo 2013) señalábamos una evolución de Bioy Casares desde la forma «pura» del fantástico rioplatense que había consagrado Borges, hacia una parodia del mismo por medio de lo absurdo y la ironía. Efectivamente, el desarrollo histórico de la literatura fantástica conoce tres corrientes después de Todorov: 1) la perspectiva histórica de los estudios culturales, 2) la evolución de la teoría todoroviana y 3) la concepción neofantástica (May-Reber-Ruthner 2006: 7-14). Esta última, que planteó Alazraki como una transgresión (1983), fue progresando hacia una idea de la novela como campo de experimentación, en el que destaca el aspecto lúdico⁵, dos cualidades que son, a su vez, muy propias de la ironía y de la parodia. La ficción de De Santis encaja en esta concepción: las dos novelas tienen un alto contenido irónico, que lleva a transformar el supuesto realismo de la novela policial en una parodia con resultado fantástico, en el sentido de lo neofantástico, a través de la ironía.

Tanto Hutcheon (1985: 6-7) como Rose (1995: 31) señalan el uso estructural de la incongruencia irónica como característica que distingue a la parodia de otras formas de imitación literaria o metaficción. En otras palabras, la forma usada por la parodia es cómica: se provoca una expectativa que luego se distorsiona o cambia. Esta primera observación resulta de gran poder revelador para el presente trabajo, ya que la ironía es la fuerza que potencia el juego creativo de De Santis.

El aspecto lúdico presente en las novelas supone siempre un diálogo con el lector, que es capaz de entender el mensaje final oculto (la parodia) o quedarse en alguna de las estructuras superficiales (novela policial). Si el lector no entiende, se elimina una parte importante de la forma y contenido de la parodia (Hutcheon 1985: 34). Para la captación final del todo como parodia, el lector tendrá que decodificar el mensaje irónico oculto en otras estructuras lingüísticas, tarea difícil porque la ironía

³ *cfr.* «Siempre se esconde un secreto en una narración», entrevista a Pablo de Santis, La Nación <<https://www.lanacion.com.ar/1606288-siempre-se-esconde-un-secreto-en-una-narracion>> [31/5/2018].

⁴ *ibid.*

⁵ Lachmann (2006: 89) habla de sistemas de realidad herméticos, juegos mentales lógicos con lo no aún previsto ni pensado; Barbetta (2006: 220) lo llama una nueva visión surrealista.

tiene un cierto carácter inasible que puede quedar velado, de acuerdo a la capacidad interpretativa del lector o a la mayor o menor marca textual que asuma. Torres Sánchez (2009: 65-87) afirma que cualquier estructura lingüística puede ser utilizada irónicamente. Como veremos en los ejemplos concretos, De Santis se vale de figuras retóricas precisas, confiriéndoles un significado irónico.

También Pere Ballart estudia el soporte lingüístico de la ironía, y coincide con la corriente crítica que ve en el contraste el elemento estilístico de la ironía a nivel formal. El crítico destaca tres grupos de ironías que nos servirán para marcar ejemplos concretos en las dos novelas: las de contraste en el texto, las de contraste entre el texto y su contexto comunicativo, y las de contraste entre el texto y otros textos.⁶ En este trabajo nos interesa especialmente el uso paródico de la ironía, es decir, en contraste con otros textos, teniendo en cuenta que, además de esta cualidad metatextual, las ironías concretas constituyen la forma específica en la que se manifiesta la parodia en el texto (Hutcheon 1985:101).

En el caso de las dos novelas que tratamos, la intención del autor es construir una parodia de la clase parodia general (la parodia de un grupo de textos con características propias, en este caso, el policial). La tradición distingue la parodia específica, sobre una obra singular, y la parodia general, usada para crear la estructura y reproducir argumentos de un grupo de obras en su conjunto. De estas últimas, el ejemplo más claro es el *Don Quijote* de Cervantes (Rose 1995: 47).

Como es frecuente en las parodias actuales, los recursos que utiliza De Santis para concretar la parodia y su alcance son complejos y variadísimos. Empezando por el final, descubrimos una intención clara de despojar la ficción policial de todo aspecto realista del que hace ostentación: la agobiante búsqueda de datos reales para descubrir al autor de un crimen (el pelo de mujer en un sombrero, huellas dactilares, etc.) se exageran de tal modo que se transforman en fantásticas y apuntan a una reflexión del lector sobre el hecho de que quizás haya sido engañado también en los originales y todas esas minuciosas pesquisas de la novela policial sean tan irreales como en la parodia. Por otro lado, la elección de la trama perfecta de la novela policial le permite potenciar el juego creativo y armar un todo perfecto y coherente.

A la manera de Cervantes, De Santis prevé en sus novelas un lector de novelas policiales (en este caso revistas, hecho que acentúa la comicidad) que cumple también la función de detective, y que está deslumbrado por los detectives de la ficción que lee. Muchos elementos tienen una función múltiple y el autor utiliza un complejo *mise en abyme* para ir enredando más su trama: el protagonista es lector y detective; los detectives parodiados son, por un lado protagonistas de ficciones y, por otro, detectives en la realidad; las ficciones de estos detectives no concuerdan con la realidad por ser demasiado fantásticas, pero «la realidad» que muestran las novelas de De Santis también lo es... Rose señala la ambivalencia con respecto al texto original como una característica propia de la parodia. La parodia puede contener no solamente una mezcla de criticismo y simpatía hacia el texto parodiado, sino también

⁶ Para una explicación de cada tipo de contrastes, ver Ballart (1985: 326 y ss.). En el análisis concreto de ironías se utilizan algunos de estos conceptos..

la expansión creativa del mismo hacia algo nuevo (Rose 1995: 51). De Santis revela en todo su proceso paródico una intención creativa poderosísima y múltiple, que alcanza los distintos niveles del texto y se remonta también hacia distintos niveles de parodia (novela policial, el Quijote, literatura fantástica, etc.). Aunque sobresale el aspecto de burla –y como veremos en los ejemplos, puede llegar a ser sarcástico– no es su intención desprestigiar la novela policial, sino usarla para el juego de creación literaria.

3. La ironía en las novelas de De Santis, *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*

A continuación mencionamos algunas de las ironías más destacadas que contribuyen a la parodia de la novela policial en las dos obras de De Santis. Los ejemplos escogidos están ordenados de acuerdo a temas o recursos irónicos recurrentes con citas indiscriminadas de ambas novelas.

Se parodia la novela de enigma por la exageración y la burla escondida, de la que el autor y el lector son cómplices, pero no el detective, Sigmundo Salvatrio, el protagonista de las dos novelas, que admira y quiere imitar a los Doce Detectives. Salvatrio se manifiesta como una especie de *Don Quijote* deseoso de «deshacer agravios y enderezar entuertos». Cuando Craig abre su academia, en *El enigma de París*, se lee:

Entraron en la casa, en canastos incesantes, legajos judiciales, lupas y microscopios, maniqués destinados a representar suicidas y asesinados, estetoscopios que permitían escuchar detrás de las paredes, lentes para ver en la oscuridad, cráneos humanos cosechados en el campo del crimen (*El enigma de París*, p. 18).

La ironía que se usa para provocar el humor exagera (las dimensiones del material, la capacidad reveladora de los objetos), utiliza metáforas irónicas absurdas «cráneos cosechados en el campo del crimen» y remite al lugar común de que el detective tiene que analizar pistas que lo llevarán, como por maravilla, a la solución. Acentúa la parodia una ironía de contraste en la forma de expresión, es decir, en el estilo, que pasa de admirativo en la descripción de Salvatrio a peyorativo, cuando el narrador reproduce en la misma página lo que piensa la cocinera, que parece ser la única realista en aquella casa. Se perciben claramente dos tonos o registros disonantes entre sí, que provocan el humor:

Solamente Ángela [...] se animaba a enfrentar a Craig, reprochándole por los canastos llenos de mugre y por las cosas horribles que entraban en la casa. Como Craig no le prestaba atención, la cocinera lo desafiaba:

–Estoy esperando una carta de mis primos de Lugo. Cuando me escriban, me voy. Y adiós arroz con leche (*El enigma de París*, p. 18).

En una misma página el autor ironiza, en primer lugar, con la complicidad del lector, burlándose del personaje y recurriendo al saber del lector sobre las novelas policiales; y en segundo lugar, hace que otro personaje, la cocinera, refuerce el carácter irónico de la parodia por un discurso que contrasta con el laudatorio anterior, la descripción de objetos, a los que ve con su ojo pedestre de empleada y califica de «canastos llenos de mugre». Contribuye al contraste la amenaza por el estómago,

que denigra los aires de grandeza del detective: si sigue trayendo objetos mugrientos, le dejará sin arroz con leche.

A lo largo de ambas novelas existen innumerables textos de intención paródica que tienen por objeto la novela policíaca, cuando el detective o los detectives hablan sobre su oficio o emprenden pesquisas. Con frecuencia De Santis incluye una parodia dentro de otra, como en una especie de cajas chinas, que se van desdoblando *ad absurdum*. Encontramos un ejemplo interesante en *El enigma de París* cuando hallan el cadáver de la Sirena y aparecen en escena todos los detectives. Aquí vuelven los clisés de la novela policial: la búsqueda de pistas por parte de los detectives, el personaje tonto del policía regular, que no percibe detalles importantes, etc. Pero, luego, con la autorización del lector, se interrumpe la parodia y el autor introduce una parodia hacia las fuerzas del orden, de la que, esta vez, todos –los detectives, el narrador, el autor, el lector (menos el policía)– participan:

Un policía intentó impedir el paso del grupo, pero Magrelli, acostumbrado a lidiar con los *carabinieri*, no tuvo problemas en sacarlo del camino: lo anuló a fuerza de párrafos incomprendibles, constantes señales con el dedo índice hacia arriba, para señalar su amistad con altísimos funcionarios, y la exhibición de papeles con firmas y sellos. Después nos explicó: –Frente a los policías siempre hay que mostrar algún papel. Son muy sensibles a las cosas por escrito (*El enigma de París*, p. 229).

En este caso, se advierte una clara ironía en el texto, por desajuste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, que el autor presenta sin comentar la marca irónica: Magrelli «anula» a la fuerza pública, apabulla al policía con párrafos incomprendibles. Subrayando la poca capacidad intelectual de esos funcionarios, hace referencia a autoridades superiores con gestos y por la exposición de papeles y sellos sin más valor que el burocrático. Por fin, la palabra «sensible» sintetiza toda la carga irónica con la que es visto el policía: se trata de un cambio de sentido irónico, ya que la palabra «sensible» está en el lugar de miedoso o temeroso frente a sus superiores o frente a órdenes burocráticas.

La novela policíaca es parodiada continuamente en la revista *La Clave del Crimen*, una versión argentina de *Traces*, la revista europea que narra las aventuras de los Doce Detectives. Una vez más nos encontramos con una ficción dentro de la ficción de la novela, una parodia de la parodia:

La Clave del Crimen [...] era una publicación barata (costaba 15 centavos), de 36 páginas, con tapas amarillas que siempre mostraban una imagen impactante: un ahorcado, un cuerpo sin cabeza, una muchacha imponente con un puñal clavado en la espalda (*Crímenes y jardines*, p. 44).

La ficción que presenta *La Clave del Crimen* es aún más reconocible como parodia que la misma novela de De Santis, porque el contraste humorístico es mucho más fuerte y claro.

Con frecuencia se cuestiona la veracidad de las narraciones contenidas en esa revista, ya que los *adláteres* (palabra que inventó Craig para referirse a los ayudantes de los detectives) escriben los enigmas resueltos por sus jefes de una manera fantásica, que recuerda a los cómics de DC. Por ejemplo, Jack Novarius habría tenido numerosas

aventuras con los pieles rojas mientras que Madorakis habría vencido a un pulpo gigantesco. Este cuestionamiento a la verdad no es, sin embargo, marcado por el autor como tal y el personaje principal parece también ajeno a él. El procedimiento del autor consiste en dejar que los hechos hablen por sí mismos y que el lector los interprete de una manera paródica. Estamos frente a una clara disimulación irónica, con el fin de que el lector entienda y a la vez no entienda: «El último número tenía en la portada al detective griego Madorakis mirando con una lupa la huella de sangre dejada por una mano en una columna dórica: Asesinato en el oráculo de Delfos» (*Crímenes y jardines*, p. 45). De pequeño, Salvatrio había leído con pasión esa revista y aún ahora sus referencias a resoluciones de un crimen tienen como punto de partida esa publicación. Continuamente compara la realidad de los Doce Detectives con la que presenta la revista, no sin cierta nostalgia, ironía del autor hacia su personaje, de que la realidad no sea tan glamorosa como la ficción. Con frecuencia, Salvatrio busca explicaciones para su vida real en la revista pero no las encuentra:

En *La Clave del Crimen* nunca aparecían las madres de los detectives, las esposas, los hijos, las tías: ellos estaban siempre solos, buscando resolver el enigma. La aparición de una madre posesiva, las travesuras de un hijo, una discusión de sobremesa, una esposa que se queja del dinero que entra en la casa: cualquier asomo de la vida cotidiana habría bastado para aniquilar el aura intelectual de los detectives. Si tal cosa hubiera ocurrido el buen Valadés se habría quedado sin lectores. Desde niño las lecturas me habían formado, y en las páginas de *La Clave del Crimen* había encontrado modelos para enfrentarme a la burocracia policial, para interrogar de modo sutil, para buscar huellas en lugares recónditos. Pero en las historias de detectives no había ningún modelo para enfrentar a la familia. Ahí estaba uno solo (*Crímenes y jardines*, p. 110).

Aquí encontramos una ironía de contraste en el texto, entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, pues el narrador desconoce lo que el autor y el lector sí saben: que la revista es una publicación trivial, nada seria, y que hacer referencia al hecho de haberse formado con ella es ya de por sí un motivo de vergüenza. En este caso, la distancia que el autor observa entre la vida cotidiana y la ficción de la revista es también una parodia, pues su oficio lo tendría que acercar a la vida cotidiana, lugar en el que se dan los crímenes, y no alejarlo. Como ya hemos señalado, se dan distintos niveles de parodias, a la manera de *mise en abyme*, las dos novelas de De Santis parodian la novela policial, en un contraste metaficcional entre la obra y obras externas; y al mismo tiempo, intrínsecamente, la revista parodia a los detectives «reales» dentro de la ficción y la novela policial.

Del mismo modo, cuando Salvatrio se enfada con Valadés, el director de la revista, por haber publicado sin su permiso la siguiente publicidad, no lo hace por lo absurdo del texto ni por reconocer la parodia de la que es objeto un aviso de publicación barata. Con la complicidad del lector, el autor ironiza sobre su personaje y la revista que él ama. El tono disonante, marcado por la metáfora laudatoria «senda» contrasta con las bagatelas que se propone a la investigación, como «joyas robadas»:

CRAIG & CO INVESTIGACIONES. Me llamo Sigmundo Salvatrio y estoy a cargo del más antiguo bufete criminal de Buenos Aires. En la senda de Renato Craig, me ocupo de joyas robadas, gente perdida, asesinatos. Absoluta confidencialidad (*Crímenes y Jardines*, p. 46).

La Clave del Crimen es ocasión de revelarnos a un De Santis digno discípulo de Borges. En la página comercial (*Crímenes y jardines*, p. 45) existe una lista de productos, negocios o publicaciones, mezcla de datos verdaderos y falsos que recuerda a las del borgeano Pierre Menard (cfr. Borges (1989) [1941]). De los tres libros de la sección «Novedades en librerías», dos son verdaderos y uno falso. El primero es del médico forense que aparece siempre en la novela cuando se descubre un cadáver y, consecuentemente, se debe hacer una autopsia. El libro es ficticio y el comentario de la revista «todo lo que los cadáveres tienen que decir» es irónico, con una ironía claramente retórica que expresa exactamente lo contrario de lo verdadero, ya que los cadáveres no hablan. El comentario es esperado también por el lector, quien ya va conociendo el discurso irónico del autor y no espera otra cosa bajo un título como *Fisiología de la muerte*.

El segundo libro que se alude en la sección de novedades literarias de la revista es su propio libro, *El enigma de París*, citado sin más datos que «280 páginas», sin mencionar a su autor. Se trata de una ironía de contraste entre el texto y su contexto comunicativo o parábasis, que introduce un elemento de la realidad en el texto fictivo. Quizás sea la última publicación la más interesante, pues aunque parezca un invento, estamos frente a un libro verdadero: *Los hombres de presa*. Estamos otra vez ante una parábasis, pero el autor nos hace objeto de un ironía muy sutil: su descripción del libro, que anima a comprarlo, es irónica «por qué en los presos argentinos son más comunes las artesanías en hueso que los tatuajes» y el lector la identifica claramente con otra ficcionalización irónica; además, sabemos que «Drago», el nombre del autor, es un apellido favorito de De Santis que aparece en algunas de sus novelas, lo que reforzaría la idea de ficción. Pero la realidad supera la ficción, ya que el libro existe, es contemporáneo a la acción de la novela, tiene el subtítulo «Ensayo de antropología criminal» –en todo el texto se reemplaza la j por la g–; y consta de unos prefacios verdaderamente carnalescos (Drago 1888).

La diferencia entre la ficción de *La Clave del Crimen* y la realidad preocupa un tanto a Salvatrio, pero no lo lleva a sacar la conclusión que sí saca el lector, al poner en duda tanto la seriedad de la revista como la de los detectives. Así, constituye una parodia, ironía tanto de la revista como del oficio en sí:

Durante años yo había leído el relato de los casos de Craig, que acosaba a los sospechosos con preguntas que parecían sencillas, hasta que el asesino cometía, distraído, un error fatal; en las páginas de *La Clave del Crimen*, Craig era dueño absoluto de la situación. Pero aquí, frente al mago, parecía más bien un policía torpe y asustado que se deja convencer por la primera mentira. No hizo más preguntas. Pidió disculpas y abandonamos el camarín (*El enigma de París*, p. 35).

El exdetective Castelveta aporta otra parodia al oficio detectivesco. Castelveta es holandés y fue expulsado de los Doce Detectives porque, contrariamente a las normas, tiene un adlátere femenino. Cuando por fin se descubre la verdad, es forzado a abandonar la institución, y en la segunda novela nos enteramos de que se ha dedicado al teatro y viaja por el mundo dando funciones. Estas consisten en preparar un *show* de su oficio en el escenario, resolviendo el caso al final de la obra. Otra vez

estamos ante una parodia múltiple, en primer lugar, de la novela policial, ya que muestra verdaderamente que los casos de los doce detectives son realmente una ficción y los escenifica. Además, escenifica precisamente el caso que Salvatrio tiene entre manos y lo resuelve frente al público, introduciendo al detective dentro de la ficción y creando una especie de parábasis intraficcional. Por último, ensaya una parodia de los *shows* de magia en los teatros y sus soluciones maravillosas.

Castelvetia realiza sus funciones en el Teatro El Pabellón Argentino que, por una ironía del destino, se había montado en París con ocasión de la exposición universal en 1889, pero luego fue retirado y vuelto a construir en Buenos Aires. Salvatrio es forzado a asistir a una función por Greta, la asistente de Castelvetia, con la que el joven porteño tiene una relación amorosa. Salvatrio visita el teatro y encuentra afiches de la función del detective-mago:

En las paredes del teatro los afiches amarillos anunciaban: El enigmático mundo de Anders Castelvetia. En la entrada, un cartel a color lo mostraba con su impecable traje blanco, inclinado sobre el cadáver de una mujer de largas piernas. Abajo del dibujo, decía:

No es un actor.

No es un impostor.

ES UN DETECTIVE DE VERDAD.

Me asomé al vestíbulo, donde Valadés había puesto una mesa con ejemplares de *La Clave del Crimen* con intención de venderlos (*Crímenes y jardines*, p. 90).

La promoción del show se realiza con la misma frase sensacionalista que había hecho famoso a Superman, un héroe de DC Comics. Si bien Salvatrio se indigna por la escenificación de su excompañero, no capta del todo la gravedad de la ironía y tampoco el anacronismo de citar las frases dichas de un Superman que llegaría al mundo recién a partir de la fundación de DC en 1934. El autor cuenta con la complicidad del lector por la introducción de este elemento ajeno a la ficción. Estamos frente a otra parábasis, que en este caso el autor usa humorísticamente. Una vez más, la manera ajena de contar los hechos el narrador –disimulación irónica–, refiriéndolos pero negando toda interpretación, es objeto de la ironía del autor, pues se trata de un detective, uno que debería entrever más allá de lo que otros lo hacen. En este caso, el trabajo de detectives lo realizan los lectores, uniendo con una sonrisa los cabos que el autor esparce por el texto sin comentarlos, para fruición del juego que se entabla con el lector. También puede entenderse este texto como una parodia de los DC Comics, por el contraste que el autor ya ha formado en torno a la escenificación teatral de un caso policial.

El uso de ironías con la forma de parábasis es frecuente en De Santis, la mayoría de ellas aportan un dato risible que el lector reconoce. Así, por ejemplo, cuando Dux Olaya enseña su jardín a Salvatrio y la majestuosa entrada con la inscripción latina sobre piedra «Procul o procul este profani» y traduce «Que se mantengan lejos los profanos», el comentario de Salvatrio que sigue a la grandilocuente explicación de las distintas fuentes de inspiración (Virgilio en la *Eneida*, los jardines de Stourhead en Inglaterra) es por demás profano: «-¿Le digo la verdad? Prefiero el felpudo con la leyenda Bienvenidos» (*Crímenes y jardines*, p. 163).

Una vez más el autor deja al descubierto el lado menos intelectual de su personaje, que en su ignorancia no puede competir con el hiperculto Dux. La parábasis que el lector reconoce fácilmente y provoca la risa introduce un elemento ajeno a la ficción, el felpudo con la leyenda moderna, que entonces no se usaba en las puertas de las casas y que es un anacronismo.

El argumento presenta en ambas novelas otra parodia de la novela policial. En *El enigma de París*, los dos detectives más importantes, Craig y Arzaky, cometen un crimen, convirtiéndose en «el cazador cazado»: Arzaky es perseguido y muere, Craig es acusado pero no se encuentran pruebas fehacientes en su contra. En ambos crímenes se trata de haber sucumbido a la tentación de traspasar la barrera y tomar la justicia por cuenta propia, lo que constituye una verdadera ironía del destino, en este caso, no graciosa sino sarcástica. En *Crímenes y jardines* es el propio Salvatrio el que lleva a la muerte a Troy, un antiguo alumno de la academia, que se está metiendo en su camino. Una vez más es el narrador detective el que, engañando a su propia conciencia y sin reconocérselo en el momento, siembra las pruebas que llevarán al otro a la muerte.

Con frecuencia, en ambas novelas se encuentran digresiones sobre el oficio del detective. Estas son de alto contenido irónico e implican ironías marcadas en el texto, por contrastes entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido. Todas tienden a desacreditar el oficio, aunque el detective no parece percatarse de ello. Mencionamos aquí algunas.

Si hoy en nuestra profesión se habla de mi método para clasificar las huellas halladas en la escena del crimen (el método Salvatrio), debo esa invención a las horas que pasé con las hormas y las suelas. Investigadores y zapateros ven el mundo desde abajo y ambos se ocupan de los pasos humanos en el momento en que estos se desvían del camino (*El enigma de París*, p. 11).

La unión de los dos elementos de la comparación, investigadores y zapateros, no favorece el aura que debería rodear a los pesquisadores y resulta risible. Una vez más se unen un discurso pedestre con otro de alabanza y el lector llega a la conclusión de que más le hubiera valido no poner los dos términos juntos. La ironía se refuerza por la metáfora «hormas y suelas» que está en lugar de zapatos, pues sugiere que para el protagonista estas palabras son más sugerentes que simplemente «zapatos».

Uno de los integrantes del Club Sub Rosa, por oficio cazador, cuenta a Salvatrio: «cuando se persigue una presa uno no puede ponerse a imaginar. Hay que seguir indicios. También ustedes, los detectives, siguen indicios» (*Crímenes y jardines*, p. 58). Se esperaría que Salvatrio aceptara el elogio, pero no, por su intento de superarlo y quedar mejor, rompe la alabanza: «Al contrario, nuestro trabajo consiste en imaginar posibilidades y después ver si los indicios concuerdan con nuestras conjetura. Porque es la imaginación la que hace hablar a los indicios. Los indicios son mudos» (*op. cit.*, p. 59).

Así, Salvatrio se aleja de la realidad y transforma su oficio en un mero arte especulativo, que el lector percibe como el de un diletante. Una vez más, el autor ironiza con su personaje y este es ajeno a ello. La ironía refuerza la parodia de las novelas policíacas, que se presentan como realistas y en realidad no lo son.

En algunos casos, son los integrantes de los Doce Detectives los que hablan sobre su oficio. En la novela *El enigma de París* encontramos abundantes ejemplos de conversaciones y debates entre los detectives o sus adláteres sobre la profesión. Un tema preferido del autor es el subtema «suicidios», dentro de los distintos crímenes que el detective debe investigar. Craig enseña a sus alumnos:

-El suicidio es un gran misterio, aún más que los asesinatos -nos decía Craig. -En todas las ciudades, la estadística de suicidios es fija, y no corresponde ni a cuestiones económicas ni a hechos históricos, es una enfermedad de la ciudad misma, no de los individuos. En el campo nadie se suicida; son nuestros edificios los que transmiten el horrible contagio y son nuestros irresponsables poetas quienes lo celebran (*El enigma de París*, p. 19).

El suicidio es presentado como una especie de parodia del asesinato, tema de las novelas policiales: el asesinato contiene en sí un contraste en el texto, en la forma del contenido, a través de una ironía del destino, ya que el culpable es el muerto. Como Craig no lo puede explicar racionalmente -núcleo de la novela policial-, inventa una explicación maravillosa y refuerza así la parodia de la novela policíaca.

Muy frecuentemente en las dos novelas aparecen ejemplos sobre la diferencia entre realidad y ficción referidos al oficio detectivesco, algunos de ellos ya expuestos con los ejemplos de *La Clave del Crimen*:

De vez en cuando Craig me acompañaba. Yo esperaba que se estableciera entre nosotros el diálogo clásico entre el detective y su adlatere. El hindú Dabdavi, que servía a Caleb Lawson, simulaba no entender nada a causa de su condición de extranjero, y lo obligaba a explicarse con todo detalle; el alsaciano Tanner hablaba casi en un susurro y sólo levantaba la voz cuando Arzaky lo sorprendía con una revelación genial; Fritz Linker, el asistente de Tobías Hatter, el detective de Núremberg, hacía preguntas tan obvias que se lo podía tomar fácilmente por un idiota. Todos los detectives hablaban con sus asistentes, pero nosotros íbamos en silencio. Yo ensayaba frases tontas, me dejaba ganar por las ideas obvias, por el resplandor de la apariencia, y tenía siempre en la punta de la lengua el lugar común que permitiera a Craig deslumbrarme con la lógica secreta de su pensamiento; pero el detective no hablaba (*El enigma de París*, p. 40).

Dentro de la parodia del género que hace el autor, aquí comienza también el protagonista a parodiar, pero sus fines son distintos: el autor se burla del personaje y el personaje (que no entiende en sentido humorístico sino en el serio), quiere suscitar, por la no buscada parodia de los otros adláteres, la palabra reveladora del detective. La ironía se acentúa por una especie de encabalgamiento de los esfuerzos que hace Salvatrio para lograr las confidencias detectivescas de su jefe, que llega a un anticlímax: «el detective no hablaba». Salvatrio entiende el recurso ficcional usado -provocar la revelación ficcional o el *racconto* a través de un artificio- de una manera textual. El autor nos encierra una vez más en sus cajas chinas, provocando una parábasis intraficcional.

Salvatrio siempre está dando a entender a los demás que es una persona muy ocupada, según la seriedad característica del oficio; sin embargo, su discurso directo, inocente porque delata verdades que, de haber sido más sagaz, debería haber dejado ocultas, lo contradice y delata sus hábitos diletantes:

Creo que todos los detectives sentimos más o menos lo mismo en el momento de comenzar una investigación, luego de un período de inactividad: el crimen pone en orden nuestras vidas, nos arranca de esa abulia espiritual tan común en el oficio, nos da un motivo para levantarnos de la cama (*Crímenes y jardines*, p. 41).

La exageración «tan común en el oficio» pone un acento mayor en la ironía de la que es objeto, ya que Salvatrio acaba de empezar su carrera. Otra vez hay una discordancia entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, que une dos elementos disonantes entre sí como la cama y la pereza (vicio al que evidentemente está sujeto el protagonista) y el carácter laudatorio de los pesquisadores. La «abulia espiritual» contribuye a la ironía ya que finalmente se revela como un eufemismo irónico para no nombrar la pereza, contrastando la forma de la expresión con la sustancia del contenido.

Como último ejemplo quiero mencionar la comparación frecuente entre el oficio del detective y el del poeta, términos que podrían verse como contrarios. El contraste se agudiza por los abundantes clisés con los que se describe a los poetas:

-Jerónimo es un poeta. Su arma es la imaginación. Y la rima además. Quien busca rimas en el papel, termina buscando rimas en el mundo. Quiere que las cosas coincidan, que hechos lejanos se parezcan.

-Los detectives somos un poco así también.

-Los empresarios no. Los dejamos ir a ustedes, poetas y detectives, detrás de las leyes universales, detrás del destino. A nosotros nos toca el trivial mundo de lo particular, los continuos sobresaltos de la excepción (*Crímenes y jardines*, p. 81).

Una vez más la comparación de los dos oficios no trae ventajas al del detective, aunque Salvatrio no parece darse cuenta: la oposición entre la realidad trivial y los oficios «altos» de poeta y detective se pierde por lo absurdo de la comparación: el detective debería centrarse en la realidad de indicios concretos y no forzar la búsqueda de coincidencias, como se dice del poeta.

Como resultado general de la parodia a su protagonista, De Santis nos irá modelando a un antihéroe, un detective que resuelve el caso en la forma clásica, pero casi a pesar de sí mismo: con la ayuda no aceptada de un rival, el consejo de los labios de la mujer amada que le es superior en inteligencia, por una serie de casualidades y por su buena suerte. Paradójicamente, Salvatrio es y permanece, a pesar de sí mismo, el héroe de una novela policial perfecta.

4. Conclusión

El análisis de una selección de citas a través de las dos novelas nos ha llevado a escoger los textos más representativos que contribuyen a parodiar la novela policial. Sin embargo, cabe señalar que es difícil encontrar alguna página singular en la que el autor no haya sembrado el elemento corrosivo de la ironía, aunque no se refiera específicamente al oficio del detective sino a diversos aspectos de la vida del protagonista. Así, encontramos ironías hacia las esposas, los anticuarios, los libreros, los cocheros, los caballeros, las mujeres, los jardineros, la idiosincrasia de las distintas nacionalidades, entre ellas especialmente la argentina, y un largo etcétera.

La voluntad paródica de De Santis es múltiple y responde a un afán de experimentación crítico literario que se rastrea en todas sus obras y que le abre posibilidades insospechadas. Hutcheon (1985: 2) entiende la tendencia paródica de la actualidad como una de las modas más importantes de construcción formal y temática de textos que por su función hermenéutica se cargan de implicaciones culturales e ideológicas.

El conjunto descubre un uso irónico-humorístico general de todo el texto, y no solamente de los pasajes más claramente policiales, como desestabilizador del género escogido por el autor para dar forma a la novela y crear una parodia. De Santis va a permanecer en la forma externa de novela policial: hay un crimen, un detective o pesquisidor y una serie de pistas que lo irán llevando a descubrir el criminal y su ardid en la escena final. No subsiste la vacilación todoroviana ante los elementos supraterráneos, pero la novela tampoco es, a pesar de la forma perfecta, realista.

Precisamente es esta carga poderosísima de ironías lo que transforma al texto en un discurso no real, «demasiado artificioso», como dijera el autor; en una palabra, neofantástico. Lo fantástico está dado por la ironía constante y creciente en la totalidad del texto. La novela se convierte en un lugar de experimentación, en la que el autor entabla un diálogo con su lector, invitándolo a jugar con él. El lector es convocado a participar activamente, a contrastar con la realidad los elementos hipercultos sugeridos en el texto, a descubrir lo que su protagonista ignora, que no son las claves del crimen, sino más bien su carácter, vicios, manías, inconstancias... El tono experimental que cobra esta clase de ficción enfatiza el rompimiento con la realidad propio de la literatura fantástica. Subrayamos la ambivalencia de la parodia mencionada por Hutcheon (1985: 26), que surge de la interacción de fuerzas conservativas y revolucionarias inherentes a su naturaleza y que provoca un texto en el que confluyen mundos diversos con capacidades de interpretación también múltiples.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos.
- BALLART, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- BARBETTA, María Cecilia (2006), «Wie die Phantastische Hand Neophantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neophantastischen», en RUTHNER, C. – REBER, U. – MAY, M. (Hg.), *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 209-225.
- BORGES, Jorge Luis (1989) [1941], «Pierre Menard, autor del Quijote. El jardín de los senderos que se bifurcan», en *Obras completas, Tomo I*, Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis – OCAMPO, Silvina – BIOY CASARES, Adolfo (1940), *Antología de la Literatura Fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CASILLO, Inés (2013), *La ironía en los cuentos fantásticos de Adolfo Bioy Casares*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2004), «La irrupción de la dimensión fantástica», en JITRIK, N. (2004), *Historia crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires: Emecé, 171-193.
- DE SANTIS, Pablo (2013), *Crímenes y jardines*, Buenos Aires: Planeta.

- DE SANTIS, Pablo (2007), *El enigma de París*, Buenos Aires: Planeta.
- DRAGO, Luis M. (1888), *Los hombres de presa*, Buenos Aires: Felix Lajouane editor [disponible en <https://archive.org/details/loshombresdepre00draggoog>, 25/5/2018].
- HUTCHEON, Linda (1985), *Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York, London: Methuen.
- LACHMANN, Renate (2006): «Schlüssiges-Unschlüssiges (Nach und mit Todorov), en RUTHNER, C. - REBER, U. - MAY, M. (Hg.), *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen: Francke, 87-97
- LAUSBERG, Heinrich (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- MARTINO, Daniel (1989), *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- ROSE, A. Margaret (1995), *Parody: ancient, modern, and post modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RUTHNER, Clemens - REBER, Ursula - MAY, Markus (Hg.) (2006), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen: Francke.
- RUIZ GURILLO, Leonor - PADILLA GARCÍA, Xose A. (eds.) (2009), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt: Peter Lang.
- SAÍTTA, Sylvia (2004), «El oficio se afirma», en JITRIK, N., *Historia crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires: Emecé, 7-38.
- TODOROV, Tzvetan (1995) [1970], *Introducción a la literatura fantástica*, México: Coyoacán.
- TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles (2009), «La relevancia», en RUIZ GURILLO, L. - PADILLA GARCÍA, X. A. (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt: Peter Lang, 65-87.
- UEDING, Gert (1995), *Klassische Rhetorik*, München: Verlag c. H. Beck.

