

NARRACION E INTERPRETACION EN EL RELATO POLICIAL

José Bazán Levy
Coordinación CCH

1. Introducción

No requieren presentación los cuentos que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, reúnen en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En ellos Parodi, antiguo "peluquero en la calle Méjico" (42), injustamente condenado por el asesinato del carnicero Agustín R. Bonorino (20), "primer detective encarcelado" (16), sin salir de la celda 273, donde disfruta de una "reclusión de benedictino" (45), resuelve intrincados casos de muertes violentas.

Se trata de relatos pertenecientes al género policial clásico (Narcejac, 1958: 1645-47; Todorov, 1971: 57-59; Mandel, 1984: 37-46), puesto que predominan en ellos el enigma y su esclarecimiento a través de "los recursos más aristocráticos del espíritu" (Narcejac, 1958: 1546), mientras que la acción, reducida en el plano diegético a conversaciones, es prácticamente inexistente. Por otra parte, la variante del detective prisionero, cuyos antecedentes destaca la imaginada "Palabra liminar" (17), al impedir al detective el contacto incluso con el lugar de los hechos, exacerba las reglas del género y parece representar la translación al detective de la contradicción extrema que significa el misterio del crimen cometido en un lugar cuyo acceso resulta imposible, y a través del cual Edgar Allan Poe, su creador, plantea un "escándalo lógico, el fracaso del principio de identidad, el triunfo aparente de la magia y de lo irracional" (Narcejac, 1958: 1647). Los crímenes, distantes en el tiempo y en el espacio, resultan

por ello, también para Parodi, *problemas*.

Como consecuencia de su encierro, en efecto, Parodi recibe toda su información acerca de los crímenes a través del periódico (22, 43, 87) —nunca decisivamente útil— y sobre todo de uno o varios confidentes que requieren, para sí mismos o para otros, su ayuda (103). A partir de sus relatos y de algunas preguntas y verificaciones sencillas, Parodi deshace el enigma, desenlace que confía a sus informadores y, en ocasiones, a otro interlocutor calificado (154-158; 181-185).

Tal disposición ofrece la posibilidad, por una parte, de examinar ciertos aspectos de relación transtextual (Genette, 1982: 8-14), puesto que los cuerpos contienen un relato y su reformulación crítica, aspecto que precisaremos posteriormente, y, por otra, de proponer algunas reflexiones sobre el funcionamiento discursivo del relato policial clásico.

2. Las narraciones y relatos iniciales (1)

En cada uno de los seis cuentos, con frecuencia a petición de Parodi, uno o varios narradores intradieгéticos (Genette, 1972: 254-259), representados además en sus relatos, enuncian una historia cuyo narratario principal y a veces exclusivo es el propio Parodi. Este, al final del cuento, narra de nuevo la misma historia, pero la completa con su aclaración del enigma. “¿Por qué no me cuenta las cosas a su modo, sin arte ninguno?” (43) pide Parodi, para corresponder, más tarde con “...le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente, aunque muy desdichado...” (58-59) y ofrecer la exacta revelación del misterio. Citas semejantes, que se refieren tanto a la narración inicial como a la conclusiva, pueden encontrarse en todos los cuentos: “...don Isidro... le pidió a Molinari que le contara los hechos... Molinari, casi tranquilo, narró la historia” (22); “...lo que yo necesito es que me refieran el sucedido desde el 29 a la noche; ...No se altere, joven, y cuénteme las cosas en orden”. (73), demanda el detective y luego, a su vez: “...le voy a contar desde el principio lo que pasó”. (83); “Mire, voy a contarle toda la historia, tal como yo

me la figuro”. (155); “Si no le parece mal, le contaré lo que sé y lo que no sé del asunto de la calle Deán Funes” (181), etc.

Se establece, pues, un intercambio de relatos y no sólo, como se dice en la “Palabra liminar” del libro, de una pregunta y su respuesta: “En la primera consulta exponen” —los visitantes de Parodi— “el misterio que los abruma; en la segunda, oyen la solución que pasma por igual a niños y ancianos” (14).

Debemos, por consiguiente examinar, cómo se producen los relatos que se intercambian, cómo se presentan las diversas versiones de la misma historia y cómo se relacionan entre sí.

Hay que señalar en primer lugar que los relatos iniciales en todos los casos, si bien en grados diversos, aparecen descalificados, es decir, incapaces de cumplir el propósito de sus narradores de ofrecer a Parodi una serie de acontecimientos de manera objetiva, según éste espera.

Para comenzar, el narrador extradiegético (Bustos Domecq en tanto que instancia de narración imaginaria), al introducir en la diégesis a los inminentes interlocutores de Parodi, los ridiculiza. Gervasio Montenegro, quien resulta para “los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde... un conocido actor”, únicamente “porque estaba acusado de robo y asesinato” (41), se dispone a aceptar un mate que Parodi prepara y nunca tuvo la intención de ofrecerle (42); de Carlos Anglada, autor de “la cruda novela naturalista *Carne de salón* (1914)” y de “la magnánima palinodia *Espíritu de salón* (1914)”. Parodi, “a diferencia del lector... no había examinado... ni uno solo de los *Himnos para millonarios* (quinientos ejemplares numerados y la edición popular de la imprenta de los Expedicionarios de Don Bosco, 1934)” ni “...había tenido tiempo de estudiar el *Itinerario de Carlos Anglada (trayectoria de un lírico)*... indispensable tratado” en que “José Formento, asesorado por el maestro, historia sus diversas etapas...” (64); en “Las previsiones de Sangiácomo”, “el recluso de la celda 273” recibe “con marcada resignación a la señora de Anglada y a su marido” (87); Shu T’ung es para Parodi “casi audiblemente” “un japonés cuatro ojos” que de inmediato le besa la mano (159) etc.

Por otra parte, los narradores, generalmente al inicio de sus intervenciones, ofrecen someter sus relatos a normas que desmienten su discurso, a veces en la formulación misma del ofrecimiento.

1. Empleo los términos *historia/retrato/narración* en el sentido de Genette, 1983: 10-13. *Historia* equivale a los acontecimientos narrados, *narración* al acto de enunciarlos y *relato* al discurso producido que los contiene. *Diégesis*, por su parte, es el universo donde tiene lugar la historia.

Veamos un ejemplo patente:

“—Seré rotundo: daré la espalda a toda metáfora— prometió gravemente Carlos Anglada—. Mi cerebro es una cámara frigorífica: las circunstancias de la muerte de Julia Ruiz Villalba... perduran en ese recipiente gris, incorruptas... Lo conmino, Parodi: sea usted un nervio auditivo”. (81). Poco después el mismo Anglada acomete en cuatro páginas una “vigorosa síntesis” de la vida del Comendador Sangiácomo.

Asimismo, Savastano cumple su promesa de exponer “lo hechos *grosso modo*, sin subterfugios que son ajenos a mi carácter (127) embarcándose en un intento evidente de disimular su miedo y su miseria (128). La “instantánea de los hechos” que ofrece Formento viene a concentrarse también en más de cuatro páginas (73-77). Intervenciones semejantes pueden encontrarse en muchos otros momentos (43,106,161,165,178).

Si se considera, además, que las cualidades del discurso ofrecidas y no mantenidas son el lenguaje directo, la brevedad y la claridad —en otras palabras, el lenguaje simple y común de los retóricos clásicos (Genette, 1982: 104)— y que estas suelen ser consideradas en numerosas representaciones comunes prenda de verdad, como si un cierto adelgazamiento del lenguaje asegurara una forma de acercamiento inmediato de las cosas, la omisión de las mismas cualidades echa un velo de duda sobre la capacidad de los narradores de hacerlos ver los hechos como acaecieron. Se muestran, en efecto, sometidos al flujo de su propio discurso, incapaces de dominarlo, risibles incluso en su abierta contradicción. Parodi, por el contrario, al exigir siempre claridad, brevedad y simplicidad (“...sin arte ninguno... A mí me gusta que me hablen claro” (43); “en orden” (73); “Tómese un resuello, señora —intercaló respetuosamente Parodi—. Ahora que no garúa, usted podría aprovechar, don Anglada, para hacerme un resumen” (90)), y, al reprobar, correlativamente, sobre todo el abuso de la palabra (“Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos” (166); “...ya me tiene mareado con tanto libro... Total nadie me salva de oírlo” (94). “—Dele un descanso a las payasadas” (119); y semejantemente (103-106 etc.)) se coloca precisamente en la posición socialmente aceptada donde el lenguaje puede mejor cumplir su función referencial.

Los narradores aducen además —se trata de un tercer aspecto de la degradación de su confiabilidad— como sanción de sus percep-

ciones o interpretaciones, pruebas narcisistas en las que la arbitrariedad se marca. Estas consisten en supuestas evidencias fundadas en argumentos que, a su vez, toman como base la infalibilidad del narrador en algún campo determinado (Barthes, 1970: 149-150).

Así, Gervasio Montenegro argumenta predominantemente apoyado en su conocimiento y experiencia de la vida artística y mundana: “...En esta materia no me equivoco: constaté poco después que se trataba de una mujer exótica, excepcional: la *baronne* Puffendorf-Duvernois... Tenía, sin embargo, el *faible*, imperdonable en una auténtica Duvernois, de flirtear con el comunismo” (44-45). Certero, según él, en su juicio sobre las mujeres, una vez que el misterio de la muerte de Goliadkin se desvanece, postula para sí mismo de nuevo una infalibilidad que sabemos vana: “—Es la vieja historia —observó—. La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista. Yo siempre desconfié de la señora Puffendorf-Duvernois...” (61). En otro momento Montenegro se compara en Sherlock Holmes y con el “frío sabueso de Baskerville” (56-51).

De manera semejante Mariana Ruiz Villalba se equivoca radicalmente cuando afirma “llegué al final de la discusión, pero en el acto pesqué de qué se trataba” es decir, según ella, de la impresión de “...una traducción popular de *La soirée avec M. Teste*” bajo el nombre español, asequible a las masas, de “*La serata con don Cacumen*” (80), mientras que en realidad su marido y Formento debaten acerca de la publicación de las cartas pretensiosas y ridículas de la propia Mariana (84) “...las mujeres, con la intuición, nos damos cuenta de todo” (88), dirá ella misma más tarde.

Finalmente Tulio Savastano, quien imagina desbordante de astucia y habilidad su existencia de compadrito de infima especie, afirma “imposible la duda”, cuando interpreta la profunda impresión (“quedó como muerta”) que causa en Juana Musante el imprevisto encuentro con su marido abandonado, como indignación originada al ver que este “no había sorbido la sopa” (137).

Debe señalarse, finalmente aunque no por su menor importancia, el “feliz encarnizamiento” con que se diferencian en los cuentos los interlocutores de Parodi por medio de “los modos de hablar” (15). Sus parlamentos constituyen auténticas cargas (*charges*, según Genette 1982: 94-96) es decir, imitaciones de carácter satírico de temas e ideolectos, en este caso de hablantes ficticios que se suponen representativos de diferentes estratos o tipos argentinos: “la gran dama

católica”, “el periodista de lápiz afilado”, “el chino cortesano y meliflúo”, “el caballero de arte y pasión”, etc. (15).

Por la constitutiva exageración de sus rasgos estilísticos y temáticos, cuya medida es la saturación misma del texto (Genette, *ibidem*), el discurso de tales narradores resultará indigno de confianza, puesto que se vuelve, como resultado de los “gruesos trazos del caricaturista” (15), de tan propio intransferible, irreplicable, si no es por pura ironía o burla.

Sobre todo por contraste, en cambio, el discurso de Parodi resulta más cercano a la transparencia y preocupado por ella, común y corriente, sin pretensión de marcar su identidad, y por ende aceptable y propicio para enunciar la verdad, que por definición socialmente aceptada es impersonal, puede y debe repetirse, y se busca para ser compartida.

Un discurso producido por tales narradores y caracterizado como acabamos de describir no puede evitar arrastrar numerosas marcas de su contraste con el universo narrado. Anglada habla de “la belleza opulenta de mi señora” (94), personaje del que, en contraste con la institutriz que la acompaña (“rubia, de poderosas caderas y labios llenos”), el narrador extradiegético nos proporciona las informaciones siguientes: “la otra, que vestía con mayor discreción, era baja, delgada, el pecho escolar y de piernas finas y cortas” (79). Savastano, por su parte, precisamente cuando acaba de contar a “la plana mayor del hotel” miserable donde vive, “como si no tuviera un pelo en la lengua el batúque de la reconciliación, sin dejar en el tintero el revólver de Limardo”, actúa sin el menor pudor de la siguiente manera: “Yo, por un si acaso, volví grupas, no fuera algún cuentero a decir que voy con historias a la dirección, defecto que no está en mi carácter” (149-150).

Montenegro, finalmente: “...Hablé de tabacos finos, Estuve atinado: Bibiloni fue todo animación e interés... extrajo un habano de Hamburgo y, no atreviéndose a ofrecérmelo, dijo que lo había adquirido para fumarlo esa misma noche en su camarote. Comprendí el inocente subterfugio. Acepté el cigarro, con un rápido movimiento... Algún doloroso recuerdo atravesó la mente del joven; por lo menos así lo entendí yo, seguro catador de fisonomías...” (47). Ante tan infalible percepción, Parodi, sufrida una experiencia semejante con un “atado de Sublimes que había en un banquito” de su celda (43), en adelante esconde de inmediato sus cigarros, cuando aparece Montenegro de visita (69). Ignorancias semejantes de la realidad abundan

en otros momentos (44, 49, 58, 136, 123, 129, 151, 170 etc.).

¿De dónde esta seguridad hasta la ceguera de los narradores intradieéticos de Parodi que genera una imagen del universo narrado invertida en muchos aspectos, cualidad perceptible para Parodi, quien la corrige? ¿Cómo se puede omitir tan denodadamente la “realidad” es decir, la diégesis?

En verdad el origen de los discursos de los narradores que nos ocupan, no es la realidad —ficticia, por supuesto— del universo narrado, es decir, sus coordinadas espacio-temporales, los comportamientos y secuencias, las calificaciones de sus actores y objetos, etc., con los cuales tal como la narración los ofrece, entran continuamente en contradicción, sino más bien un código específico, el cultural o de las referencias (Barthes, 1970: 25-28) en alguno de sus sistemas particulares. Para su interpretación de los hechos Carlos Anglada sigue las normas del escritor de vanguardia (66); Molinari, quien se siente “un muchacho moderno, un hombre de mi época” (23), deslumbrado por la “quinta papa” y la “biblioteca fenómeno” de Abenjalidún y porque le “convenía estar bien con el viejo y no sólo de pan vive el hombre” (23), obsesionado por su iniciación a los ritos drusos, no percibe que se trata de una burla (30-32, 39-40); Shu T’ung cumple el papel de oriental obsequioso y se somete, según él, a un “legítimo servilismo” (170). Será por ello incapaz de juzgar los oscuros manejos de Nemirovski y Tai An (171-176). Savastano, quien se cree sagaz e ingenioso, obsesionado en aparentar que no sufre el hambre y la necesidad que lo obsesionan, no comprenderá las acciones de Limardo, a quien reputa inferior (“un pobre rústico a pie, un cadáver desnutrido”, (132), puesto que desbordan sus propias preocupaciones. Así los enfrentamientos de este con Zarlenga serán para Savastano actos de locura que inexplicablemente no reciben el castigo que merecen (143, 146) o persisten, a pesar de golpes y humillaciones, más allá de lo verosímil (147-148); Montenegro, finalmente, “hombre de teatro y de club” (51), despreciará a Goliadkin y aplicará a la interpretación de sus actos sus propias normas de comportamiento: “Decididamente la diosa aventura me acompañaba. En el camarote estaba la *baronne*, esperándome. Saltó a mi encuentro. En la retaguardia, Goliadkin se ponía el saco. La *baronne*, con rápida intuición femenina, comprendió que la intromisión de Goliadkin abolía ese clima de intimidad que exigen las parejas enamoradas. Se fue sin dirigirla una sola palabra... ¡Extraño servilismo el de los hebreos! Mi entrada había frustrado quién sabe qué infundados propósitos de

Goliadkin; sin embargo, desde ese momento, se mostró cordialísimo conmigo, me obligó a aceptar un habano Avanti y me colmó de atenciones" (49-50).

Tales narradores a la diégesis oponen la razón de su estatuto social, de su código específico, el cual —aquí el abuso— funda su relación con el mundo y toda su realidad. Poseer sus códigos los convierte, según ellos, en garantes de lo que sucede, en autores de la realidad que describen con la errónea seguridad narcisista de la que ya hemos hablado. "Enteramente inmerso en la socialidad, el sujeto toma de ella sus censuras y sus álibis, en una palabra, su encegamiento" (Barthes, 1970: 154). Acierta Parodi cuando dice que no puede distinguir la farsa quien "se ha pasado la vida entre disfrazados" (59).

Por todas esas razones la primera formulación de la historia presenta un doble carácter. Por una parte, ofrece casi toda la información de la que dispondrá Parodi para encontrar la solución del caso. Por otra, añade numerosos elementos, evaluaciones e interpretaciones de la función de los acontecimientos en relación con el crimen cometido y de las calificaciones de los actores.

Tales elementos, en el orden del código hermenéutico, de por sí retardan o entorpecen la aparición de la verdad (Barthes, 1970: 82-83).

Shu T'ung no sólo narra el robo de la joya del "Hada del Terrible Despertar", lo que desata los acontecimientos, sino también la persecución del ladrón a cargo del sacerdote de la misma diosa, las relaciones de Tai An con Nevirovski, el incendio de su común empresa constructora de muebles, la huida de Fang She (161-180), pero piensa que Tai An es el misionero y que Fang She vuelve a China por mera nostalgia (175-176). De modo semejante, Anglada, Mariana, Bonfanti y Ricardo Sangiácomo reconstruyen con fechas y hechos precisos la historia del Comendador Sangiácomo y del propio Ricardo, pero juzgan "insospechable" la falsa "devoción por Ricardo" de su hermanastro Requena (93), quien le escribe un plagio de novela que terminará por hundirlo (107-108). Savastano cuenta con detalle el encadenamiento de conflictos entre Zarlenga y Limardo que conducirá a la muerte de este (142-152), pero insiste en que Limardo "era un batilana, vulgo observador remitido por el marido de la Musante, con miras al espionaje" (135 y 136-137, 138).

Formento incluso, único narrador que es también el asesino (84-85), contará hechos exactos (el viaje con Muñagorri al pueblo del Pilar, la carta que envía a su editor), si bien con intención de disimulo presen-

ta este viaje como simple paseo y la carta como "un saludo filial a mi editor" (75).

En resumen, las narraciones primeras proporcionan a la vez la fábula y la intriga (Beristain, 1985: 207), la historia y una versión de la misma, lo que origina relatos fuertemente marcados, determinados por las posiciones institucionales de los narradores. La degradación de su autoridad obliga a Parodi, y al lector, a buscar mejores interpretaciones.

Se establece así un doble circuito (Barthes, 1970: 150-151) entre los narradores y su narratorio único, Parodi, en quien hay que postular, en consecuencia, la presencia concreta de dos percepciones, dos culturas, dos formas de doxa, dos ideologías, dualidad que le permita a la vez, por una parte, reconstruir el mundo narrado que proponen, comprender lo que dicen, y, por otra, descubrir lo que ocultan o disimulan.

3. La segunda narración, el segundo relato

¿Cómo funciona entonces la segunda enunciación del relato? Comencemos por destacar brevemente la situación institucional de Parodi en el marco de la diégesis. Parodi es el "perquisidor estático" (17) el detective sedentario" (41), el "maestro" (116), cuya autoridad en la materia avala el narrador extradiegético. Parodi, en efecto, no sólo resuelve todos los enigmas que se le presentan, sino que es representado en su acción eficaz: "Parodi... había penetrado su presunción y su miserable credulidad" (37). "...Habló en seguida; habló con funeraria vivencia; pero don Isidro notó que estaba preocupado". (72); "...ya sé lo que lo trae" (42), etc.

De manera semejante opinan sus interlocutores, todos los cuales se acercan al prisionero para encontrar un "confidente y un consejero" (21), en busca de ayuda: "...he sabido que para arrancar el velo del enigma usted es una fiera" (127; 160). Las dudas que Montenegro, enviado a Parodi por Molinari (42), o Anglada, encaminado por Montenegro (66), manifiestan acerca de la capacidad de Parodi, no son sino formas de valorar a través de una dramatización el futuro triunfo del detective: "No creo, y no creeré, que un encarcelado es persona indicada para resolver enigmas policiales (66). Montenegro además, quien considera a Parodi "su colaborador" "recluido por el momento" (63), evita con todo cuidado, a pesar de la invitación de Parodi ("Tiene la palabra, amigo Montenegro. El primer maíz es pa-

ra los loros" (117), comunicar a éste las respuestas que dice haber encontrado por su cuenta (117, 179), y pretende ser el autor de las soluciones que encontró el peluquero (14, 61, 164).

Por otra parte, "la reclusión, la vida metódica, la falta de excitan-tes" que "ha elegido" Parodi, parecen significar "serenidad de espíritu" (70), garantía de ecuanimidad.

A ello se añade el peculiar sentido de justicia por el que evita denunciar ciertos culpables que descubre. A Fang She, quien concluye con una "Esta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades", responde Parodi: "—Por mí, puede esperar sentado... 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... deba una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue... yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse" (185).

De manera semejante, Parodi, consciente de que el Comendador Sangiácomo está condenado a morir (114, 122), retrasa la revelación que lo inculpa hasta un año más tarde (115-116) cuando el viejo ha muerto (119). "...y no creo en los castigos" —dice Parodi— "Allá se, lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres. Al Comendador le quedaban pocos meses de vida; a qué amargárselos delatándolo y revolviendo un avispero inútil de abogados, jueces y comisarios" (125).

Separado de la vida, en otro mundo desinteresado y ecuaníme, Parodi ni siquiera sucumbe a la justicia superficial de policías y jueces. "...con la autoridad", a pesar de "tantos años de convivencia" (72), Parodi guarda una relación distante y desconfiada: "Con esa mafia yo no me trato" (154). Parodi, prisionero injustamente condenado (21), supera a "pesquisas" y comisarios no sólo en habilidad para la investigación (154), sino también en la profundidad de sus concepciones éticas y psicológicas.

Tales calificaciones del actor Parodi están finalmente sostenidas por informaciones e indicios, dispersos a lo largo de los seis cuentos, en los que predominan las connotaciones de paz interior, experiencia, sabiduría, solidaridad: "...hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios... Lento y eficaz, el viejo Parodi cebaba un mate en un jarrito celeste... Molinari... sabía que era inútil querer apresurar a Isidro Parodi" (21; 22). "—Hace catorce años que estoy archivado —observó dulcemente don Isidro—. (25; 69).— "—Yo no soy brujo ni adivinador para an-

dar resolviendo adivinanzas. Pero no te voy a negar una manita" (35; 45).

Este Parodi, modesto gran detective, sereno y simple, respetado, se hará cargo de una segunda narración de los mismos hechos.

Tipográficamente la narración conclusiva de Parodi aparece siempre separada y marcada paratextualmente como un capítulo numerado. Por otra parte, se sitúa también cronológicamente: una semana, cuatro meses, un año después de los relatos de la primera serie (37, 58, 82, 115, 154, 181). Forma, pues, una unidad caracterizada. Los recursos a la tipografía y la cronología marcan el umbral que todo acto de narración significa (Genette, 1972: 238).

Esta clara distinción parece autorizarnos a concebir —según señalamos en la introducción— las relaciones entre ambos relatos, como transtextuales y a pensar que el segundo funciona análogamente a un comentario crítico del primero (Genette, 1982: 10 y 12) es decir, lo toma como objeto de análisis e interpretación.

Sin embargo, precisamente porque la narración inicial aparece descalificada y como tal aceptada por Parodi, este en su versión rara vez la cita textualmente, sino simplemente alude a ella, se apoya en los hechos que ofrece y, en el límite opuesto al comentario obsequioso, no la transcribe o repite, sino la reescribe o transforma, utilizando para ello a su vez formas narrativas. (cfr. Genette, 1982: 11-13).

Claramente, así, la historia es asumida por otro narrador, con todas las consecuencias del caso, incluida su traducción a los términos culturales propios de Parodi (la diosa china cuya joya es robada (161) se convierte en "una imagen muy milagrosa" (180), sus sacerdotes en "curas" (ibidem), etc.). Parodi acepta la fábula, pero nos dará otra interpretación de la historia.

Una primera novedad, simple exigencia del género, consiste en que ahora sí se enuncia la respuesta completa al enigma central de cada cuento. Los sujetos puestos en entredicho y suspenso en la fase hermenéutica (Barthes, 1970: 91-92) alcanzan sus predicados definitivos: Goliadkin, al que sabemos muerto, fue asesinado por la banda que ambicionaba su diamante (60); la novia de Ricardo Sangiácomo se suicidó (123); no Molinari, sino el secretario Izedín mató a Abenjalidún (39); el asesino de Tai An es Fang She (184); Limardo fue muerto por Juana Musante (158), etc.

Para incluir estos desenlaces, sin embargo, el relato debe ser transformado radicalmente. Parodi cambia la distribución de las re-

laciones actanciales entre los personajes y correlativamente su situación axiológica (cfr. Genette, 1982: 379-383 y 418-425). Tai An no es el perseguidor, sino el perseguido y por ello el objeto de la búsqueda de Fang She (181-182). La víctima es su propio victimario, quien provoca y conduce una mano ajena para matarse y por ello Tadeo Limardo no es ayudante sino el sujeto mismo del relato (157-158). Ricardo Sangiácomo, por el contrario, no es el sujeto, sino el destinatario de su padre, pero el objeto que ése le depara no es la felicidad sino la miseria y la deshonra (121-122). Análogamente, Abenjaldún destina a Molinari no la iniciación sino la burla (34-40); "la historia de un hombre muy valiente, aunque muy desdichado", a quien Parodi dice respetar "muchísimo" no es la de Montenegro, sino la de Goliadkin, es decir, Montenegro termina en simple e inconsciente ayudante de un relato en que Goliadkin es el sujeto (59-61). Formento, finalmente, no es ayudante de Anglada, sino el sujeto mismo para el amor y el asesinato (84-85).

La narración de Parodi cambia la identidad narrativa de los actores. La historia, en la materialidad de los hechos es la misma, no lo es el relato. Los mismos muertos son, por la narración de Parodi, otros muertos.

Ahora bien, ¿cuáles son las bases o las razones de esta transformación profunda?

A veces Parodi procede a verificaciones directas, por ejemplo, invita a Montenegro a jugar al truco con "una baraja mugrienta" que extrae de su "birrete reglamentario", y evidencia de inmediato la ignorancia de este en el arte del naipes (58), lo que prueba que Goliadkin se dejó ganar y aclara su intención (55-56; 48-49), Parodi convoca al médico y al contador de Sangiácomo para informarse debidamente del estado de salud y finanzas del comendador y obtener así una de las claves del enigma (114). Una carta comercial da base a don Isidro para "atar cabos" y acusar a Formento (83), y otra revela la conciencia de Ricardo acerca de la verdadera actitud de su padre hacia él y explica su suicidio (113), etc. De modo semejante, al observar a sus visitantes, Parodi percibe actitudes y sentimientos: Anglada está "preocupado" (72), Ricardo, "pálido, enlutado y sin afeitarse", insomne, muestra con evidencia "la sinceridad de su congoja" (101); etc.

A lado de las verificaciones pueden señalarse las preguntas de Parodi, intermedias entre el hecho directamente perceptible y el flujo libre del discurso de sus narradores visitantes. Sus interrogaciones

tienen por objeto la descripción de un lugar, la secretaria donde muere Abenjaldún y su archivo anexo (25), hechos precisos (si nadie salió del mismo sitio (28); cómo fue a dar el arma asesina al cuarto de Anglada —sin respuesta— (77); cómo terminó una discusión entre Limardo y Zarlenga (151)); algunos sentimientos (el amor de Ricardo por la Pumita (105). Por otra parte, el detective pregunta también expresamente por una persona ("Si quiere que le sirva de algo, hábleme de su cuñada, la finadita" (94)) o por las relaciones de un grupo: "Lo que yo necesito es que me refieran lo sucedido desde el 29 por la noche; también me gustaría saber cómo se llevaba esa gente" (73 y 166).

Por lo demás incluso los datos que Parodi comprueba directamente, en la medida en que forman parte de la versión final de la historia, resultan homogéneos con los obtenidos a través de los relatos iniciales, es decir, son también de naturaleza discursiva.

Ausente del lugar del crimen, Parodi se ve obligado al razonamiento (Narcejac, 1958: 1694; también Mandel, 1984: 41-43), que en sus manos es un instrumento exitoso. Quiere ello decir, por consiguiente, que, apoyado en algún punto sólido de la metadiégesis ("Pero a los hechos me atengo, dijera el sabio Merlino" (181)) tal como el discurso de sus visitantes la presentan, explica de manera verosímil y coherente la serie de acontecimientos que, en las perspectivas deformadas —y ya vimos por qué— de los narradores iniciales, se vuelven indescifrables: en el supuesto de que Limardo sea un espía, no se comprenden sus confrontaciones con Zarlenga ni que aparezca "como embargado por una causa que lo tenía acaparado de pies y manos" (136).

Por el contrario, si "entia no sunt multiplicanda praeter necessitate" (sic) (155) y si eliminado Limardo como espía, se le reconoce su calidad de marido traicionado (ibidem), todo resulta coherente y explicable. Asimismo, en "El dios de los toros" una vez que Parodi descubre que Formento es el amante de Mariana (73-75; 80-84) y que, por consiguiente, contra lo que pretende (64-65; 73-75), no venera a Anglada como su maestro, sino que, a pesar de ser "mozo marica y fúnebre, si los hay", sabe "reírse también de un zonzos" (83) como Anglada, todo se vuelve claro: sus insinuaciones para inculparlo informando a Parodi de su infantilismo (64, 65, 72; 77-78; 85), la utilización de armas infantiles para el asesinato (77; 85), su interés en eliminar a Muñagorri quien trata de impedirle la publicación de las cartas de su esposa (75-76; 80-84), etc.

Igualmente, una vez establecido que Tai An llegó primero a América (182), a pesar de que se pretende el sacerdote responsable de recuperar la joya de la diosa (162, 165), Parodi concluye que es el ladrón, puesto que huye: "si no el enredo no tiene ni pies ni cabeza" (182), etc.

Añadamos para terminar que Parodi utiliza asimismo el argumento según el cual "qui nimis probat, nihil probat" en dos ocasiones, para descalificar la identidad del grupo de aventureros que acusa a Goladkin ("Era demasiado surtido el grupo" (59)) y para poner en evidencia que la joya estaba escondida en la casa "... yo, en su caso, don Pancho, hubiera desconfiado de tanta prueba demostrando un hecho que no precisaba demostración" (184).

Sin embargo, el razonamiento de don Isidro se vuelve por momentos vicioso en su formulación más aparente. Que Gervasio Montenegro proceda por entimemas y deduzca de la raza de Goliadkin su predestinación a ser perseguido y su imaginaria resignación o servilismo (46, 50, 55) no puede extrañarnos, puesto que de manera constante su interpretación de la realidad utiliza estereotipos (Bibiloni es un "hombre de pluma" (47); Nemirovski, de nuevo, "el judío" (168), etc.), pero no sucede de otra manera con Parodi, cuando toma como premisa de su razonamiento "lo vengativos, y hasta rencorosos, que son los calabreses" (121), o cuando, en el mismo cuento, da por sentada la imposibilidad de que un hombre como el mismo Comendador Sangiácomo haya llorado a su mujer, muerta a poco de haberle llegado de Italia y a quien "apenas... conocía" y no encuentra otra explicación de su odio paterno sino la ilegitimidad de Ricardo Sangiácomo, simplemente imaginada como una necesidad por Parodi: "Lo de siempre... la italiana le jugó sucio..." (120). En el razonamiento de Parodi, entonces, tienen también un papel los códigos culturales, las representaciones socialmente admitidas, la doxa.

Consideraciones semejantes pueden hacerse a propósito del caso Abenjaldún, donde de nuevo el investigador funda su solución en la consideración de la nacionalidad de los actores y en las características que socialmente se le atribuyen: "...Esto les pasa a los que se meten con extranjeros. Vos mismo me dijiste que los drusos son gente muy cerrada. Decías bien, y el más cerrado de todos era Abenjaldún, el decano de la colectividad. A los otros les bastaba desairar a un criollo; él quiso tomarlo para risa". (39).

Incluso en estos casos hay diferencias. Estas, sin embargo, no tienen que ver tanto con el orden alético, sino con una cierta

axiología. En efecto, mientras a Gervasio Montenegro le parece apócrifo y dudoso el testimonio de Goliadkin por haber sido éste un "caballerizo" y ser hoy ladrón confeso (51-52), Parodi, una vez cierto de la valentía y decisión del mismo personaje, tal vez por el hecho reconocido también por Montenegro (53) de tener en su poder el diamante de la princesa, de haberse arriesgado al viaje para devolverlo a su dueña (59) y estar dispuesto a "perder el alma" (49) para salvar su tesoro (49), juzga su testimonio seguro, lógico el encadenamiento de las acciones y claros los autores y las razones de su asesinato (59-60).

Así, a la ideología ridícula del supuesto artista y "clubman" (51-56) o de los escritores de vanguardia (63 ss), o del compadrito (127 ss), o del oriental servil (159 ss), opone Parodi los códigos del "más impagable de los criollos viejos" (16, ver también 126), es decir, la hombría, el valor, la audacia, la honradez, los sentimientos fuertes, el amor, el orgullo hasta la muerte, incluso cuando se es traicionado. Además del ejemplo de Goliadkin, recién citado, podemos pensar en el Comendador Sangiácomo. En su caso Parodi apoya su solución, por una parte, en que "la historia viene de lejos" (120), es decir, se origina en "esos tiempos cuando el hombre es joven y todavía no lo han mandado a la cárcel y no le faltan tres nacionales, para darse un gusto" (120) y, por otra, en que "el Comendador es la carta brava" del misterio precisamente por su capacidad de venganza: "Un sujeto cualquiera, usted, por ejemplo, en trance de vengarse, hubiera rigeado un poco al putativo, y san se acabó. A Sangiácomo viejo lo agrandó el odio. Se formó un plan que no se le ocurre ni a Mitre. Como trabajo fijo y de aguante, hay que sacarle el sombrero. Planteó toda la vida de Ricardo: destinó los primeros veinte años a la felicidad, los veinte últimos a la ruina. Aunque parezca fábula, nada casual hubo en esa vida". (121).

Grandeza semejante descubre Parodi en Limardo, empeñado en buscar "nuevas humillaciones y castigos" (156), en juntar "ignominias, para ponerse en situación imposible y verse obligado a matar" (157). La víctima perseguida, sin embargo, no es Zarlenga, quien le robó a su mujer, sino él mismo: "Era cierto que había traído un revólver para matar a un hombre; pero ese hombre era él. Había venido desde lejos; meses y meses había mendigado el deshonor y la afrenta, para darse el valor para el suicidio, porque la muerte es lo que anhelaba. Yo pienso que también, antes de morir, quería ver a la

señora". (158). Parodi reconoce la valentía de buscar, más allá de su propia cobardía, las fuerzas para llegar a la muerte, el amor hasta el límite.

Fang She, comprometido en una larga y difícil tarea de devolver la joya a su diosa, merece el respeto y la consideración de Parodi, puesto que no se deja comprar por Tai An (183). Parodi, por una parte, lo asciende a criollo rebautizándolo "don Pancho" (183) y por otra se niega a entregarlo a la policía, porque también para arrepentirse "el hombre tiene que bastarse" (185) a sí mismo: "—Yo también lo creo, señor Parodi —dijo pausadamente Fang She—. Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia" (ibidem).

Descubrir las cualidades que arriba describíamos o sus opuestas, ofrece a Parodi la seguridad de una coherencia de los actores presentados a su análisis que le permite distribuir papeles actanciales, asignar determinaciones axiológicas y deshebrar enredos.

No sucede, entonces, con Parodi razonador afortunado, algo esencialmente distinto de lo que a los narradores iniciales. También aquí el discurso se somete a condiciones que no son las de la verdad y de las cuales forman parte los códigos culturales.

Las opiniones o, mejor, las opciones ideológicas que asumen el detective e implícitamente el narrador extradiegético, contribuyen a fundar la coherencia de las soluciones propuestas.

Se trata, en resumen, principalmente de una cierta visión individualista del hombre. Este, frente a un Estado, representado en su policía como autoridad arbitraria que encarcela a quien no comete asesinatos ("Dicen que yo también maté a uno, y sin embargo aquí me tiene", (22); (ver también 20-21), debe valerse por sí mismo, según códigos de responsabilidad personal que abarcan desde su sustento hasta la expiación misma de sus crímenes (184), como ya hemos señalado. Parodi, a quien la "Palabra liminar" coloca "en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas", como "un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos" es ahí mismo equiparado a los retratos "no menos famosos que nos legaron "Del Campo", "Hernández" y otros supremos sacerdotes de nuestra guitarra folklórica, entre los que destaca el autor de *Martín Fierro*" (16). Una relectura de los cuentos de Borges "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" y "El fin", en *El Aleph* y *Ficciones* respectivamente, pondrían en evidencia conexiones y semejanzas en concepciones y valores.

4. Algunas consideraciones sobre el relato policial clásico

Las consideraciones que hemos formulado acerca de los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, parecen dar pie en conclusión a algunas propuestas acerca de la disposición del relato policial clásico. Este podría concebirse como resultado de al menos dos versiones de la misma historia, la última de las cuales está dotada de autoridad (2). Expliquemos.

Un crimen ha sido cometido cuyo autor o cuyas circunstancias se ignoran. La historia puede ser contada por un narrador extradiegético por narradores representados, intradieгéticos, que juegan un papel de ayudantes-oponentes en el orden hermenéutico. Se trata de testigos que proponen versiones incompletas siempre (por definición la solución se omite...) o que proporcionan elementos de verdad según todas las posibilidades formales del código hermenéutico: engaños, equívocos, bloqueos, suspensiones de respuesta (Barthes, 1970: 82-83) y contribuyen a que el detective genere una versión final, al menos segunda. La investigación que éste conduce resulta así la construcción de un relato, en la medida en que, dentro de una diégesis, un espacio y un tiempo, un mundo narrado, completa el enunciado hermenéutico básico (el enigma), al proponerle un predicado conveniente al sujeto en suspenso (Barthes, ibidem. 91-92), redistribuye calificaciones y asigna nuevos papeles actanciales a los distintos actores que intervienen en la historia del crimen.

En este proceso de construcción de un nuevo relato a partir del anterior o de su presentación fragmentada, el detective utiliza tanto recursos tomados del acervo de instrumentos lógicos o más en general aléticos, como —con el disimulo formal apropiado— otros que más bien responden a códigos culturales. Pensemos en las pruebas psicológicas que pretenden crear evidencias apoyadas en supuestos rasgos del carácter de los personajes a través de distintas formas de inferencia, entre las que destaca la figura retórica del *exemplum*, según la cual una acción particular revela el modo de ser de un factor deter-

2. T. Todorov en "Typologie du roman policier" (Todorov, 1971: 55-56) habla no de dos versiones de la misma historia, sino de dos historias, la primera, la del crimen, termina antes de que comienza la segunda; esta, la de la investigación, no tiene importancia, puesto que en ella los personajes no actúan, únicamente aprenden, es decir, examinan una larga serie de indicios para resolver el enigma. La primera historia cuenta "lo que efectivamente ha sucedido", mientras que la segunda, la de investigación, explica "cómo el lector (o el narrador) se ha enterado de ello" (ibidem, 58).

minado (Barthes, 1970: 153-154), o los manejos de distintos arquetipos (los adscritos a una nacionalidad, a una edad, a un sexo...) según la doxa de la sociedad enmarcadora.

A pesar de ello, la versión final resulta autorizada, esta es digna de crédito en el orden de la ficción literaria: el detective tiene la última palabra. Los mecanismos del relato, de su disposición, se muestran, así, al servicio de la ideología del narrador extradiegético, puesto que contribuyen a la aceptación encubierta de los valores y perspectivas en que este hace apoyar al detective sus conclusiones.

Una primera fuente de autoridad son las razones del género mismo. En el relato policial clásico el detective es el sujeto: busca como su objeto la verdad, la respuesta. Entre las expectativas del lector de este género, popular o de masas por definición tan fijamente codificado que no admite rupturas sensibles en sus convenciones (Todorov, 1971: 56), se cuenta el éxito del investigador.

Podemos añadir otras razones de orden estructural. Es condición del enigma que el detective no esté presente en el momento del crimen ni mucho menos participe en él. Obtiene así, en comparación con otros narradores representados (los testigos) e implicados más cercanamente en la acción, alguna forma de estatuto extradiegético: ve la historia desde una posición exterior, por lo cual, por analogía precisamente con el tipo de narrador aludido, su palabra no se somete a la prueba de verdad como la palabra de los personajes (Todorov, 1970: 88), sino que habla con autoridad.

Esta cualidad se refuerza de modo importante al asumir el detective la narración final de la historia. Se trata del momento culminante del relato principal, más allá del cual todo el orden diegético se desvanece, lo que facilita que su versión se acepte como verdadera, por supuesto en el orden diegético.

Esta autoridad, finalmente, no parece ser otra sino la coherencia aparente de un razonamiento en realidad fundado con frecuencia en códigos culturales, en opciones ideológicas que sirven de presupuesto, aunque no se formulen en el desarrollo del discurso hermenéutico.

OBRAS CONSULTADAS

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo. *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 2a. ed., Buenos Aires, 1984, Emecé Editores, S.A., (Grandes Maestros del Suspense).

- BARTHES, Roland, S-Z, París, 1970, Seuil (Collection "Tel Quel").
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, México, 1985, Editorial Porrúa.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, París, 1972, Seuil (Collection Poétique). *Palimpsestes-La littérature au second degré*, París, 1982, Seuil (Collection Poétique). *Nouveau discours du récit*, París, 1983, Seuil (Collection Poétique).
- MANDEL, Ernest. *Crimen delicioso-Historia social del relato policiaco*, (Trad. Pura López Colomé), México, 1986, UNAM (Textos de Ciencias Sociales).
- NARCEJAC, Thomas. "Le Roman Policier" en *Histoire des Littératures 3*, París, 1963, (Encyclopédie de la Pléiade).
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction a la littérature fantastique*, París, 1970, Seuil (Collection Poétique). *Poétique de la prose*, París, 1971, Seuil (Collection Poétique).