

La búsqueda del objeto perdido. Un estudio comparativo de “La carta robada”, de Edgar Allan Poe con tres cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq*

The search for the lost object. A comparative study of “La carta robada”, by Edgar Allan Poe with three stories from *Seis problemas para don Isidro Parodi*, by Honorio Bustos Domecq

* Procedencia del artículo: El artículo forma parte del proyecto de investigación “La obra en colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, realizado como parte de una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Querétaro.

** Doctor en Humanidades
Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
heladio_423@hotmail.com

Recibido: 18 de octubre de 2023
Aprobado: 30 de noviembre de 2023
Artículo de reflexión
¿Cómo citar este artículo en
MLA? - *How to quote this article in
MLA?*

Colín Medina, Heladio. “La búsqueda del objeto perdido. Un estudio comparativo de “La carta robada”, de Edgar Allan Poe con tres cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq”. *Poligramas*, 58 (2024): e.20613291. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13291>

 Heladio Colín Medina**

Resumen

El artículo tiene como objetivo realizar un estudio comparativo entre “La carta robada”, de Edgar Allan Poe y tres narraciones de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares). La investigación se sustenta en la literatura comparada a través de la tematología. Así se encontró que la narración de Poe constituye el modelo de creación para los cuentos de Bustos Domecq.

Palabras clave: estudio comparativo; Honorio Bustos Domecq; literatura latinoamericana; literatura moderna; parodia.

Abstract

The object of this article is to perform a comparative between “The Purloined Letter”, by Edgar Allan Poe, and three narratives that appear in *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, by Honorio Bustos Domecq (Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares). This research is based on Comparative Literature, through Thematology. Thus, it was found that Poe’s narration constitutes the creation model of Bustos Domecq’s stories.

Keywords: comparative study; Honorio Bustos Domecq; Latin American literature; modern literature; parody.



Seis problemas para don Isidro Parodi se ha trabajado como volumen por Marengo (2006 y 2012), Vizcarra (2012) y Stanjfield (2017); sin embargo, nosotros hemos elegido tres narraciones: “Las noches de Goliadkin”, “El dios de los toros” y “La prolongada búsqueda de Tai An”, toda vez que representan una reelaboración paródica de “La carta robada”, de Edgar Allan Poe. El artículo se organiza en tres partes; primero presentamos la literatura comparada, la temología y la parodia; luego, la búsqueda del objeto escondido; y, finalmente las conclusiones.

Cuando escuchamos hablar de la obra de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, solemos pensar en ella de manera independiente; sin embargo, existe una producción en conjunto, ya no es Borges, ni Bioy Casares, sino lo que Emir Rodríguez Monegal citado por Rosa Pellicer (2020), denomina “Biorges” y que la crítica literaria conoce como Honorio Bustos Domecq¹. Se trata de un aspecto poco estudiado por la crítica literaria si lo comparamos con los estudios independientes sobre la producción de los autores.

Literatura comparada, intertextualidad y parodia

Ahora, para abordar la comparación entre “La carta robada”, de Poe y los tres cuentos, de Bustos Domecq, es necesario retomar literatura comparada la intertextualidad y la parodia, toda vez que son herramientas que nos permiten establecer las conexiones temáticas entre las obras. Para Luz Aurora Pimentel, la literatura comparada se ocupa de un estudio “interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente” (91), en este caso la narración de Poe y las de Bustos Domecq. Aunque se trata de literaturas creadas en lenguas diferentes comparten el tema del “objeto escondido”, lo que nos lleva a los terrenos de la comparatística, ¿cómo abordarla? Luz Aurora Pimentel nos comparte siete formas: a) influencias y fuentes, b) recepción, c) periodos, escuelas y movimientos, d) formas y géneros literarios, e) temas y motivos —o “temología, f) literatura y otras artes y g) literatura y otras disciplinas. Nosotros hemos optado por un estudio desde la temología porque “opera [...] una especie de reagrupación de los textos literarios desde una perspectiva temática” (Pimentel 216). Pero si la temología estudia temas, ¿qué es un tema?, Moliner (1975) comenta que se trata de un “asunto, materia, cosa de la que se trata una conversación, escrito o conferencia”, Pimentel lo aborda como “la materia prima a desarrollar en un discurso” (216).

Bustos Domecq retoma un tema, el objeto escondido, y lo reelabora (parodia) a través de sus tres cuentos. Cuando hablamos de parodia, hablamos de intertextualidad, toda vez que la parodia es una forma de intertextualidad. El principal estudioso de este concepto es Gerard

¹ Emir Rodríguez afirma que “lo que caracteriza a este escritor es un sentido carnavalesco del humor, el gusto de la sátira social y la parodia literaria, una irreverencia que llega a veces hasta lo escatológico” (227).

Genette con “Palimpsestos: La literatura en segundo grado”. Para el autor existen cinco tipos de transtextualidad o trascendencia del texto: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Esta última engloba lo que críticos como Linda Heutcheon, Michael Riffaterre o Julia Kristeva, entienden como intertextualidad. Para Genette la hipertextualidad es: “La relación que se establece entre un texto literario (hipertexto) y otro (u otros) que le ha precedido (hipotexto) y del que deriva por transformación simple o directa o compleja e indirecta (imitación)” (Genette 10). Al hipotexto se le conoce como texto A, y al hipertexto, como texto B. En este sentido la parodia es una forma de hipertextualidad y se da por transformación; no así en el caso del pastiche, que se da por imitación. Genette considera la parodia como una transformación o modificación lúdica de los textos anteriores.

Si atendemos a los referentes de las narraciones (hipotexto), podremos notar que la trascendencia hipertextual se da por transformación, a través de la parodia satírica, pues la meta es “ridiculizar al objeto de su ataque” (Zuleta 25) en, este caso, el relato policial clásico; y luego, la concepción del nacionalismo de derecha en los años treinta. En esta línea José García Rodríguez (9-10) refiere que “sátira y la parodia son géneros que frecuentemente aparecen en un mismo texto, pues ambos implican, con una distancia crítica, juicios de valor sobre algo; parodia satírica o sátira paródica son conceptos que se manejan a la hora de definir una obra, tanto por su finalidad como por su estructura”. En todos los casos, para que pueda observarse la parodia, debe existir una complicidad entre el autor y el lector, éste último debe compartir las referencias culturales del primero.

Ahora bien, para que el lector pueda identificar la parodia debe conocer el contexto de creación, tanto de Poe, como del tercer hombre. Borges y Casares transforman una obra a través de un proceso lúdico, “la parodia”, para “construir un nuevo texto con propiedades literarias” (Pimentel 216). Como definición de intertextualidad, al hablar de parodia, tomamos como referente la que propone Gerardo Rodríguez (2008), para el autor se trata de “una conexión entre diversos textos” (Rodríguez: 165), en este caso a nivel temático: la búsqueda del objeto perdido. Esta obra, como bien se menciona en la Palabra liminar, “es toda una galería de nuestro tiempo”. Los autores “escriben en un estilo hiperbólico textos altamente paródicos; textos plagados de bromas que se superponen unas a otras, muchas veces combinadas con bromas privadas (Parodi 7), por lo que el lector tendrá que investigar arduamente sobre los años en que apareció la obra, pues “si se pregunta a los docentes y estudiantes los comentarios, coinciden en afirmar que Bustos y Suárez Lynch son lecturas fatigosas, difíciles y en ocasiones

incomprensibles (Parodi 5). Las dificultades de acercamiento de estos libros impiden una lectura fluida².

Los cuentos y la búsqueda del objeto perdido

Para dar inicio referiremos el relato policial clásico. Este tiene su origen con “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe. Heladio Colín (2022) refiere cuatro autores que otorgan la paternidad de la novela policiaca a Edgar Allan Poe: Adriana Micheli³, Laura Millicay⁴, Ricardo Noguerras⁵ y Héctor Eduardo Vizcarra⁶. “Los crímenes de la calle Morgue” (1841)⁷ dan pauta para la creación de las escuelas de la novela policiaca⁸: francesa e inglesa. Esta última se integra por Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y Gil Keith Chesterton.

El género policial puede describirse como:

el que se desarrolla en torno a un delito, rodeado por lo común de misterio, cometido por un antagonista (o criminal) cuya identidad es desconocida, y el cual se propone como un enigma aparentemente incomprensible e inexplicable para la razón del protagonista (o detective) quien llega, mediante métodos inductivos, a una solución, la cual implica el descubrimiento de la identidad del culpable, el ‘cómo’ o las circunstancias que rodean el hecho, y los móviles que lo determinan. (Marguery 62)

² Cuando tradujeron los textos no fue fácil, los traductores “tuvieron que recurrir a la ayuda directa de Borges y de Bioy para a explicación de palabras, frases o fragmentos” (Parodi 5). Para una mayor comprensión contextual consúltese el libro *Borges-Bioy en contexto. Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y Suárez Lynch*, publicado por el Borges Center en 2018.

³ “La ricerca di un colpevole ... viene talora considerata una caratteristica sufficiente per riconoscere un giallo. Accogliendo tale definizione, non si incontrano molte difficoltà nell’indicare l’Edipo Re quale primo prodotto di un genere che ‘rinasce’ nella sua forma moderna, grazie a Edgar Allan Poe ...” (Michelli 11 citada por Colín 27).

⁴ “Per tradizione l’origine del genere poliziesco classico si fa risalire allo scrittore nordamericano Edgar Allan Poe con il suo commissario Auguste Dupin. Infatti Poe scrive e pubblica tre racconti intitolati: I delitti della via Morgue (1841), Il mistero di Marie Rogêt (1842-1843) e La lettera rubata (1845). Più precisamente con la pubblicazione del primo di questi racconti Poe è considerato l’“iniziatore del genere” (Millicay 9 citada por Colín 27).

⁵ La literatura policial nació “oficialmente en 1841 con Los crímenes de la Calle Morgue del norteamericano Edgar Allan Poe. Fue Poe quien creó las bases teóricas de lo que podríamos llamar la novela policial ‘inductiva’ o ‘novela problema’, que haría fortuna especialmente en los autores ingleses, a la cabeza de los cuales podríamos citar a Conan Doyle” (Noguerras 10 citado por Colín 27).

⁶ El género policial “nace de manera oficial”, con la publicación, en 1841, de “The Murders in the rue Morgue”, en la *Graham’s Magazine*” (Vizcarra 8 citado por Colín 27).

⁷ “El origen de la novela criminal se pierde en la noche del tiempo y sus evoluciones se rastrean *ab immemorabili*, pero los críticos coinciden en atribuirlo a Edgar Allan Poe, reconocido como padre del género policial por sus obras Los crímenes de la calle Morgue (1841), El misterio de Marie Rogêt (1842-1843) y La carta robada (1844) protagonizadas por el famoso y legendario detective Auguste Dupin, el primer detective de ficción que sirvió de modelo a dos de los personajes arquetípicos del género de enigma, los detectives Sherlock Holmes y Hércules Poirot, de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, respectivamente” (Oubali, 5).

⁸ Aunque la narrativa policial surge en Norteamérica, dentro de una sociedad capitalista, ésta se extiende hacia Europa.

Para Ahmed Oubali se trata de “un crimen (asesinato, robo, secuestro, etc.) cometido en circunstancias misteriosas” (4), mientras que para Boileau-Narcejac “La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón...Es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar” (70). En este tipo de relatos el detective soluciona el enigma. Da orden al caos aparente inexplicable bajo las leyes de la lógica. Un relato policial se constituye por dos relatos, uno que finaliza con el acto del crimen y otro que inicia en ese momento y que se desarrolla en la medida que el detective llega al descubrimiento de la verdad. Para Zvetan Todorov se trata de la historia del crimen y de la historia de la investigación.

Al tratarse de obras sumamente esquemáticas, Dana Giurca considera que se constituyen por seis elementos: el detective, el amigo del detective, el criminal, los falsos sospechosos, la policía y la víctima. Sin más, vamos a la primera narración. “La carta robada”, de Edgar Allan Poe, presenta el robo de una carta que compromete a la reina: “—Un alto funcionario me ha comunicado que un documento de la mayor importancia ha sido robado de las habitaciones reales (Poe 3). La información que contiene no es revelada al lector, pero su revelación pone en juego la reputación de la reina.

El primer cuento que abordaremos en comparación con “La carta robada” es “Las noches de Goliadkin”, éste al igual que los otros dos, se narra desde la cárcel, desde la celda 273. La celda constituye el factor central, por tanto, dividiremos entre lo que pasa “antes de la cárcel” y lo que pasa “después de la cárcel”. En la primera visita la víctima recuenta a Don Isidro “el crimen” que ha pasado “antes de la cárcel”; ya en la segunda, Don Isidro presenta la revelación del crimen. La estructura se mantiene en las tres narraciones, aunque en “El dios de los toros”, hay cinco visitas, esto porque hay cuatro testimonios sobre lo que cuenta la víctima, se presenta uno en cada visita, pero se mantiene el “antes” y el “después”. Veamos la siguiente figura:

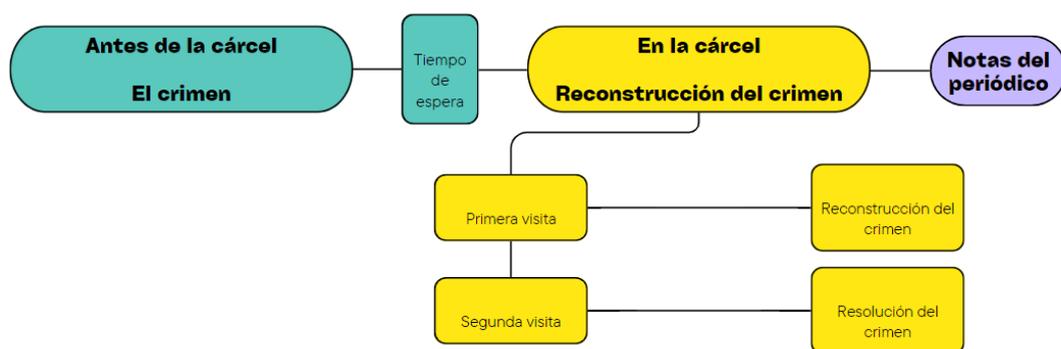


Figura 1. Esquema de creación de las narraciones de Honorio Bustos Domecq

La figura que mostramos consolida la estructura, no sólo de “Las noches de Goliadkin” sino de los seis cuentos que integran los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, aunque, claro, hay variaciones en el número de visitas. A la penitenciaría nacional llega la víctima: “con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro –alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido- subió al coche celular y se dejó *voiturier* a la Penitenciaría” (Borges y Casares 19). Desde la postura de Boileau-Narcejac “asiste a acontecimientos cuyo verdadero sentido no logra captar y para quien la realidad se vuelve una trampa y lo cotidiano se transforma; es aquel que busca inútilmente la verdad; la que encuentra nunca es valedera y cuanto más razona más se le escapa” (4). Gervasio Montenegro ha sido acusado de un crimen que no cometió. Acude a la celda 273 para llegar a la revelación de la verdad “ahora se me acusa de un robo y dos asesinatos” (Borges y Casares 20).

En “Las noches de Goliadkin nos enfrentamos con la burla del ladrón. El epígrafe del cuento dice “A la memoria del Buen Ladrón” (Borges y Casares 19), pero el protagonista, Gervasio Montenegro, no roba nada, aunque se le atribuye el crédito. Entonces la alusión es a Goliadkin, quien es un buen ladrón porque “decide morir para que el diamante que robó vuelva a su dueña” (Parodi 52). Este cuento, en su primera publicación, tenía una dedicatoria a Stuart Mill, ahora (en la versión completa) está dedicado al ladrón que se arrepiente.

El acontecimiento se da en un tren que corre de Bolivia hacia Buenos Aires: “Hay una relación dialéctica entre el policial clásico inglés y la crítica burlesca que ambos escritores realizan a la sociedad argentina de los años 40” (Unda 113)⁹. En palabras de Ahmed Oubali el autor¹⁰ “desaloja ... el género de su parrilla literaria tradicional para instalarlo en la de la metafísica, invirtiendo sus códigos (veremos cómo cambia la voz del narrador, las figuras del detective y del criminal, el concepto de enigma, el enfoque de la trama y la fórmula del enlace)” (1). El objeto escondido aparece en esta narración a través de Goliadkin, quien lo ha trasladado desde la Rusia de los Zares:

me infligió todas las circunstancias de su autobiografía insignificante y, tal vez, apócrifa. Pretendió haber sido caballerizo, y después amante, de la princesa Clavdia Fiodorovna, con un cinismo que me recordó las páginas más atrevidas de Gil Blas de Santillana, declaró que, burlando la confianza de la princesa y de su confesor, el padre Abramowicz, le había substraído un gran diamante de roca antigua, un *nonpareil* que, por un simple defecto de talla, no era el más valioso del mundo. Veinte años lo separaban de esa noche de pasión, de

⁹ Aunque las pocas referencias contextuales nos llevan a la Argentina de los años treinta.

¹⁰ La referencia es a Borges, pero hoy sabemos que la obra se da en colaboración.

robo y de fuga; en el ínterin la ola roja había expulsado del Imperio de los Zares a la gran dama despojada y al caballerizo infidente. (Borges y Casares 23)

Como en el caso de “La prolongada búsqueda de Tai An”, el objeto es robado veinte años atrás y permanece escondido por otros veinte. El diamante perteneció a una princesa¹¹ rusa, que tras la Revolución de Octubre, se ve obligada a emigrar a Latinoamérica, como tantos otros personajes de Bustos Domecq. Pablo Unda, al referirse a “Las noches de Goliadkin” comenta que hay dos historias, la del crimen y la de la investigación¹². En este sentido coincide con Zvetan Todorov: “en la estructura de *Las Noches de Goliadkin* [coexisten] dos historias, la del crimen y la de la investigación. La primera historia, la del crimen, permanece oculta y *encriptada* dentro del relato. No obstante, es la que pone en marcha la historia de la investigación, la cual se narra al lector de manera abierta y evidente” (1).

El crimen se origina a bordo del Panamericano, homólogo del “Oriente Express”. El tren no corre de París hacia Estambul, sino desde Moco Moco¹³ (Bolivia) hacia Buenos Aires (Argentina). El delito se constituye por el robo de un diamante y dos asesinatos (un doble crimen). La estructura se mantiene en las tres narraciones que tratamos aquí. Hay un robo, como en “La carta robada” y a partir de ahí se desencadena un segundo crimen: un asesinato.

El objeto escondido, diamante” permanece en manos de Goliadkin durante veinte años. Ahora, a bordo del panamericano, lo disfraza con una pieza idéntica: “No tarda en regresar con la valija de imitación cocodrilo. Extrae uno de los estuches y lo pone sobre la mesa. Me propone jugar los trescientos pesos perdidos contra el diamante” (Borges y Casares 25). Goliadkin finge perder la copia del diamante en el juego con Montenegro. La banda de criminales intenta conseguir la pieza, pero Gervasio, hombre narcisista que se inventa historias, echa a perder el plan, no de manera intencionada, pero sí por sus ocurrencias. En esta narración Montenegro se “inventa” como el salvador de la princesa porque ha recuperado la joya.

Para resolver el crimen, Honorio Bustos Domecq introduce a Don Isidro Parodi, homólogo del detective de la escuela policiaca inglesa, en ella “Los detectives pertenecen a un alto rango social, no son policías profesionales, tienen a un ayudante que sirve de narrador y confidente y son invulnerables en el sentido en que no corren peligro en sus pesquisas” (Oubali

¹¹ En “El dios de los toros” Gervasio aparece casado con la princesa; se vuelve un príncipe. Ambos dirigen una casa de citas en Argentina.

¹² Esto es algo que, al tratarse de narraciones policíacas, parece evidente, pero no lo es. El crimen es resuelto por un detective que no se parece a los tradicionales, y que además aborda temas de la identidad argentina.

¹³ En el texto aparece como “Mococo”.

6); sin embargo, en “Las noches de Goliadkin tenemos a un detective sin dinero, y, además, encarcelado. Gervasio Montenegro, se convierte en el “ayudante” de Parodi, pero le roba los créditos de las investigaciones: “Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (Borges y Casares 28).

Ahora, vamos a “El dios de los toros”, este rompe con el modelo de las dos vistas de los dos primeros cuentos. Aquí encontramos cinco, cada una corresponde a un testimonio para la revelación del crimen. Todo se cuenta desde la Penitenciaría Nacional. Como en todas las narraciones hay un “antes” y un “después” de la celda 273. En el “antes” ocurre el crimen y en el “después” se recuentan los hechos y se llega al esclarecimiento de la verdad.

El acontecimiento es presentado por Carlos Anglada, director de la revista *Probeta*. El “escritor” recibe una serie de reclamos en su chalet por parte de los suscriptores. Durante dicha reunión se pierden unas cartas, de las cuales, como en “La carta robada”, nunca conocemos el contenido, pero comprometen a una dama de la sociedad argentina: “Primero vino un pavote con el cuento de que le habían robado unas cartas. No le hice caso [...] El pavote decía que las cartas comprometían a una señora¹⁴” (Borges y Casares 36). La desaparición constituye el primer crimen para Don Isidro Parodi. El enigma se presenta por dos personajes, primero por Carlos Anglada, que también es el narrador de la primera visita: “En mi escritorio, en mi usina de metáforas, para ser más claro, hay una caja de fierro; ese prisma con cerradura encierra — mejor dicho, encerraba— un paquete de cartas” (Borges y Bioy Casares 29). Carlos Anglada, se encarga de convencer a Don Isidro de que él es el amante de Mariana Ruiz Villalba “No hay misterio. Mi corresponsal y admiradora es Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri” (Borges y Bioy Casares 29); luego, en una segunda visita, tenemos a Gervasio Montenegro: “Carlos Anglada, lastimero, insiste en que la publicación de esas cartas comportaría su ruina (Borges y Bioy Casares 31).

Vemos que hay una relación directa con “La carta robada” de Edgar Allan Poe. En “El dios de los toros”, ya no tenemos una dama francesa, sino una argentina, casada con Manuel Muñagorri, defensor de la figura del gaucho. En ambos casos el narrador nos convence de que hay una infidelidad; sin embargo, en el caso de Honorio Bustos Domecq, la relación es ridiculizada: “Lo que usted quería era que la gente hablara de esas cartas y que se imaginaran no sé qué fábulas de usted y de la señora” (Borges y Bioy Casares 36). Gracias a Don Isidro sabemos que las cartas no contienen ninguna revelación: “Basta mirar a esa señora para adivinar

¹⁴ Mariana Ruiz Villalba.

lo que son sus cartas. No es milagro que los de la imprenta les sacaran el cuerpo” (Borges y Bioy Casares 37).

En “La carta robada” se sobreentiende que la reina tiene un amante y que él es el encargado de escribir el documento, aunque no se revele su identidad. En “El dios de los toros” se sabe que las cartas son escritas por Carlos Anglada, aunque inicialmente se desconoce el contenido infantil y caricaturesco. La parodia reside en convencer al lector, a través de pistas falsas, de que Carlos Anglada (burla del hombre letrado), es el amante de la señora. “La carta robada” constituye el hipotexto para la creación de “El dios de los toros”. La burla reside en trasladar el mito del objeto perdido a una historia ridícula que se sale de control. Este primer crimen sirve a Bustos Domecq como detonante para un segundo crimen; ahora, muere Manuel Muñagorri (asesinato simbólico del gaucho).

Finalmente vamos a “La prolongada búsqueda de Tai An” es el último relato de la saga de Isidro Parodi. Existen pocos estudios sobre el texto, debido a su complejidad estructural, pues si los otros estaban vinculados con los laberintos narrativos, este lo está más. A diferencia de “El dios de los toros” “La prolongada búsqueda de Tai An” contiene sólo dos apartados. En el primero se recuenta la historia del crimen; y en el segundo, se brinda la resolución a través del detective “latinoamericano”, pero nacido en Liguria y con apellido italiano. Parodi es el ejemplo de un detective acriollado que resuelve casos nacionales.

La trama gira en torno a la historia del rastreador y del prófugo. Refiere el robo de una joya de Yunnan, China, ha sido extraída del santuario del Hada del Terrible Despertar: “El jefe de los sacerdotes encomendó al mago Tai An la recuperación de la joya” (Borges y Casares 69). La búsqueda culmina en la Ciudad de Buenos Aires, en la Calle Deán Funes, donde rastreador y prófugo conviven por varios años. La necesidad de poseer la joya lleva a Tai An a la muerte. Son vinculados con el crimen Fang She y Shu T’ung; el primero conoce la historia de la joya, objeto escondido, y la cuenta don Isidro; y él segundo, es el verdadero rastreador y se rebela culpable ante don Isidro Parodi.

Al comparar con “La carta robada”, también encontramos similitudes. No se han perdido unas cartas como en los cuentos anteriores, pero sí una joya, que se encuentra en alguna parte de Buenos Aires. Se sabe que está bajo tutela de Tai An, pero no dónde la esconde. Como en “El dios de los toros”, la narración posee dos crímenes; el primero es el robo de la joya del hada del terrible despertar; y el segundo, el asesinato de Tai An. El primer crimen desencadena el segundo.

¿Cómo es que se da la burla?, notamos que hay una relación con la “Carta robada”; se ha perdido una joya y todos saben que está en Buenos Aires, pero desconocen el lugar. Lo mismo

sucede con “la carta robada”, los implicados saben que está la casa, pero desconocen la ubicación. “La prolongada búsqueda de Tai An” se caracteriza por entablar un diálogo con el canon policial clásico y readaptarlo a una narrativa policial en América Latina. Presenta a don Isidro, homólogo de Dupin y de toda una serie de detectives europeos. Don Isidro es prisionero, gordo y pelón; es capaz de resolver todos los crímenes menos el suyo.

El detective que aparece, ya no sólo en “La prolongada búsqueda de Tai An”, sino en todas las narraciones, no se ve en la necesidad de acudir al lugar del crimen, como lo hace Dupin en “La carta robada”, se apoya solo en el uso de la deducción; como refiere Vizcarra: “Para Borges y Bioy Casares, el relato policial legítimo no debía tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista ni ésta en la intervención del azar, sino en una concatenación de razonamientos, de operaciones meramente intelectuales” (15).

“La prolongada búsqueda de Tai An presenta un diálogo el objeto perdido de “La carta robada”. En la narración de Poe hay una inversión en cuanto a lo evidente; la carta que compromete a la reina está a la vista de todos: “si quieres ocultar verdaderamente algo, exponlo a la vista de todos” (Aguilar 275). Desde la opinión de Teresa Aguilar (275), el ministro juega con la mirada “invirtiendo el sentido de lo oculto y dándole este otro sentido [...] Si la policía no ha encontrado la carta es porque no ha seguido la lógica inversa a la lógica de la ocultación o el nuevo sistema de ocultar a la vista”¹⁵. Es decir, la policía ya tiene un sistema establecido para realizar una investigación, pero justo ahí radica la importancia del detective de la novela policiaca, éste es capaz de ver lo que la policía no ve. El policía de “La carta robada” no busca desde la lógica de un poeta, el subcomisario Grondona tampoco lo hace desde la lógica del ladrón. En ambos casos, la policía depende del detective. Los criminales, tanto el ministro, como Tai An, han colocado el objeto escondido en lugares a la vista de todos. En ambos casos está en la casa donde ellos habitan, aunque nadie sabe dónde. En “La carta robada”:

La historia del relato se desarrolla en París, donde Auguste Dupin, a petición del prefecto de policía, logra encontrar una carta comprometedor que el ministro mantiene oculta después de habérsela sustraído a la reina. A la vista sobre la chimenea del despacho del ministro, la carta era visible para quien quisiera verla, pero la policía, inmersa en la esfera de lo real y empírico busca denodadamente en los sitios más inverosímiles sin éxito. (Aguilar 273)

¹⁵ La segunda mirada es la mirada inepta de la policía que mira, pero no ve, que busca una descripción primitiva de esa carta que nunca ha visto y que por eso no ve y no encuentra, desplegando una logística búsqueda que incluye las pesquisas más sibaritas, porque no sospecha que la carta ha podido sufrir modificaciones en su aspecto sin dejar de ser una carta. Esta es la mirada ciega de la ignorancia del saber matemático (Aguilar 275).

En “La prolongada búsqueda de Tai An”, el detective comenta lo siguiente: “el talismán podía estar escondido en cualquier lugar. A primera vista, un lugar parecía libre de toda sospecha: la casa. Había tres razones para descartarla: ahí lo habían instalado a usted; ahí lo dejaron viviendo solo después del incendio; la había incendiado el mismo Tai An (Borges y Casares 78).

Después de una serie de deducciones Dupin sabe en qué parte de la casa está la carta, ahora busca el momento para sustraerla sin levantar sospechas. En “La prolongada búsqueda de Ta An”, Fang She, quien junto con Grondona, realiza la búsqueda, desconoce el paradero de la joya, aunque conoce la identidad del criminal, se va a vivir con él durante casi veinte años. No puede matarlo porque perdería la joya.

En “La carta robada” el ministro ha usado la máxima “si quieres ocultar verdaderamente algo, exponlo a la vista de todos”. La carta no es descubierta, ni siquiera por los grandes elementos policíacos. Esta máxima la usa Tai An, bien pudo esconder el objeto en otro lugar, pero lo hace debajo del sauce antes de alojar al buscador. Fang She permanece en la casa del sauce, al fondo del taller: “Fang She, quieto como una sucesión infinita de teteras idénticas, perduró en la casilla de madera, junto al único sauce” (73).

La forma de esconder el objeto es idéntica a la de Poe, pero el descubrimiento de la verdad es ridículo. El detective llega a la verdad con la ayuda del criminal: “Pasó un tiempo que no sé computar; desenterró una cosa resplandeciente; al fin, vi el talismán de la Diosa. Entonces me arrojé sobre el ladrón y ejecuté el castigo (78)”.

En “La prolongada búsqueda de Tai An” Honorio Bustos Domecq trabaja con el objeto escondido en dos ocasiones; primero, el ladrón esconde el talismán bajo los pies del sauce llorón; luego, el verdadero rastreador lo deposita en la boca del mago ya sin vida: “Yo sabía que tarde o temprano me arrestarían. Había que salvar el talismán. Lo escondí en la boca del muerto” (Borges y Casares 71), ahora “vuelve a la patria, vuelve al santuario de la Diosa, donde mis compañeros lo encontrarán al quemar el cadáver” (Borges y Casares 78).

Honorio Bustos Domecq se burla del lector a través de Shu Tung, el narrador, da a entender que Tai An es el mago que recuperará la joya cuando en realidad se trata del ladrón. Esto lo sabemos si realizamos una segunda lectura, tenemos todos los elementos para hacerlo, pero las pistas falsas nos hacen llegar al lugar equivocado.

En las cuatro narraciones el crimen se da en un cuarto cerrado: “se comete un homicidio en un lugar donde la víctima se halla sola, nadie ha podido entrar o salir. El cuarto cerrado obliga al lector “a seguir la investigación. El detective se opone no al asesino sino a la irracionalidad del enigma” (Domínguez 88).

En “La carta robada” no hay un asesinato, pero sí la desaparición de una carta. El misterio está, no en cómo desaparece porque eso es lo más conocido, sino en cómo recuperarla. Debe hacerse de la misma manera, desaparecerla sin que nadie lo note y bajo las leyes de la lógica.

La burla de la narrativa policial, también permite a Bustos Domecq ridiculizar el nacionalismo imaginado en la Argentina de los años treinta. De este modo el hipotexto para esta segunda crítica es el nacionalismo difundido durante la Década Infame. Las narraciones presentan, primero una estética que no proviene de Argentina, sino de Estados Unidos y de Inglaterra (novela policial), desarrollada en Argentina, pero con personajes extranjeros. En el caso de “Las noches de Goliadkin” con una princesa que huye de régimen de los Zares y con una banda de ladrones norteamericanos. La princesa se casa con un “nacional”, Gervasio Montenegro y fundan una casa de citas en la calle Avellaneda. Luego, en “La prolongada búsqueda de Tai An” se presentan personajes chinos. La joya ha sido robada de China y los personajes aprenden el catolicismo, “doctrina de las obleas”. Conviven en Buenos Aires personajes extranjeros con ciudadanos nacionales¹⁶, de la mezcla de culturas nace la verdadera argentinidad, no la imaginada por la época.

Por otra parte, tenemos personajes, como Gervasio Montenegro, que usan el español, pero lo adornan con palabras del latín y del francés, en un afán de inventar una persona culta. El nacionalismo se viene abajo cuando un extranjero “Parodí”, se vuelve criollo viejo y resuelve temas nacionales, pero desde otro cuarto cerrado: la celda. El detective resuelve todos los casos menos el suyo, sale de la penitenciaría porque la puerta se quedó abierta.

En las tres narraciones, como bien mencionamos al inicio, hay una primera parodia. Bustos Domecq retoma los elementos esenciales de la novela policial clásica y los parodia. Así el detective es gordo, pelón y encarcelado; el ayudante, Montenegro, es integrante de la Academia Argentina de Letras, pero también es socio de un prostíbulo en la calle Avellaneda, además, roba el crédito de Parodí y se presenta como un “investigador”; la policía, Grondona, es incompetente, depende de un estafador, como Montenegro, y, de un presidiario, como Parodí: si prescinde de ellos pierde credibilidad. Luego tenemos a los falsos sospechosos; son inculcados por haber presenciado una historia criminal en contra de su voluntad, así los casos de Montenegro, de “Las noches de Goliadkin”, de Carlos Anglada, de “El dios de los toros” y de Shu Tung, de “La prolongada búsqueda de Tai An”. Más tarde a los criminales: una banda de ladrones norteamericanos, disfrazados de figuras celebres, el amante de Mariana y el encomendado de los magos chinos (quien esconde en su boca la joya taoísta), él la roba y el la

¹⁶ Lo mismo sucede en “Las doce figuras del mundo”, ciudadanos sirio libaneses se instalan en Argentina.

regresa. Por último, a la víctima, que se constituye por los hombres asesinados: Goliadkin, Manuel Muñagorri, y Tai An.

Esta primera parodia sirve a Bustos Domecq para desencadenar una segunda. En ella se muestran los desacuerdos de Borges y Bioy Casares con el nacionalismo imaginado. A través de las narraciones someten a una revisión la historia de la Argentina de los años treinta. Así, desde la novela policiaca, estética extranjera que no comulgaba con las literaturas nacionales, Bustos Domecq aborda el nacionalismo de derecha. Sus personajes son extranjeros, que llegan a Argentina y forman parte de la identidad nacional. El caso más emblemático es el del detective, un italiano que “asciende a criollo viejo”, y que pone en duda el criollismo argentino. Los criollos ya no son natos, sino que pueden acriollarse. Luego, un italiano, resuelve temas nacionales, y, además, desde la cárcel. Es recluso por un fraude electoral (como los de la Década Infame).

La policía depende de un presidiario y de un proxeneta “Gervasio Montenegro”, ¿por qué?, no se revela, pero puede sobreentenderse que la policía argentina se mantiene al tanto de los negocios de Montenegro y se ve obligada a cambio de algo, que tampoco se revela. A través de las tres narraciones se deja ver una red de prostitución liderada por Montenegro. En el primer cuento se encuentra en busca de mujeres, aunque se describe como un hombre que está de gira por Sudamérica; en el segundo conoce a la princesa rusa y se asocia con ella, tienen el negocio de la calle Avellaneda. En el tercero Montenegro aparece casado con la princesa. En los siguientes busca víctimas para el negocio. A través de Parodi vemos que le ha sido redituable, primero se presenta como una persona austera, pero en la narración final su economía ha mejorado.

Aunado a esto los personajes introducen en Argentina sus lenguas natales: italiano, libanés, alemán, inglés, entre otros. Ya no hay una lengua nacional, sino un conjunto de lenguas que forman parte de la argentinidad. Honorio Bustos Domecq trata temas nacionales, pero se apoya en estéticas extranjeras. Desde esta figura, tanto Borges, como Bioy Casares, apoyado en las narraciones de Poe, en especial de “La carta robada”, pueden emitir juicios sin ser sancionados directamente, pues basta recordar que *Seis problemas para don Isidro Parodi* fue escrito desde el pseudónimo.

Finalmente, y una vez que hemos abordado los cuatro cuentos, es momento de referir los relatos de prisión-ficción como hipotextos para la creación de los cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. En su artículo “Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)”, María de los Ángeles Mascioto refiere que Borges y Bioy Casares toman como modelo los relatos carcelarios publicados por la prensa, como modelo para los nuevos cuentos. Los relatos referidos por Mascioto fueron publicados como notas ilustradas

“del vespertino diario *Crítica*. En las historias un grupo de presos contaba sus vidas detrás de las celdas y narraba las aventuras de su pasado fuer de ellas” (Mascioto 81).

Los *Seis problemas para Don Isidro Parodi* hicieron uso de las notas carcelarias propias de la prensa y las tergiversaron. En cada uno de ellos Borges y Bioy Casares “no sólo retoman el imaginario de la prisión como un repositorio del crimen, sino que replicaron modalidades escriturarias con las particularidades del policial de enigma clásico” (Mascioto 83). Vemos entonces que los autores toman como modelos, primero los relatos de prisión-ficción de la prensa argentina y luego los elementos del género policial clásico, bastante conocido en Argentina, tanto por Poe, como por muchos otros. A partir de ello van integrando problemáticas discutidas en la argentina de los años treinta: la lengua, la religión y la migración. Es importante mencionar que los autores en ningún momento copian el relato policial clásico, más bien lo reelaboran, llevándolo a la parodia. Presentan un texto “sobresaturado de todos aquellos procedimientos que, como la parodia, trabajan con referencia a otro discurso: la alusión, la cita o el pastiche” (Gramuglio 291).

Conclusiones

Ahora vamos a las conclusiones. Conviene afirmar que, los cuentos de Bustos Domecq constituyen una renovación del relato policial clásico, que toma como modelo “La carta robada”, de Edgar Allan Poe. En la nueva narrativa, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Bustos Domecq parodia los elementos que integran el relato policial clásico (referidos por Dana Giurca). Los cuentos policiales, ahora argentinos, le ayudan a mostrar sus desacuerdos con el nacionalismo imaginado. En su obra Benedict Anderson en su obra *Comunidades Imaginadas*, define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 23) se considera imaginada no porque sea “falsa”, sino porque cada individuo perteneciente a ella se sabe parte de una comunidad, aunque no conozca a cada uno de sus miembros. De esta forma, Anderson sostiene que “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson 24). Ahora bien, Laura Monacci comenta que “Ya desde el siglo XIX los intelectuales argentinos habían tratado de definir los términos de “lo nacional”; pero fue durante los albores del centenario -en el intento de observar el siglo transcurrido desde la revolución de mayo- que se comenzaron a elaborar esquemas especialmente en relación con el ‘Otro’” (Monacci 1). Con este nacionalismo imaginado, discreparon Borges y Bioy Casares, lo que los lleva a manifestarlo, de forma paródica a través de las narraciones de *Seis problemas para*

Don Isidro Parodi. En este tenor, se presentan dos parodias; una que aborda el canon policial; y, otra que aborda el nacionalismo de derecha, difundido durante la Década Infame y que constituye el contexto de producción de los cuentos. Para ver la parodia podemos echar mano de la literatura comparada. Los cuentos se publican en 1942, pero los hechos nos llevan a la década de los años treinta. La primera narración del volumen marca como inicio 1933, lo sabemos por dos afirmaciones de Parodi, primero dice que lleva catorce años archivado en la Penitenciaría Nacional y luego que el crimen del que se le acusa se cometió en 1919. Esto nos lleva a colocar la primera narración en 1933. Los autores proponen un juego de razonamientos mentales en los que un asesinato o un robo eran descifrados por mera deducción (Mascioto 2019). La parodia contextual también puede situarse en los años treinta, para ello nos apoyamos en El Primer Congreso Eucarístico en Buenos Aires, este se lleva a cabo en 1934 y se refiere en todas las narraciones.

Ahora bien, volviendo a las tres narraciones que nos ocupan, la manera de revelar el crimen es similar; primero la víctima, “falso criminal”, acude a la penitenciaría Nacional para contar los sucesos al detective encarcelado. Don Isidro que ya ha leído lo que pasa en los periódicos, compara el testimonio de la víctima con lo narrado por el periodista. Esto sucede en la primera visita, donde, además, se reconstruye el “antes de la cárcel”, que mencionamos en la figura 1. Luego, después de unos días, e incluso un mes, se da una segunda visita, ahí se revela el crimen. El detective no se ve en la necesidad de acudir al lugar de los hechos, lo hace por mera deducción. Lo cual resulta irónico porque resuelve todos los casos, menos el suyo¹⁷. Pablo Unda comenta que Don Isidro a la hora de revelar la verdad usa un discurso moralista (4). El enigma se soluciona y Montenegro se roba el “crédito”: —Es la vieja historia —observó—. La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista. Yo siempre desconfié de la señora Puffendorf-Duvernois, de Bibiloni, del padre Brown y, muy especialmente, del coronel Harrap. Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades (Borges y casares 47). Tenemos un detective que dista mucho de los tradicionales, se parece a Max Carrados de Ernest Bramah; Max es ciego; mientras que Parodi, está en cancelado. La influencia de Carrados queda marcada desde que Bustos Domecq dedica un cuento a su creador: Ernest Bramah. Sólo nos resta decir que los cuentos deben leerse en el orden que aparecen, pues si empezáramos por el final “La prolongada búsqueda de Tai An”, la interpretación cambiaría. Pues en esta narración Parodi no es capaz de llegar a la verdad por su cuenta, es el asesino quien se confiesa culpable.

¹⁷ Además, basta recordar que Parodi sale de la cárcel, según vemos en las *Crónicas de Honorio Bustos Domecq*, porque la puerta se ha quedado abierta.

Referencias Bibliográficas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. FCE. 2006.
- Borges, Jorge Luis y Casares, Adolfo. *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Alianza, 1942.
- Colín, Heladio. *Parodia, nacionalismo y otras cuestiones en tres cuentos De seis problemas para don isidro Parodi, de Honorio Bustos Domecq* [Tesis para obtener el grado de doctorado], Toluca, Uaemex. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/138150>
- Domínguez, Martha Susana. “Chesterton en Borges” en *Revista de Literaturas Modernas*, Núm. 35, 2015. <https://bdigital.uncu.edu.ar/99>
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Giurca, Dana. *La novela policiaca. Modelos estructuras y tipos en la novela rumana contemporánea* (Tesis para obtener el grado de Doctora). Universidad de La Rioja. 2014.
- Gramuglio, María Teresa. “Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I. Fundamentos*, 1981.
- Mascioto, María de los Ángeles. “Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: Seis problemas para don Isidro Parodi (1942)”, *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 30 – Nro. 41, 2021. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17332/pr.17332.pdf
- Monacci, Laura. “Paradojas del Nacionalismo Argentino 1930-194”. V Congreso de relaciones internacionales. 2010 <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40132>
- Oubali, Ahmed. “Borges y la deconstrucción del género policial”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. 2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/borges-y-la-deconstruccion-del-genero-policial-1214100/> Parodi, Cristina. *Borges-Bioy en contexto. Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y Suárez Lynch*. Borges Center, 2018.

- Parodi, Cristina. Borges-Bioy en contexto. Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y Suárez Lynch. Borges Center, 2018.
- Pellicer, Rosa. “B. Lynch Davis, H. Bustos Domecq, B. Suárez Lynch y otros escritores falsarios”. *Tropelías*. 2020. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074787
- Pimentel, Luz Aurora. “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. (1988-1990). http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_pimentel_comparada.pdf
- Rodríguez, Emir “Los colaboradores” en *Borges por él mismo*. Editores, Caracas, 1991.
- Rodríguez, Gerardo. *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*. Tesis para obtener el grado de doctorado. Universidad de Granada. 2008. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/4584>
- Unda, Pablo. Borges y el policial “trasnochador” en *Las Noches de Goliadkin*. Crítica. Cl. 2007. <https://critica.cl/literatura/borges-y-el-policial-%E2%80%9Ctrasnochador%E2%80%9D-en-las-noches-de-goliadkin>
- Vizcarra, Hector. «El ciclo de Isidro Parodi: Reinterpretación paródica del relato clásico». *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n.º 2, julio de 2012, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/37131>
- Zuleta, Mauricio. “La sátira paródica de la vanguardia literaria en *Crónicas de Bustos Domecq*”. Disertación de grado previa a la obtención del título de Licenciatura en comunicación con mención en comunicación y Literatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2020. <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/22771>
- Todorov, Zvetan “Tipología de la novela policial”, en *Fausto*, III: 4. Buenos Aires, 1974.