

Muchos detectives. Sobre *El enigma de París* (2007) de Pablo De Santis

Hernán Maltz¹

Resumen. Proponemos una lectura sobre los modos en que el género policial se presenta y representa en la novela *El enigma de París* (2007) de Pablo De Santis. Para esto, discutimos y ampliamos afirmaciones de otros trabajos críticos. En primer término, sostenemos que la novela consiste en un homenaje al amplio género policial (y no solo a la vertiente anglosajona). Luego nos detenemos en la combinación de esta literatura con el modelo de la novela de formación. También hacemos lo propio con la representación de cambios sociales en la novela y su subordinación al aspecto literario. Finalmente, concluimos con una idea respecto a tres modos diferentes de construcción de lo policial en esta novela, basadas en una suerte de poética del exceso, otra de la sutileza y una última vinculada a una perspectiva de totalización del género.

Palabras clave: Pablo De Santis; género policial; literatura argentina.

[en] Too Many Detectives. On *El enigma de París* (2007) by Pablo De Santis

Abstract. I propose an interpretation based on the ways in which detective fiction is presented and represented in the novel *El enigma de París* (2007) by Pablo De Santis. I discuss and expand affirmations of other critical works. First of all, I maintain that the novel is a tribute to the wide detective fiction genre (and not only related to the Anglo-Saxon stream). Then I analyze the combination of this literature with the model of the *Bildungsroman*. I also study the representation of social changes in the novel and its subordination to the literary aspect. Finally, I conclude with an idea about three different ways in which the detective fiction aspect is constructed in the novel, based on a sort of poetics of excess, plus another poetics more subtle, and a last one referred to a sort of totalization of the detective fiction genre.

Keywords: Pablo De Santis; detective fiction; Argentinian literature.

Sumario: 1. Introducción. 2. Novela de homenaje(s). 3. Novela (policial) de formación. 4. La representación de cambios sociales y su subordinación a lo literario. 5. Exceso, sutileza y totalización: tres formas de construcción de lo policial.

Cómo citar: Maltz, H. (2020) Muchos detectives. Sobre *El enigma de París* (2007) de Pablo De Santis, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 401-414.

1. Introducción

En artículos académicos, entrevistas y notas periodísticas, solemos leer acerca del fuerte vínculo de la narrativa de Pablo De Santis con la literatura policial, aunque no todas sus obras se relacionan del mismo modo con este género. Requeni (2004) y Narvaez (2006) señalan, respecto a una seguidilla de publicaciones del autor en 1998, compuesta por *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, que se trata de una trilogía policial. La publicación de *El enigma de París* (2008 [2007]) –ganadora del primer Premio Planeta-Casamérica de Narrativa Iberoamericana 2007–, casi diez años después, confirma el vínculo irrenunciable de la poética de De Santis con el género detectivesco, aunque esta ficción posee la novedad de abordarlo desde un registro paródico y una mostración excesiva: una reunión de la asociación internacional de los Doce Detectives, con el propósito de dar a conocer sus saberes y métodos, en el marco de la Exposición Universal de París en 1889 –año en que se inaugura la torre Eiffel–. El protagonista de la historia, Sigmundo Salvatrio, el único asistente que sobrevive a la academia de formación del detective argentino Renato Craig, viaja a París para presenciar dicha reunión, debido a la imposibilidad de hacerlo por parte de su mentor. Sin

¹ Universidad de Buenos Aires-CONICET--Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas. Buenos Aires. Argentina.
E-mail: hermaltz@gmail.com

embargo, ya en Francia, las teorías de detección expuestas en el simposio de detectives pronto pasan a un lugar secundario, cuando una serie de muertes los obliga a poner en práctica sus saberes.

Los trabajos que abordan la novela por lo general lo hacen a través de menciones: De Rosso (2014: 112) la describe como un ostensible homenaje a la literatura detectivesca clásica; Vizcarra (2015: 22) la concibe como una novela de formación, mientras que Teobaldi (2010) previamente había sostenido que se trata de una novela de enigma combinada “[c]on las estrategias propias de una novela de aprendizaje” (30); Setton (2012: 86) alude a la vertiente francesa del policial y al personaje Darbon como representante de ella, y también cita un fragmento de *El enigma de París* en que se diferencian dos métodos de arribar a la verdad: la confesión por medio de la tortura y la indagación a través de un sistema de pruebas e indicios (2012: 93-94);² Peretti (2012) lee la novela como una metáfora epistemológica y como una reformulación y continuación de la poética borgeana del policial; por último, Schmitz (2013) se interesa por el diseño y la representación del espacio urbano en la ficción.³ En el presente texto discutimos y profundizamos estos aportes, y los empleamos para establecer nuestras propias conclusiones sobre la novela de De Santis.

2. Novela de homenaje(s)

Siguiendo la idea de De Rosso, que subraya de *El enigma de París* su ostensible homenaje a la vertiente clásica de literatura policial (2014: 112), sostenemos que vale la pena ampliarla, con las debidas citas y argumentos específicos, pero incluso traerla a cuenta en su mayor complejidad, pues en todo caso no se trata de un mero homenaje a la vertiente clásica.

En principio, la novela sí retoma y tematiza al extremo algunos de sus motivos clásicos; el más importante de ellos es el enigma, que estructura la narración pero que, asimismo, en el segundo capítulo, “El simposio”, se convierte en tema. Se produce una reunión entre los detectives, quienes, con la compañía de sus asistentes, disertan sobre distintas formas de concebir el enigma: el holandés Castelvetia apela a la imagen del rompecabezas; el polaco Arzaky prefiere hablar de revelación, el griego Madorakis convoca a la esfinge de Edipo; el alemán Hatter opta por la imagen de la que denomina “pizarra de Aladino” (2008: 94) – también conocida como “pizarra mágica”–; el japonés Sakawa piensa en una página en blanco –es decir, en la idea de que el enigma es construido por el detective–. Luego del simposio, Salvatrio duerme unas horas y se despierta con el revuelo causado por la muerte del detective francés Darbon. Desde ese momento, el enigma se perfila como eje ordenador de la trama. Posteriormente se producen dos muertes más, y con los tres cadáveres se consolida la presencia del enigma como elemento estructurante de la narración.⁴

Si con la muerte de Darbon se despliega el aspecto sintáctico del género, la semántica de lo policial continúa acompañando el desarrollo de la novela, por ejemplo, en el hecho de que las reflexiones de Salvatrio intentan refinar, con la práctica de detección, cuál es la imagen que mejor cabe al enigma. En un diálogo con Arzaky, leemos:

–Usted dijo que una investigación no se parece en nada a un rompecabezas.

–¿Eso dije?

–Le dio la razón al japonés. Dijo que la investigación era una página en blanco. Que creemos ver misterios donde quizás no haya nada.

–Me parece bien que recuerde mis palabras; si llego a resolver este caso, a usted le tocará redactar el informe. Yo no recuerdo nada de lo que digo, pero me acuerdo de todo lo que dicen los demás. Entonces no buscaremos una pieza de rompecabezas, sino una línea en una página en blanco. (De Santis 2008: 211-212).

² Caleb Lawson, uno de los detectives de la asociación, dice: “¿Quién se preocuparía por seguir pistas si están autorizadas la tortura y la ejecución sumaria?” (De Santis 2008: 248). Setton (2012: 93-94) vincula esto con el desarrollo efectuado por Bloch (1988), quien concibe los orígenes de la literatura policial a partir de la definición de la verdad dada por un proceso de contraste de pruebas y evidencias, y ya no por la aplicación de métodos de tortura que llevan a la confesión.

³ Entre estos trabajos, solo los de Peretti y Schmitz toman la novela como centro de sus análisis; Teobaldi se explaya un poco más, aunque su estudio se focaliza mayormente en *Filosofía y Letras y La traducción*.

⁴ Nos basamos en la perspectiva de Altman (2000: 126-129) para concebir los géneros, gracias a la cual podemos identificar que el enigma se presenta de manera tanto semántica como sintáctica, es decir, como motivo y tema pero, también, como elemento estructurante de la narración.

Sin embargo, hacia el final de la novela, cuando Salvatrio visualiza la solución de los tres crímenes, también logra clarificar su propia visión sobre el enigma, que lo devuelve a la imagen del rompecabezas, actividad que lo había acompañado en su niñez (y recordada por el protagonista-narrador en el comienzo de la novela):

Contra la opinión de Craig y de los otros detectives, sentí que el enigma no era ni un cuadro de Arcimboldo, ni una “Pizarra de Aladino”, ni una esfinge ni una página en blanco; era lo que había sido desde mi niñez: un rompecabezas. Mi padre entraba a casa con la gran caja envuelta en papel de seda azul; junto a la ventana, yo desgarraba el papel, volcaba las piezas en el suelo y disfrutaba durante unos segundos de ese caos brillante que esperaba que pusiera orden y encontrara, tras las formas, La Forma. (De Santis 2008: 263).

Otro motivo significativo, repetido con insistencia, es la autorreferencialidad propia de la literatura policial, cristalizada en un extenso dispositivo de guiños que, para un lector del género, se asemejan más bien a referencias explícitas a autores, temas y motivos del policial.⁵ Entre las distintas apelaciones se destacan, en el extremo, las menciones no solo al género policial y su historia, sino a los propios detectives de *El enigma de París*, que son construidos de manera doble en la ficción: como detectives reales y como personajes de ficción. Apreciamos esto cuando Salvatrio conoce en persona a los miembros de los Doce Detectives, de quienes anteriormente había tenido noticia a través de sus versiones ficcionalizadas en la revista fictiva *La Clave del Crimen*.⁶ Por ejemplo, así describe a Caleb Lawson: “Alto y narigón, miraba el mundo a través del humo de su pipa de espuma, que tenía la forma de un signo de interrogación. Era idéntico a las ilustraciones de sus aventuras” (De Santis 2008: 76). De este modo, vemos que los detectives reales (de la ficción) conviven con las representaciones que circulan sobre ellos, acentuadas en varios casos por el hecho de que ambas –descripción y representación– repiten características de detectives clásicos de la literatura (en el caso de Lawson, además de su obvio parecido físico con Holmes, recordemos que posee el mismo nombre de pila que el detective creado por el escritor William Godwin: Caleb Williams).

En efecto, resulta significativo que la construcción de los detectives reales en la ficción se subordina, a su vez, a la copia de modelos de detective de ficción, tal como ocurre con cada uno de los integrantes de la asociación de detectives, como acabamos de ver con el aspecto de Lawson y su evidente parecido a Holmes. Otro ejemplo muy claro lo hallamos en el detective norteamericano Novarius, que se configura como una suerte de síntesis del modelo estadounidense del *private eye*. Sus métodos duros, intempestivos para la representación de lo que es y debe ser un detective a fines del siglo XIX, no son apreciados por sus colegas: “Novarius era criticado a menudo por los otros detectives porque prefería usar los puños al razonamiento” (De Santis 2008: 62). Por cierto, en este caso, la construcción del detective norteamericano no solo remite a los modelos de Spade y Marlowe –de Dashiell Hammett y Chandler, respectivamente–, sino también a sus creadores, pues de Novarius se dice que “había trabajado en su juventud con la agencia Pinkerton” (De Santis 2008: 62), un dato que coincide con la biografía de Samuel Dashiell Hammett, quien trabajó para dicha agencia, de manera discontinua, entre 1915 y 1922 (Coma 1986: 96). Más adelante, en la novela se completa el perfil de Novarius, que nuevamente contrasta con los otros detectives:

[...] Viktor Arzaky ya podía mostrar las vitrinas de su salón llenas de objetos prestados por los detectives [...]. A Novarius no se le había ocurrido mejor idea que mostrar el revólver Remington con el que había matado al asaltante de trenes Wilbur Kanis, en la frontera con México. Arzaky al

⁵ Recordemos que la autorreferencialidad es una característica del género desde sus comienzos, que podemos leer en las primeras páginas de novelas clásicas, tal como sucede con las alusiones explícitas que leemos en *Estudio en escarlata* de Conan Doyle o *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux respecto a “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe.

⁶ Como apunta Setton, en las primeras décadas del siglo XX:

[...] los periódicos y revistas culturales, semanales o quincenales, aumentaron [...] de manera inusitada sus tiradas, y se multiplicó asimismo el número y la variedad de publicaciones. Surgió entonces una cantidad formidable de colecciones de novelas y obras de teatro de tiraje masivo. Entre estas encontramos *La novela semanal*, *La novela universitaria*, *La novela humana*, *La novela porteña*, *Suplemento*, *La novela nacional*, *Argentores*, *Bambalinas*, solo por mencionar unas cuantas. La literatura de estas colecciones convive en aquella época con la que aparece en los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y Caretas*, *PBT*, *Nosotros*, *Sherlock Holmes*, *Gran Guiñol*, *El Hogar*, *Revista Multicolor de los Sábados*). (Setton 2015: 7-8)

En efecto, ya desde fines del siglo XIX hay una transformación significativa en las publicaciones periódicas, como es el caso de la ilustre *Caras y Caretas*, surgida en 1898. *La Clave del Crimen* resulta un claro homenaje a esta tradición.

principio se había opuesto a mostrar un arma tan vulgar, que le parecía exactamente lo opuesto a lo que un detective significaba. A causa de la urgencia, se resignó:

–Algo vinculado a su pensamiento, le dije a Novarius, y él me respondió: Esa es mi forma de pensar. (De Santis 2008: 214)

En el fragmento citado también apreciamos la construcción del detective en sintonía con la tradición norteamericana del *western*, de la que, según varios autores (Grella 1980: 103-113, Coma 1986: 101, Giardinelli 2013: 26-35), es heredera la *hard-boiled fiction*.⁷ En la novela, esto figura de manera clara a través de la primera mención a Novarius, que “se confundía en nuestra imaginación con cowboys y pistoleros de leyenda” (De Santis 2008: 23), y se refuerza con la presentación de su asistente, Tamayak, de “antepasados sioux”, que “llevaba su largo pelo negro tirante hacia atrás, y vestía una chaqueta con flecos” (De Santis 2008: 62).

El ejemplo anterior nos sirve para ampliar la afirmación de De Rosso, pues, como vemos, el homenaje a la literatura policial no se ciñe solamente a la vertiente clásica, sino que incluye también a la norteamericana, inexistente en el presente del momento de enunciación de Salvatrio, aproximadamente en 1916 –recordemos que, en general, los críticos coinciden en señalar el comienzo de la misma en la década de 1920 (Vázquez de Parga 1981: 185-186, Coma 1986: 61-62, Yarbrough 2008: 2151)–.

El homenaje posee otro punto de apoyo en la vertiente francesa del policial, tradicionalmente descuidada por la crítica en la Argentina, en buena medida debido a la exitosa imposición de un modelo específico de literatura policial –centrado en la defensa del argumento y la reivindicación selectiva de ficciones de Poe y Chesterton– por parte de Borges y otros escritores nucleados en torno al grupo de la revista *Sur* (Setton 2012: 15-77). Sin embargo, es posible observar el influjo francés de manera muy clara, por ejemplo, en *La huella del crimen* (2009 [1877]) de Raúl Waleis –Luis V. Varela–, que en la carta al editor que precede a la ficción se declara heredero de Poe y Gaboriau (Waleis 2009: 23-24). Como apunta Setton (2012: 84), Gaboriau es un autor que tuvo una significativa circulación en la Argentina, primero en ediciones en francés y posteriormente con traducciones al español; tal es así que, como indica Caimari, “[e]n 1900, por ejemplo, los policías bonaerenses leen por entregas, en el órgano instructivo institucional, *El crimen de Orcival*” (2015: 55). Tampoco debemos olvidar que *El enigma de la calle Arcos*, novela publicada por entregas en 1932 y como libro en 1933, considerada en algunas ocasiones como una de las pioneras de la literatura policial argentina, plantea explícitamente un vínculo con la tradición francesa, en este caso con *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux. Según Saïtta, “[l]a enorme similitud con *El misterio del cuarto amarillo* en cuanto a estructura y sistema de personajes ponían a *El enigma de la calle Arcos* en el límite de convertirse en una mera reescritura” (1996: 242).⁸

En *El enigma de París*, por tanto, apreciamos una suerte de rescate de esta vertiente, perdida en la Argentina tras el éxito en la imposición –alrededor de la década de 1940– de un modelo de relato policial basado en influencias anglosajonas.⁹ El propio De Santis es muy consciente de esta operación cuando, a propósito de una reedición de algunas novelas de la colección de *El Séptimo Círculo* en 2003, consigna en una nota del diario *La Nación*:

⁷ Coma apunta que, en buena medida, el *hard-boiled* “consistió en la aplicación del western a la gran ciudad norteamericana de este siglo [XX], cambiando el espacio horizontal al vertical, el caballo por el automóvil, los sheriffs por la policía, los bandidos por los gangsters, y renovando los rituales y la mítica de la narrativa del Oeste” (1986: 101). Esto resulta muy afín con el planteo de Giardinelli, cuando expone que “no pudo haber novela negra (de Hammett en adelante) sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado Far West” (2013: 27) –el autor hace un desarrollo, con mayor detalle, sobre escritores y obras significativas al respecto (2013: 27-35)–. En el caso de Grella, su argumento se sostiene, en lo sustantivo, en la continuación de la figura del héroe norteamericano: el *private eye* es concebido como la continuación transfigurada del *pathfinder*, cuando no hay más tierras por conquistar en el oeste de Estados Unidos y el personaje prototípico es arrastrado a los centros urbanos (1980: 103-113).

⁸ Si bien Saïtta marca algunas diferencias entre ambas novelas respecto a la representación del papel del periodismo en la sociedad, consigna las incuestionables similitudes que encuentra entre ellas:

[...] ambas novelas se inscriben en la tradición [...] del relato policial cuyo misterio central es la resolución de un crimen realizado en un cuarto cerrado por dentro. Este enigma intenta ser resuelto por un joven periodista de un gran diario (Joseph Rouletabille/Horacio Suárez Lerma) y por un policía (Frédéric Larsan/César Bramajo) que sostienen hipótesis encontradas: mientras que el policía acusa con aparente éxito a la pareja de la víctima (Robert Darzan/Enrique del Villar Mejía), el periodista, fracasado en su intento de demostrar lo contrario, parte de viaje para buscar nuevas pruebas. Por último, la resolución de quién es el asesino es la misma ya que en las dos novelas se trata del policía a cargo de la investigación, conocido con una identidad falsa (Larsan resulta ser el conocido estafador Ballmeyer y Bramajo es en realidad un criminal buscado por la policía francesa Armando Repeport). (Saïtta 1996: 242)

⁹ Dicho paradigma, recordemos, cuenta con exponentes como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Bioy Casares y Borges, *La espada dormida* (1944) de Peyrou y *Los que aman, odian* (1946) de Silvina Ocampo y Bioy Casares.

Se suele oponer *El Séptimo Círculo* a la novela negra. Pero el verdadero enemigo conceptual para Borges y Bioy no era el policial norteamericano, sino el francés. Por ese entonces la editorial Tor publicaba en ediciones económicas de portadas y páginas amarillas títulos de los autores de habla francesa[:] Gastón Leroux, Maurice Leblanc y Georges Simenon (al que Borges tampoco valoraba), junto con otros autores como Edgar Wallace y S. S. Van Dine (a quien Borges detestaba especialmente). La colección de Tor –tapas chillonas, traducciones a menudo deficientes– no era la estrategia más adecuada para la revalorización que pretendían Borges y Bioy. (De Santis 2003: s/p)

Con este nivel de conocimiento, no sorprende, entonces, la ubicación de la acción de la novela en París, ni el hecho de que el detective oriundo de dicha ciudad, Darbon, sea construido de manera afín con la tradición real de la policía francesa: posee en su cuarto un ejemplar de las *Memorias* de Vidocq, de quien “se pretendía heredero”.¹⁰ Además, según Setton, el nombre “Darbon” evoca el apellido del juez de instrucción de una de las novelas más populares de Gaboriau, *L'affaire Lerouge*, llamado Daburon (Setton 2012: 86). Incluso la reivindicación de lo francés por parte de De Santis se extiende al hecho de que hay una disputa, entre Darbon y Arzaky, por el “título de Detective de París” (De Santis, 2008: 24), aspecto que es recordado en otros pasajes de la novela (De Santis 2008: 64 y 78) y que incluso persiste tras la muerte del investigador francés, cuando Bazeldin, jefe de la policía parisina, provoca a Arzaky: “No basta con que Darbon haya muerto para que usted se convierta en el Detective de París: es un cargo que hay que ganarse. Mientras tanto considérese apenas el detective de Varsovia, si es que en Varsovia no hay otro detective mejor” (De Santis 2008: 181-182). Aún más, en la novela también se afirma que el francés es el “idioma internacional de los detectives” (De Santis 2008: 66), al punto que el inglés queda relegado, tal como comenta Tamayak a Salvatrio: “Hace cuatro años Jack Novarius se puso a estudiar francés para poder entrar a Los Doce Detectives. Saber francés era un requisito para los aspirantes a miembros plenos” (De Santis 2008: 172).¹¹

Con la sumatoria de estos elementos, no resulta difícil ver que la novela jerarquiza lo francés –y no olvidemos, además, que la búsqueda de este aspecto por parte de De Santis cuenta, por lo menos, con el antecedente de otra novela: *El calígrafo de Voltaire*, publicada en 2002–; en este sentido, podemos remitirnos al desarrollo de Casanova (2001) respecto a la centralidad de París como capital literaria –“un lugar donde convergen el mayor prestigio y la más grande creencia literarios” (2001: 40)– de la República mundial de las Letras, así como del francés en tanto lengua principal de la geopolítica literaria. De nuestra parte, consideramos atinado hacer extensivos estos aspectos a la especificidad de la literatura policial, al menos en lo que corresponde a su representación en la novela de De Santis, con un taxativo predominio de lo francés, con dicha lengua como la oficial de los detectives y con París como capital literaria del género; recordemos, de hecho, que el relato fundacional de la narrativa policial, “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, tiene lugar en París y que su protagonista, Dupin, era francés. Además, *El enigma de París* contribuye a agrandar la innumerable lista de ficciones que colocan a la capital francesa como “ciudad-literatura” (Casanova 2001: 40) por antonomasia:

París, en efecto, se volvió literatura hasta el punto de entrar en la propia literatura, a través de las evocaciones novelescas o poéticas, y casi transmutarse en personaje de novela, en lugar novelesco por excelencia (*El vientre de París, El spleen de París, Los misterios de París, Nuestra Señora de París, Papá Goriot, Esplendores y miserias de las cortesanas, Las ilusiones perdidas, La ralea...*). Infatigablemente descrito, figurado, reproducido literariamente, París se ha convertido en *La literatura*. (Casanova 2001: 42-43)

¹⁰ “Eugène-François Vidocq (1775-1857), un ladrón convertido en confidente que con el tiempo será jefe de la policía de París, en concreto de 1811 a 1827 y de 1831 a 1843” (Martín Cerezo, 2006: 156). Su figura inspira a una cantidad significativa de personajes creados por importantes escritores decimonónicos, como Balzac, Hugo, Collins, Dickens, Ponson du Terrail y Poe (Guyon 2003).

¹¹ Ya con la novela avanzada, leemos una escena en que la nacionalidad de Salvatrio es notada por el doctor Nazar, un compatriota de aquel: “Su acento y su soberbia me parecen familiares [...]. ¿Usted es argentino? Yo también” (De Santis 2008: 185). Este diálogo nos recuerda que la mayor parte de la novela transcurre en París y que, por ende, leemos muchos diálogos traducidos del francés por Salvatrio. Algo similar, aunque respecto al inglés norteamericano, sucede con *El camino de Ida* de Piglia, novela de la que de Diego ha señalado su carácter *traducido*: “Renzi narra en español las experiencias que vive en otra lengua: otra forma de la nostalgia” (2014: 11); se trata de un comentario que, sin dudas, igualmente podemos aplicar al caso del protagonista y narrador de *El enigma de París*.

Por cierto, tampoco debemos pasar por alto, a propósito de los ejemplos brindados por Casanova, la muy significativa proximidad entre el título de la novela de De Santis y *Los misterios de París* de Eugène Sue. Este intertexto es evidente, no solo en el título, sino también en la idea de representar el nuevo espacio urbano en permanente transformación, además del carácter policial que podemos apreciar en la obra de Sue, aunque en este caso el restablecimiento del orden social y la reincorporación de los sujetos marginales resulte más importante que la detección del culpable del crimen, como sí sucede en la novela de De Santis.¹²

Con estos argumentos, insistimos en nuestro acuerdo con la afirmación de De Rosso respecto a la clasificación de *El enigma de París* como un ostensible homenaje a la vertiente clásica de literatura policial (2014: 112). Sin embargo, como vimos, hay apelaciones no solo a la vertiente clásica-inglesa, sino también a la norteamericana y a la francesa, por lo que confirmamos la idea del homenaje pero, en todo caso, resulta uno más profundo que el mencionado por dicho crítico, y nos demuestra de manera clara el amplio y preciso conocimiento de Pablo De Santis sobre el género –conocimiento que ya había sido plasmado, casi diez años antes, en varios aspectos de *La traducción*–.

3. Novela (policial) de formación

En su libro *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*, Vizcarra (2015) plantea la existencia de un “registro policial” que emplean diversas ficciones que pertenecen a otros géneros, como la ciencia ficción, la novela histórica, el fantástico o el manga, entre otros, pero que se sirven de motivos y temas propios del policial. Entre los ejemplos brindados, el autor menciona que *El enigma de París* es una novela de formación (2015: 22). De nuestra parte, tal como nos sucede con la afirmación de De Rosso tratada en el apartado anterior, consideramos que esta idea es válida aunque incompleta, pues resulta realmente debatible el hecho de que lo policial, en esta novela, esté supeditado a la condición general de *Bildungsroman* –o, por decirlo de otra forma, que esta función genérica sea la predominante–. Por lo tanto, aquí apuntamos a dos cuestiones: por un lado, traer a cuenta algunos elementos para justificar, efectivamente, la participación genérica de la novela de formación; por otro, discutimos si acaso dicha etiqueta predomina sobre lo policial.

En el tercer párrafo de la novela, ya observamos la proyección de una novela de formación, pues el detective Renato Craig convoca, en 1888, a un curso en el que hace públicos sus saberes ante un grupo de jóvenes: “Durante un año, los elegidos aprenderían las artes de la investigación y estarían en condiciones de ser ayudantes de cualquier detective” (De Santis 2008: 12). Sin embargo, tampoco debemos perder de vista que, en el primer párrafo de la novela, que se corresponde con el presente de la enunciación de Salvatrio –aproximadamente en 1916–, este habla en condición de profesional del gremio detectivesco: “hoy en nuestra profesión se habla de mi método para clasificar las huellas halladas en la escena del crimen (el método Salvatrio)” (De Santis 2008: 11). Evidentemente, estos aspectos –lo formativo y lo policial– no son excluyentes, sino que, más bien, conviven a lo largo de toda la novela; pero, en todo caso, no debemos soslayar que los motivos del policial están muy presentes ya desde el inicio, con la citada oración sobre la profesión de los investigadores y un campo semántico inconfundible: “método”, “huellas”, “escena del crimen”; tampoco olvidemos que el título del libro contiene el vocablo “enigma”, tanto como el hecho de que doce personajes secundarios son detectives. Así, vemos que el género policial no solo está desde el principio, sino que se presenta de manera taxativamente contundente.

Es cierto que, por lo general, el policial implica la preexistencia de un héroe consolidado: Dupin, Holmes, Poirot, Spade y Marlowe son, cada uno a su manera, investigadores ya formados, y así se presentan respectivamente en sus primeras apariciones, con el ejemplo más claro de Holmes, presentado en *Estudio en escarlata* por la práctica concreta de sus capacidades deductivas, cuando afirma con precisión algunos

¹² A través de la voluntad de rehabilitación del criminal, Setton observa un parecido entre la obra de Sue y la ficción policial pionera del argentino Luis V. Varela, quien:

[...] pertenece a esa peculiar tradición que amalgama al cristiano practicante con el intelectual progresista, y que cuestiona severamente las leyes de los hombres en función de una ley más elevada y compasiva. El “criminal” es estimado aquí más como la víctima que como el victimario, el interés no se encuentra tanto en la búsqueda del culpable como en la defensa del inocente y se promueve la redención de aquel y su reintegración a la sociedad, en lugar de su reclusión o eliminación (como en Holmberg o la saga de Mr. Le Blond). En este punto, la literatura policial de Waleis/Varela se encuentra emparentada con *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue (en esta obra asistimos a la reincorporación social de Fleur-de-Marie y le Chourineur³⁷) o con *Les Misérables*, de Victor Hugo, cuyo héroe, Jean Valjean, roba un pan para alimentar a su familia. (2012: 93)

detalles sobre la biografía de Watson. Tal no es el caso de *El enigma de París*, en cuyo primer capítulo leemos sobre la experiencia de Salvatrio en la academia de Craig. Sin embargo, la condición de novela de formación difícilmente resulte disociable del género policial, especialmente con la pregunta explícita, en varias partes, acerca de si la academia de Craig forma asistentes o detectives; además, hay una fuerte carga de teatralidad en los personajes que, en todo caso, permite cuestionar si el carácter de formación no se circunscribe acaso al de una auto-representación del papel esperado de los asistentes –y también de los detectives–. En un diálogo entre Salvatrio y Linker, el asistente del detective Hatter, observamos estas cuestiones:

[...] como no estoy acostumbrado a beber, me excedí del límite de lo conveniente; la modestia ya empezaba a resultarme insípida, y consideré justo destacar algunas de mis virtudes. Omití que era hijo de un zapatero, pero señalé mi habilidad con las huellas.

–Esas son virtudes de detective, no de asistente –dijo Linker. Miré sus ojos demasiado claros, y reconocí, afortunadamente sin hablar, que su representación de la tontería era perfecta.

Pero no era el único al que mis palabras molestaron.

–¿Dónde aprendió esas habilidades? –preguntó desde su eterno umbral Arthur Neska, asistente de Louis Darbon.

Hubiera debido mantenerme callado, pero el alcohol suelta la lengua y anuda el entendimiento:

–En la academia, el detective Craig nos enseñó toda clase de métodos de investigación, inclusive los principios de antropología fisionómica.

–¿Pero es una academia de asistentes o de detectives? –quiso saber el alemán.

–No lo sé. Craig nunca lo dijo. Tal vez esperara formar asistentes tan buenos que alguna vez llegaran a ser detectives.

Jamás en mi vida escuché un silencio tan profundo como el que siguió a mis palabras; el efecto del alcohol se fue de golpe, como si el silencio estuviera hecho de agua fría. (De Santis 2008: 65-66)

En este fragmento vemos tanto la representación hiperbólica de las expectativas sobre lo que es y lo que debe ser y hacer un asistente, así como la posibilidad de que los aprendizajes trastocuen las jerarquías, incuestionables según Linker, que le dice a Salvatrio: “Ningún asistente llegó jamás a detective” (De Santis 2008: 66). Sin embargo, inmediatamente Dandavi apela al deseo y a la ensoñación: “No hay nada malo en que un detective haya sido asistente. Todos nosotros somos asistentes. ¿Y quién no soñó alguna vez con ser un detective?” (De Santis 2008: 67).

Si bien es cierto que podemos leer *El enigma de París* como un homenaje melancólico a las novelas de detectives, es igualmente cierto que la novela puede ser sometida a una interpretación centrada en las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales del mundo, y que incluyen una modificación en el ámbito de los detectives. En este sentido, el componente de novela de formación juega un papel importante: si en principio se nos dice que el ámbito de los detectives tiene una estratificación inflexible, paulatinamente la historia presenta resquicios y opciones para el cambio, hasta que esto es finalmente enunciado por una posibilidad concreta, según Okano –el asistente de Sakawa–, cuando comenta su lectura sobre las cuatro vías reglamentarias de un asistente para llegar a detective: por herencia del cargo de un detective que cede su lugar; por voto unánime del resto de los detectives para nombrar a un asistente como par por sus méritos; por superación de las facultades de tres detectives que no resulten exitosos para resolver un caso; o, por último, por el “principio de la traición inevitable” (De Santis 2008: 206), principio del que no se nos informa más, aunque intuimos que es el camino que ha de seguir Salvatrio (y, en efecto, el quinto y último capítulo de la novela lleva por título “La cuarta cláusula”). Por supuesto, esto entra en contradicción con las expectativas del género y las funciones de sus personajes, de las que Salvatrio se separa ostensiblemente –y con clara conciencia de hacerlo–.

En cualquier caso, a partir de las citas expuestas, nos interesa mostrar que la condición de *Bildungsroman* difícilmente sea escindible del componente policial, pues ambos géneros son sustantivos en la construcción de *El enigma de París*.¹³ Coincidimos con Teobaldí, en este sentido, cuando la clasifica como una novela de enigma que se combina “[c]on las estrategias propias de una novela de aprendizaje” (2010: 30) y, por lo

¹³ El policial tiene, por cierto –y para que no queden dudas–, ciertos rasgos de *Bildungsroman*, si pensamos en la imagen del detective instruyendo a su asistente –motivo presente en los relatos de Holmes y Watson y, evidentemente, parodiado en *El enigma de París*–. Podríamos destacar este aspecto de orden pedagógico, que ya ha sido notado por Setton (2012: 237), como uno de los puntos en que ambos géneros convergen.

tanto, si tuviéramos que emplear un rótulo, quizá deberíamos considerarla como una novela policial de formación.¹⁴

4. La representación de cambios sociales y su subordinación a lo literario

La configuración del carácter conservador del ámbito de los detectives y su resistencia a los cambios posee un correlato en una imagen del mundo que, a la inversa, hacia fines del siglo XIX, no puede sino ser caracterizada a través de un proceso de profundas transformaciones. En este sentido, la novela de De Santis logra empalmar con éxito dos órdenes de representación: los cambios en el mundillo de los detectives coexisten con las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales más generales –consignadas en la novela, al menos en parte, como factores de generación de verosimilitud–.¹⁵

En principio, debemos recordar que la historia de la novela transcurre fundamentalmente en París, en 1889. Si bien se trata, *per se*, de una época de profundos cambios, no debemos olvidar que estamos en el centenario de la Revolución Francesa. Los hechos narrados nos sitúan ante un mundo que se modifica de manera abrupta, aunque, por entonces, la revolución no se proclama; más bien, las transformaciones resultan inevitables. Además, el presente de la enunciación del protagonista se corresponde aproximadamente con el presente bélico de 1916, que, según él, representa de manera más contundente una exposición de la técnica, en comparación con la Exposición Universal de 1889: “la guerra ha demostrado que ella es la verdadera exposición universal de toda la técnica humana y que las trincheras del Somme o de Verdún son los verdaderos pabellones donde la técnica deja ver sus alcances materiales y filosóficos” (De Santis 2008: 56).¹⁶ Tampoco soslayemos que la mención de la Primera Guerra Mundial (mencionada en la novela como “la guerra”, la única hasta ese momento, por supuesto) trae aparejada la gestación de un nuevo mapa mundial de naciones, hecho al que los Doce Detectives no son ajenos –con representantes de Alemania, Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Polonia y Portugal (en un mapa de naciones abundante pero que, por supuesto, no es exhaustivo)–, y en cuyos personajes también podemos apreciar la coexistencia de las potencias y sus colonias, por ejemplo en los casos del detective inglés Lawson y su asistente hindú Dandavi o del detective portugués Zagala y su ayudante Benito, “un negro brasileño de agilidad prodigiosa” (De Santis 2008: 24). Así, contamos con claras referencias a la guerra, a la formación de naciones y a los procesos de colonización; frente a las interpretaciones que apuntan que los policiales clásicos –y sus herederos, como sin dudas lo es *El enigma de París*– son “asociales”, estos aspectos representacionales del orden social no deberían ser pasados por alto, pues, de hecho, son abordados y trabajados de manera precisa por De Santis, a través de una sumatoria de elementos que otorga verosimilitud a la narración –con los datos históricos “duros”, como las fechas–, pero que, en la representación exacerbada, también logra un efecto de estilización y deformación de *lo real* –y esto claramente podríamos asociarlo a una poética en que la voluntad realista se subsume en una preeminencia de lo literario, entendido como un producto en que se manifiesta una jerarquización de lo imaginario–.

La arquitectura también está en el centro de la escena –del crimen y de los cambios mundiales–, con la Torre Eiffel a punto de ser terminada, pero que halla detractores (ocultistas, organizaciones esotéricas, órdenes secretas, etcétera) a través de las figuras de Grialet, Isel y Bradelli. Estos personajes pugnan contra el positivismo que, en tanto saber totalizante, tiende a eliminar las dudas del mundo –y la torre Eiffel es, por

¹⁴ La misma etiqueta podríamos emplear para las dos novelas protagonizadas por Lucas Lenz: *Lucas Lenz y el Museo del Universo* y *Lucas Lenz y la mano del emperador*. Sin embargo, en ellas, el componente policial se vincula, como ya hemos señalado, con la construcción del personaje en afinidad con el modelo del *private eye* norteamericano.

¹⁵ En contraste, resulta al menos interesante mencionar que, tanto en *Filosofía y Letras* como en *La traducción*, la representación del orden social, político, económico y cultural –de la Argentina, más que del mundo– se da, como afirma Close en relación a su análisis sobre esta última, de manera ambigua y difusa (2004: 16). Si bien en estas ficciones quizá podríamos alegar que De Santis escribe sobre el presente histórico que le toca vivir y puede no sentir la necesidad de colocar elementos para generar verosimilitud, es cierto que no incluye referencias directas a la coyuntura nacional de mediados y fines de la década de 1990 y, en este sentido, cobra especial interés la idea de Close en torno a una posible lectura de *La traducción* como una “striking parable of the Argentinian predicament in the neoliberal, post-authoritarian period” (2004: 14).

¹⁶ Verdún y Somme son catalogadas como parte de las “grandes batallas” de la Primera Guerra Mundial, cada una con más de un millón de víctimas humanas (Ferro 2000: 146-162). Por otra parte, con estos datos históricos podríamos detectar una sutil imprecisión en la ficción: Salvatrio se refiere al hecho de que las tareas de catalogación de la Exposición Universal de 1889 continúan “transcurrido un cuarto de siglo” (De Santis 2008: 55), afirmación con la que situaríamos el presente del protagonista-narrador en 1914; sin embargo, las batallas referidas corresponden al año 1916, por lo que, en todo caso, deberíamos concluir que el presente de la narración se correspondería, más exactamente, con 1916 antes que con 1914.

supuesto, el símbolo de esa capacidad de omnisciencia y de visión diáfana de la totalidad—. Esta resistencia repercute en el mundillo de los detectives; Arzaky desliza la hipótesis de que la serie de crímenes se basa en un desafío de los ocultistas: “creo que fue la insistencia de Darbon lo que inspiró a Grialet, el líder, la idea de desafiarnos a todos nosotros, los detectives, y de desafiar a la vez a la Exposición Universal y a la Torre” (De Santis 2008: 269). Sin embargo, antes, en el simposio, en el propio seno de la comunidad de detectives, se enuncia la idea de que ellos precisan que haya enigmas y zonas oscuras para que su profesión tenga sentido, tal como afirma el detective Sakawa: “El mundo está perdiendo todo misterio, y debemos ser nosotros no solo los defensores de la prueba y los exterminadores de la duda, sino también los últimos guardianes del misterio” (De Santis 2008: 100).

Desde el principio de la novela leemos fragmentos sobre los cambios en la criminología, pues el modelo lombrosiano, aún legítimo a fines del siglo XIX, en el presente de la enunciación de Salvatrio ha perdido su centralidad como paradigma explicativo y comienza a ser puesto en tela de juicio: “La fisiología criminal estaba entonces en el centro de la criminalística, y médicos y policías soñaban con una ciencia que separara justos y réprobos. Hoy todo eso ha perdido valor científico, y basta evocar el nombre de Lombroso en un auditorio [...] para que se oigan risas mal disimuladas” (De Santis 2008: 20). Esto, por supuesto, nos hace ver de manera clara que el espectro de transformaciones representadas en la novela se desdobra en dos momentos históricos: 1889 y 1916. Tampoco debemos olvidar que por aquellos años la *Sûreté*, la división de investigaciones de la policía francesa, ya existía desde principios de siglo, creada en 1812 y tácitamente mencionada en la novela a través de su fundador, Vidocq.¹⁷ Esta mención nos remite, a su vez, al hecho de que las representaciones de cambios sociales sustantivos se presentan, mayormente, subordinadas a lo literario: recordemos, en efecto, que durante el siglo XIX la figura de Vidocq fue tomada por varios escritores como modelo para sus personajes de ficción (Guyon 2003). Realidad y ficción, antes que mezclarse, resultan más bien inseparables en la novela de De Santis; solo en algún momento puntual se vislumbra una posible escisión entre ambas, por ejemplo cuando Salvatrio comenta que por primera vez sospecha que “entre los casos publicados y la investigación real se abría un abismo” (De Santis 2008: 167).

El amplio espectro de transformaciones referido es el que, posiblemente, permite la serie de muertes: cuando Arzaky, moribundo, le confiesa sus propósitos a Salvatrio, lo hace con un dejo melancólico sobre un mundo presuntamente ordenado que ya no existe y que ha sido desplazado por un nuevo orden caótico en que no parece haber lugar para los detectives:

Estamos perdidos, hace tiempo que estamos perdidos. Intentamos en vano aplicar nuestro método a un mundo cada vez más caótico; necesitamos criminales ordenados para que nuestras teorías resulten, pero solo encontramos males sin orden, males sin fin [...]. Tenemos logros menores, que no pueden competir con los grandes casos; hasta los policías son a veces más hábiles que nosotros. Necesitábamos de un caso que conservara la simetría, un caso que devolviera la fe en el método. Me di cuenta de que ya no podíamos contar con los asesinos. Crucé la línea, como muchos de ustedes hubieran querido hacer. (De Santis 2008: 276)

En este sentido, resulta significativo que, al final, en sintonía con las ideas de Peretti (2012), apreciamos una clara reivindicación de un modelo de policial borgeano: esquemático, preciosista y simétrico (pero, asimismo, de extensión no borgeana y de mayor amplitud semántica en comparación con el modelo de policial borgeano). Aunque, para reivindicar dicho paradigma, la novela precisa, justamente, efectuar una representación de la complejidad de los numerosos cambios sociales que modifican el mundo —cambios que, en última instancia, los detectives no quieren que lleguen—.

Ante las transformaciones en diferentes aspectos macro-sociales, observamos que la representación del mundillo de los detectives va en sentido inverso: tiende a ser un ámbito conservador. Esto queda ilustrado por la imposibilidad —luego relativizada— de que un asistente llegue a detective, tanto como por la prohibición taxativa de la participación del género femenino en las tareas de investigación —tal como sucede

¹⁷ Desde luego, las representaciones de la novela no solo apuntan a los cambios, sino también a aspectos conservadores, como el hecho de que el mundo de los detectives, incluidos sus asistentes, sea totalmente masculino. Esto es ilustrado por Greta, la asistente del detective Castelveta, que debe mantenerse al margen y no exponerse ante los otros detectives y asistentes. A su vez, las nuevas matrices explicativas del mundo, como el positivismo, no se imponen sin más sobre antiguas grillas, como la religiosa, sino que tienden a la coexistencia. Si, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim (1982) señalaba la convivencia entre visiones del mundo religiosas y científicas, esta presencia simultánea de ciencia y religión es igualmente expuesta en la novela de De Santis: “Baldone se hizo la señal de la cruz, muy rápido, para que nadie lo notara. Yo lo imité, sin avergonzarme: los detectives podían coquetear con el positivismo, pero los adláteres teníamos permitida la religión” (2008: 231).

con Greta, que asiste a Castelveta en secreto—. ¹⁸ Asimismo, el carácter conservador del ámbito se afirma en el juego de representaciones de expectativas sobre lo que hacen y deben hacer tanto los detectives como los asistentes, función cumplida a la perfección, por ejemplo, por Linker, cuya “representación de la tontería era perfecta” (De Santis 2008: 65) y, al contrario, llevada permanentemente hacia la crisis por parte de Salvatrio, que suele hacer observaciones que ponen en jaque el papel de Arzaky:

- Me parece que debemos ir a la torre, al lugar donde Darbon cayó. Y ver de dónde sale ese aceite.
 –No, no. Se supone que usted es un asistente. Debe representar el sentido común. Decir por ejemplo: el aceite no tiene importancia. En la torre todo se mancha de aceite.
 –Pero no creo que sea así.
 Arzaky golpeó una vez más su cabeza contra la pared, pero sin fuerza.
 –Mi buen Tanner siempre hacía comentarios atinados. Craig falló en su escuela de asistentes. ¿No tenía una cátedra destinada a enseñar el sentido común? (De Santis 2008: 108) ¹⁹

Sin embargo, el carácter conservador tampoco quita la existencia de disputas y, en este sentido, el desorden de la sociedad también se replica a escala menor en la sociedad de los detectives, con riñas internas entre Arzaky y Darbon, entre Castelveta y Magrelli, y, en última instancia, con la muerte del detective francés.

Peretti sostiene que, en la novela de De Santis, la “finalidad última es especular sobre la condición filosófica del crimen” (2012: 2317). Sin embargo, deberíamos ser más precisos y, en todo caso, apuntar que la novela discute, más bien, el estatuto del crimen en la literatura policial. El crimen no vale tanto por sí mismo como por lo que significa para esta vertiente de la literatura y en su conexión con otros aspectos de ella, como el enigma, la detección, etcétera. Aun cuando haya nombres vitales sobre la historia del crimen y la criminología, como Lombroso y Vidocq, estos siempre son mencionados en relación a los detectives de la novela, de quienes se resalta, efectivamente, su condición de personajes de ficción (insistimos, por ejemplo, en el hecho de que Salvatrio conoce originalmente a los detectives a través de sus representaciones en la revista *La Clave del Crimen*).

Consideramos que esta subordinación de “lo social” a “lo literario” forma parte, en efecto, de la poética de De Santis, cuando afirma, en una entrevista a Doris Wieser:

Nos identificamos con las novelas policiales no porque hayamos cometido crímenes –en mi caso por lo menos no [risas]– o los hayamos resuelto, sino porque nos dan la idea de que siempre, también en nuestra vida, detrás de cada cosa que hay en la superficie, también hay algo en el pasado, algo enterrado, algo escondido. Para mí esto es lo que le da vida al policial y es por lo que uno se engancha y se deja atrapar. Lo social en las novelas, como en esas insoportables novelas suecas, siempre políticamente correctas, no me interesa en absoluto. Me parece que la manera en la que uno se relaciona con la literatura nunca es directa. No porque uno escriba una novela que transcurre en Buenos Aires, y muestre la pobreza va a decir algo de verdad sobre la pobreza en Buenos Aires. Al contrario, uno siempre se relaciona con la literatura a través de lo simbólico. (Wieser 2012: 72-73)

Con el claro ejemplo sobre la representación de la pobreza en Buenos Aires, observamos que, según el propio autor, las representaciones sociales de la ficción van aparejadas a lo simbólico y a lo literario. ²⁰ Esto,

¹⁸ Las mujeres de la novela –la esposa de Craig, Greta, la esposa de Darbon, Paloma Leska– se presentan como inaccesibles para Salvatrio, en quien podemos distinguir una suerte de fascinación temerosa por ellas (por ejemplo, cuando el protagonista huele la ropa de la señora Craig). Esta característica puede hacerse extensiva a un modelo bastante habitual de protagonista de las novelas de De Santis, caracterizado por tener una historia amorosa frustrada y por la dificultad, en general, para entablar vínculos con las mujeres.

¹⁹ Asimismo, desde el lado de los detectives, Craig es quien pone en crisis las expectativas sobre lo que se debe esperar de él, por ejemplo con sus silencios que impiden a Salvatrio formular preguntas de sentido común propias de su función esperada:

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 un lugar común que permitiera a Craig deslumbrarme con la lógica secreta de su pensamiento; pero el detective nunca hablaba, y caminábamos por la noche en silencio los dos, como si la razón hubiera quedado reducida a esa ausencia de sistema y aun de predicado: nada podía decirse de nada. (De Santis 2008: 40)

²⁰ Esta suerte de tensión entre una poética que usualmente es leída como no realista y los usos que ella hace de elementos reales ya viene desde antes, si pensamos en el empleo del caso de Jean Calas, en que Voltaire interviene como consejero para la defensa (Hoffmann 2013: 20) y que sirve

insistimos, se halla muy presente en *El enigma de París*, pues las representaciones sobre la arquitectura, la criminología, la ciencia, etcétera, no valen tanto por sí mismas, sino por su fuerte ligazón a la configuración más importante, sin dudas, de la novela: la representación del ámbito literario de los detectives.²¹

5. Exceso, sutileza y totalización: tres formas de construcción de lo policial

Las diferencias entre ambos sujetos coloniales, sin embargo, no se limitan a su visión de la otredad. Recordemos que tanto *Filosofía y Letras* como *La traducción* son novelas que han sido clasificadas como policiales, aunque sus protagonistas no sean detectives, ni tampoco ninguno de sus personajes secundarios – aunque varios de ellos ocupan, transitoriamente, el papel de detective—. Al contrario, en *El enigma de París* hay doce detectives profesionales, sin contar al propio Salvatrio que, desde su presente de la enunciación, inicia su narración con la referencia a “nuestra profesión” (De Santis 2008: 11).

Asimismo, expusimos que los detectives reales de la ficción conviven con sus representaciones literarias, además de que están configurados a través de un indiscutible sistema de referencias vinculado a otros modelos de detective propios de la literatura policial. Esta convivencia de los detectives con lo que representan en tanto tales es recordada en varios pasajes de la novela, al punto que, por momentos, sus acciones se dirigen más a actuar de ellos mismos antes que a resolver el caso criminal, como reprocha mentalmente Salvatrio a Arzaky:

Me pareció absurdo que en medio de un asunto criminal [Arzaky] se preocupara por bastones y lupas abandonados en vitrinas polvorientas. Pero los detectives son como los artistas: en la vida de actores, de músicos, de cantantes, de escritores, siempre hay un momento en que empiezan a actuar de sí mismos, y todo lo que hacen en el presente no es sino la ceremonia con la que evocan algo que pertenece a su pasado. Y la vida se convierte, para el artista o el detective, en el acomodamiento incesante a su propia leyenda. (De Santis 2008: 134-135).

La auto-representación por parte del detective de su propia condición es uno de los elementos en los que mejor observamos una suerte de poética del exceso y de la pose que, insistimos, puede leerse en esta novela y en su continuación, *Crímenes y Jardines* (2013), pero no así en las dos novelas citadas de 1998 –*Filosofía y Letras* y *La traducción*–, que construyen sus vínculos con lo policial de manera más sutil o, por lo menos, no tan exagerada.

La auto-representación de la figura del detective se encuentra, también, en otra cita, relativa al presunto primer detective argentino:

[...] se llamaba Jacinto Vieytes, y fue un rastreador que luego de algunos éxitos resonantes en localizar criminales se fue a vivir a la ciudad. Vieytes consiguió aplicar los métodos del baqueano al crimen urbano [...]. Le gustaba tener gente alrededor para deslumbrarlos con sus razonamientos, que eran mitad lógica, mitad dichos camperos. Un empresario teatral italiano se dio cuenta de que había que aprovechar al baqueano y le organizó un espectáculo en el Teatro Argentino. Vieytes llegó a compartir cartel con el payaso Frank Brown. La escenificación de sus habilidades lo llevó a perder toda credibilidad; el público pensó que siempre había sido un actor. (De Santis 2008: 41)²²

Así, apreciamos de manera indiscutible que lo policial, en *El enigma de París*, se elabora, además de su presencia por medio de una sintaxis –a partir de una estructura narrativa con una prolija serie de tres muertes–, a través de una fuerte impronta semántica expuesta en exceso por medio de un amplio aparato de motivos relativos al género, y cuyo cenit lo hayamos en el énfasis respecto a la teatralidad y la artificialidad del ámbito detectivesco, tal como sucede con el ejemplo extremo de Vieytes.

como base para la ficción en *El calígrafo de Voltaire*; o podemos recordar, en general, la reconstrucción de distintos momentos de la historia argentina a través de una variedad de motivos incrustados en las ficciones, que se hallan presentes en *Los anticuarios* y el telón de fondo del primer peronismo a mediados del siglo XX, en las alusiones a la última dictadura y a la década de 1970 en *La hija del criptógrafo* o en las marcas de fines del siglo XIX y principios del XX que hemos visto en el caso de *El enigma de París* y que se repiten en *Crímenes y jardines*.

²¹ Incluso el propio mundo de los libros, un *Leitmotiv* muy significativo en toda la obra de De Santis, queda supeditado al de los detectives, tal como sucede con una cita fallida de Craig sobre el famoso texto de De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, cuando dice que “[l]os detectives somos los artistas, y los abogados y jueces son nuestros críticos” (De Santis 2008: 23), lo cual es inmediatamente corregido por el alumno Trivak: “Los asesinos son los artistas, y los detectives sus críticos” (De Santis 2008: 23).

²² La imagen del detective que pasa a desempeñarse en funciones teatrales se repite en *Crímenes y jardines*, con uno de los Doce Detectives: “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” (De Santis 2013: 90).

Pero, frente a la poética del exceso que define una manera muy clara de lo policial en *El enigma de París*, asimismo podemos añadir un nivel de interpretación más sutil, quizás no tan hallable en una primera lectura. Ya hemos consignado que en esta novela es posible ligar a De Santis con Borges –tal como ha afirmado Peretti (2012)–, a propósito tanto de la construcción de un argumento artificioso y perfeccionista como de la participación en la investigación de un detective –o varios– que representa a la razón en la modernidad –y su fracaso–. En esta línea de asumir la herencia del modelo borgeano del policial –asumida conscientemente por De Santis (Wieser 2012: 70-73)–, podemos comparar a Arzaky con el detective Lönnrot de “La muerte y la brújula” y leer estas ficciones como historias de un detective que va hacia su muerte –muerte que representa, posiblemente, el fracaso de la razón moderna–, con la salvedad de que, si en el cuento de Borges el investigador es el protagonista, en la novela de De Santis no sucede lo mismo con Arzaky, aunque sin dudas es y termina por ser uno de los personajes más importantes.

En el mismo sentido, igualmente podríamos pensar una analogía entre la novela de De Santis y “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, pues en ambos textos primero leemos una teorización sobre la detección y después se pasa a la práctica concreta de la investigación: recordemos que el relato de Poe comienza con una larga digresión sobre algunos juegos –las damas, el *whist*– y sobre las “facultades mentales denominadas ‘analíticas’” (2010: 468), para luego abordar un caso que ilustra aquellas reflexiones en torno a dichas capacidades analíticas –el ilustre caso de las dos mujeres muertas halladas en una habitación cerrada–. De manera muy similar, como ya notamos, en la novela de De Santis tenemos un segundo capítulo en que los detectives exponen sus teorías sobre el enigma y, posteriormente, a partir de la muerte de Darbon, hay un pasaje hacia la práctica de la investigación.

Por último, además de la comparación puntual con Borges y Poe en aspectos más sutiles, *El enigma de París*, con toda su parafernalia de motivos y temas sobre narrativa policial, puede ser leída como una novela totalizadora del género, pues lo tematiza, incorpora elementos de su historia en la diégesis y lo evoca de manera paródico-nostálgica. En este sentido, consideramos pertinente agruparla junto con las dos últimas de Piglia, *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013), en las que igualmente hallamos una perspectiva totalizante de la literatura policial.²³ Sobre la primera, Rodríguez Pérsico (2011) ya ha indicado que debemos leerla en clave anacrónica y, en efecto, ella contiene no solo referencias muy explícitas a distintos aspectos del género, sino, asimismo, una suerte de evocación nostálgica similar a la de la novela de De Santis: ambas comparten el motivo del *tempus fugit* aplicado a la narrativa policial, así como la idea de que hoy en día se trabaja con los restos del policial. Pero, además, hacia el final de *Blanco nocturno* tenemos una referencia a la ficción paranoica, presentada como un posible porvenir del género policial:

Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato. (Piglia 2010: 284-285)²⁴

²³ Así como en este artículo nos centramos en *El enigma de París*, en *Blanco nocturno* distinguimos igualmente un significativo aparato de referencias a las vertientes clásica, negra y argentina de literatura policial. En lo que respecta a la vertiente clásica, en *Blanco nocturno* tenemos: un enigma como motor de la trama; un crimen en cuarto cerrado; una comunidad cerrada en la que ocurre un asesinato; la relevancia de las memorias como marco englobante del relato; la figura del falso culpable (Yoshio); la figura de Croce que con su capacidad de observación y su carácter solitario se acerca al prototipo de detective clásico (a lo Dupin o Holmes); o la presencia de un némesis del detective que también es una mente superior. En cuanto a la presencia de la tradición negra, contamos con la figura del hombre poderoso, “dueño” de toda la localidad (Cayetano Belladonna); la presencia geográfica y simbólica de Estados Unidos; los aspectos de dureza que acercan a Croce al *private eye*; el énfasis temático anclado en la economía y la propiedad privada; y, en general, la tematización de una serie de elementos propios de la serie negra, como el poder, el dinero, la corrupción, el individualismo, la violencia, el cinismo y el sexismo. Y, en la evocación de la vertiente nacional del género, el ejemplo preponderante lo hallamos en un párrafo extenso de la novela, en el capítulo sexto, donde se menciona a los comisarios amigos, que son los personajes de otros escritores: Laurenzi de Rodolfo Walsh, Treviranus de Jorge Luis Borges y Leoni de Adolfo Pérez Zelaschi. Todos estos elementos de las distintas tradiciones del policial están atravesados por un alto grado de auto-referencialidad, que constituye, como indicamos, otro gran rasgo del género: no solo hay temas y motivos (como la referencia a la lectura de novelas policíacas por parte de Renzi), sino que incluso encontramos copias textuales de fragmentos de otras obras, como el recuerdo de las palabras de Laurenzi, que son una cita textual del primer párrafo del relato “Simbiosis” de Rodolfo Walsh, o la idea del delincuente como poeta y matemático, que apela directamente a “La carta robada” de Poe, cuento en que el ladrón, el Ministro D..., es matemático y poeta.

²⁴ La idea de la ficción paranoica cuenta con existencia previa a su enunciación en *Blanco nocturno*, a través de una nota aparecida en el suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín*, el 10 de octubre de 1991, bajo el título “La ficción paranoica”. Dicha nota puede ser consultada en la compilación de De Rosso, *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (Piglia 2011: 225-233).

Por su parte, *El camino de Ida* profundiza esta idea prospectiva sobre el género, por ejemplo cuando formula una hipótesis sobre el futuro de los detectives privados:

Fue la primera vez que vi un circuito de la web en internet con un buscador especial, el WebCrawler, que recién había aparecido. El navegador conectaba los archivos con los que Parker estaba relacionado y la información llegaba instantáneamente. Ya no salimos a la calle, los *private eyes*, dijo. Lo que se busca, está ahí [...]. Tampoco hay ya detectives privados en sentido específico, dijo después, no hay nadie privado que investigue los crímenes. Eso funciona en el cine, en las series de televisión, pero no en la vida. El mundo verdadero es tenebroso, psicótico, corporativo, ilógico. (Piglia 2013: 30)

De este modo, con la sugerencia de una nueva modalidad del policial y con la asunción de la desaparición de la figura del *private eye*, en las dos novelas de Piglia observamos una tendencia hacia un balance global sobre el género policial, desplegado en clave prospectiva, bajo la hipótesis y la pregunta acerca de cómo será la detección literaria del porvenir. Asimismo, podemos inscribir la novela de De Santis en sintonía con aquellas dos, pues igualmente propone, a través de un extenso dispositivo de referencias que hemos repasado, una perspectiva totalizadora sobre la narrativa policial argentina y mundial. Sin embargo, en *El enigma de París* esta preocupación se manifiesta no tanto como una pregunta sobre el futuro del género, sino como una evocación paródico-nostálgica de un mundo perdido.²⁵

Referencias bibliográficas

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bloch, Ernst (1988), "A Philosophical View of the Detective Novel", en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 245-264.
- Caimari, Lila (2015), "Lecturas policiales porteñas", en Román Setton (comp.). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 47-63.
- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Close, Glen (2004), "Translators Slain at Seaside", en Shelley Godsland y Jacky Collins (eds.). *Latin American Detective Fiction: New Readings*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, pp. 11-22.
- Coma, Javier (1986). *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- De Diego, José Luis (2014), "La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género", *Anclajes*, n° XVIII, vol. 2, 2014, pp. 1-12.
- De Rosso, Ezequiel (2014), "Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas". *Cuadernos del CILHA*, n° 21, pp. 109-122.
- De Santis, Pablo (2003), "Los mejores asesinatos de la literatura", *La Nación*, 13 de abril de 2003.
Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/487962-los-mejores-asesinatos-de-la-literatura>
- De Santis, Pablo (2008)[2007]. *El enigma de París*. Buenos Aires: Planeta.
- De Santis, Pablo (2013). *Crímenes y jardines*. Buenos Aires: Planeta.
- Durkheim, Émile (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Ferro, Marc (2000). *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Grella, George (1980), "The Hard-Boiled Detective Novel", en Robin W. Winks (ed.). *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall/Englewood Cliffs, pp. 103-120.
- Guyon, Loïc (2003), "In Vidocq's footsteps. A comparative study of some explicit and implicit references to the adventurer Vidocq in nineteenth-century literature", *Journal of European Studies*, n° 33, vol. 2, pp. 145-160.

²⁵ Por supuesto, más allá del párrafo citado de *Blanco nocturno*, esta novela también tiende a esta otra forma de efectuar un balance del género en clave retrospectiva y nostálgica, además de utópica e idealista, en lo sustantivo a través de la figura de su protagonista, el comisario Croce. Esta estrategia, a su vez, es ampliada en el libro *Los casos del comisario Croce*, en cuya "Nota del autor", al final del libro, Piglia consigna unas últimas palabras con las que refuerza esta imagen de su personaje, al tiempo que las hace extensivas a todo el género:

Me gusta el hombre [Croce], por su pasado y por el modo imaginativo con que afronta los problemas que se le presentan. Anda metido siempre en misterios y asuntos ajenos. Estos comisarios del género son siempre un poco ingenuos y fantasmales, porque, como decía con razón Borges, en la vida los delitos se resuelven —o se ocultan— usando la tortura y la delación, mientras que la literatura policial aspira —sin éxito— a un mundo donde la justicia se acerque a la verdad. (2018: 185)

- Maltz, Hernán (2016), "Lucas Lenz, el *private eye* de Pablo De Santis", *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, n° 3, 2016, pp. 101-111.
- Martín Cerezo, Iván (2006). *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Narváez, Adriana E. (2006), "Para entrar en tema", en Pablo De Santis. *La traducción*. Buenos Aires: Planeta [edición con guía de lectura], pp. 7-10.
- Peretti, Verónica (2012), "El enigma de París: el relato policial como metáfora epistemológica (Pablo de Santis y la presencia de Borges)", en Américo Cristóbal (dir.). *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 2315-2320.
- Piglia, Ricardo (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2011), "La ficción paranoica", en Ezequiel De Rosso (ed.). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, pp. 225-233.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2018). *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama.
- Poe, Edgar Allan (2010), "Los asesinatos de la Rue Morgue", en *Cuentos Completos, Vol. I*. Buenos Aires: Colihue, pp. 467-512.
- Requeni, Antonio (2004), "Prólogo", en Pablo De Santis. *Los signos*. Buenos Aires: La Página, pp. 5-6.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2011), "Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia", *Casa de las Américas*, n° 265, pp. 97-105.
- Sáitta, Sylvia (1996), "Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*", en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (comps.). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, pp. 235-246.
- Schmitz, Sabine (2013), "Diseño de geografías urbanas en dos novelas policiales de Pablo De Santis: entre la nostalgia y la utopía", en Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.). *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 175-191.
- Setton, Román (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.
- Setton, Román (2015), "La literatura policial argentina entre 1910 y 1940", en Román Setton (comp.). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 7-45.
- Teobaldi, Daniel (2010), "La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género", en Daniel Teobaldi y Fabián Mosello (eds.). *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Villa María: Del Copista/Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas, pp. 15-32. [Contiene el apartado "El enigma en tres novelas de Pablo de Santis"]
- Vázquez De Parga, Salvador (1981). *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta.
- Vizcarra, Héctor F. (2015). *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F.: Almenara Press/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Waleis, Raúl (Luis V. Varela) (2009). *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Wieser, Doris (2012), "Pablo De Santis (Argentina). 'La inteligencia exagerada termina convertida en tontería'", en *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. Göttingen: GOEDOC, Dokumenten- und Publikationsserver der Georg-August-Universität, pp. 66-82.
- Yarbrough, Scott (2008), "Hard-Boiled Detectives", en Carl Rollyson (ed.). *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. Pasadena (California): Salem Press, pp. 2149-2158.