
Indicios y raíces. Sobre *Crímenes y jardines* (2013) de Pablo De Santis*

Hernán Maltz**

Resumen

Proponemos una lectura sobre los modos en que el género policial se presenta y representa en la novela *Crímenes y jardines* (2013) de Pablo De Santis. Para esto, planteamos cuatro ejes de discusión. En primer lugar, reparamos en algunos aspectos básicos, como la figura del detective y el sistema de indicios. Luego, nos detenemos en el motivo de los jardines y sus vínculos específicos con el policial. En tercer término, avanzamos sobre algunas conceptualizaciones que aparecen en torno a lo familiar y su relación con el género policial. Finalmente, discutimos ciertos elementos en torno a la construcción de un verosímil realista pero que, al mismo tiempo, pueden ser pensados en estrecho vínculo con la configuración de una poética específica del género policial, pero basada en un modelo artificioso y no realista.

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

Signs and Roots. On *Crímenes y Jardines* (2013) by Pablo De Santis

Abstract

I propose an interpretation based on the ways in which detective fiction is presented and represented in the novel *Crímenes y jardines* (2013) by Pablo De Santis. For this, I propose four lines of discussion. First, I look at some basic aspects, such as the figure of the detective and the system of clues. Then I analyze the motif of the gardens and their specific links with the detective fiction genre. Thirdly, I study some conceptualizations of the family that appear in the novel and its relation with detective fiction. Finally, I discuss certain elements about the construction of a realistic fiction that, at the same time, can be thought in close connection with a configuration of a specific poetics of the detective fiction genre but based on an artificial and non-realistic model.

Keywords: Pablo De Santis, Detective fiction, Argentinian literature.

Recibido: 05/07/2017

Aceptado: 15/05/2018

* Este artículo se inscribe en un proyecto individual sobre la narrativa policial de Pablo De Santis, en el marco del Doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos Aires, así como en la participación del autor en proyectos académicos grupales (UBACyT y PICT) sobre literatura policial argentina.

** Argentino. Doctorando en Literatura de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Becario interno doctoral del CONICET y docente de la Universidad Lomas de Zamora, Buenos Aires, Argentina. her-maltz@gmail.com

Introducción

La publicación de *Crímenes y jardines* (2013) de Pablo De Santis supuso la continuación, por primera vez en su literatura “de adultos”, de los personajes de una novela anterior: *El enigma de París* (2007). Ambas constituyen un segundo núcleo dentro de las ficciones policiales del autor, luego de la tríada señalada por Requeni (5-6) y Narvaez (7-10), compuesta por tres novelas publicadas en 1998, *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, con la diferencia de que estas no comparten los personajes –aunque sí ciertos temas y motivos propios de la narrativa del autor, como la preocupación por los lenguajes, los libros y las tramas configuradas sobre la base de una sucesión de muertes–.¹

Tanto *Filosofía y Letras* y *La traducción* como *El enigma de París* han recibido la atención de críticos e investigadores, ya sea a través de menciones (Setton, *Los orígenes* 86, 93-94; De Rosso 112; Vizcarra 22), o, de artículos centrados en una o varias de ellas (Konstantinova, “Detectives” 196-206 y “Borgesian” 161-176; Teobaldi 15-32; Peretti 2315-2320; Schmitz 175-191). En este sentido, si bien no hemos hallado textos sobre *Crímenes y jardines*, es cierto que los trabajos sobre las novelas previas constituyen un estado del arte que puede hacerse extensivo a esta última novela, pues esta refuerza en buena medida algunos factores comunes marcados por la crítica, como la preocupación de De Santis por el lenguaje y los procesos semióticos (Drucaroff 427) o la clasificación del escritor como autor de policiales y, particularmente, de un modelo genérico de orientación artificiosa y preciosista en la construcción del argumento, al estilo de Borges (Saítta 74; Pellicer 3-18; Jacovkis 64-76; Néspolo 153-162; Konstantinova, “Borgesian” 161-176; Peretti 2315-2320; Piña 16-37).²

En este texto pretendemos actualizar dichos aspectos y ver la manera en que se hallan dispuestos en *Crímenes y jardines*. Sin embargo, esta

¹ Tampoco olvidemos que previamente hay otras sagas en el marco de su literatura juvenil: una tiene a una suerte de *private eye* como protagonista –*Lucas Lenz y el Museo del Universo* (1992) y *Lucas Lenz y la mano del emperador* (2000)–, además de la trilogía más reciente protagonizada por Iván Dragó –*El inventor de juegos* (2003), *El juego del laberinto* (2011) y *El juego de la nieve* (2016)–.

² Tomamos de Setton (2015) la caracterización de los relatos policiales como preciosistas y artificiosos, cuando consigna, en relación con la actividad de Borges, Bioy Casares y Manuel Peyrou, entre otros, que, en la década de 1940, “en la Argentina se logra imponer con gran eficacia un modelo sólido de literatura policial nacional, culto, decoroso, preciosista en la construcción del argumento, conocedor, seguidor y ligeramente cuestionador de los parámetros de la edad dorada de la literatura policial en lengua inglesa, 1914-1939, y negador de la vertiente norteamericana surgida hacia 1922 y consolidada en 1930” (“La literatura policial argentina entre 1910 y 1940” 32).

nueva novela posee otros elementos que merecen un renovado interés: tal como indica el título, además de los crímenes, hay un eje en los jardines que merece nuestra atención –y que, por supuesto, ya de entrada postula un vínculo claro con los jardines de Borges–. En la novela también encontramos un desarrollo significativo en torno a la representación de ciertos valores y aspectos familiares –valores que, *a priori*, entran en tensión con el mundo de la detección policial, que tiende a configurar la subjetividad del investigador como un individuo ajeno a la familia y al orden social–. Por último, en sintonía con ciertas representaciones de *El enigma de París* que generan un verosímil “de época”, igualmente en esta novela observamos algunas cuestiones que retratan una Buenos Aires de principios del siglo XX y que permiten apreciar ciertos detalles de dicho orden social –es decir, hallamos representaciones que poseen una faceta realista de la sociedad y el ámbito urbano porteño, en el marco de una narrativa que suele ser clasificada como artificiosa e irreal–.

La historia de *Crímenes y jardines* se sirve de los personajes de *El enigma de París*, pero los hechos transcurren enteramente en Buenos Aires: el detective Craig muere y finalmente Salvatrio afronta su primer caso sin estar a la sombra de aquel. Al igual que en la mayoría de las novelas de De Santis, nuevamente tenemos una estructura narrativa que se organiza en torno a una sucesión de muertes, en esta ocasión alrededor de un aristocrático grupo de cinco personas que meditan sobre jardines imaginarios. La muerte del anticuario Ranier pronto es seguida por otras de ese reducido conjunto, de modo que las principales sospechas recaen sobre Dux Olaya, integrante y, a la vez, magnate y empresario de la sal y sostenedor económico de los caprichos de sus compañeros de reflexiones.

Indicios: marcas y parodias del policial

En principio, debemos señalar que *Crímenes y jardines* tiene un aparato de referencias a distintos aspectos del amplio género policial, aunque sin la sobrecarga semántica de elementos que posee *El enigma de París*. Además, en comparación con esta, quizás deberíamos reconocer que, en esta nueva aventura de Salvatrio, lo policial se halla configurado de manera más fina en el nivel sintáctico,³ elaborado, de manera muy clara,

³ Respecto a una concepción del género (*genre*) definido tanto sintácticamente como semánticamente, nos remitimos al trabajo de Altman (126-129).

a la manera de los policiales clásicos o ingleses, y que podemos percibir al menos en dos aspectos sustantivos: por un lado, la configuración de un sistema de indicios que, incluso con pistas falsas, al final demuestra una convergencia de todos los elementos en una única explicación verdadera y conclusiva –no quedan cabos sueltos ni hay lugar para una interpretación doble, como sí sucede en *El enigma de París*–; por otro, la utilización de un elenco reducido de personajes sospechosos que, al final de la historia, son reunidos por el investigador en una mansión para señalar al culpable y, especialmente, dar la versión de los hechos según el detective –que coincide con la verdad de los hechos–.

En cuanto al eje semántico, lo observamos en tres aspectos puntuales, sobre los que a continuación nos explayamos: la representación de la figura del detective y de su ámbito profesional, los procesos de detección y la autorreferencialidad vinculada a la propia literatura policial.

La figura del detective es construida, en lo sustantivo, con arreglo al prototipo de protagonista de De Santis: un sujeto masculino, quizás no tan joven pero en buena medida inmaduro, un perdedor o, al menos, alguien que no sobresale por ningún rasgo en particular, salvo por su empeño y perseverancia –que, en el caso específico de Salvatrio, previamente lo había llevado a consagrarse como asistente de Craig, frente a la desertión del resto de sus compañeros–. Si el modelo de detective clásico se distingue por sus particularidades y excentricidades –como lo hace el propio Holmes–, el de De Santis entra dentro de dicho “gremio” más bien de casualidad, casi como el protagonista de *El congreso de literatura* de César Aira (2012) que resuelve el enigma de El hilo de Macuto principalmente por estar en el momento preciso en el lugar preciso, sin que ello represente ningún tipo de mérito (Aira 11-23).

Salvatrio es plenamente consciente tanto de que sus características responden más bien a un individuo masculino promedio, como de que su actual posición de detective no es explicable en base a criterios meritocráticos, sino más bien por el simple hecho de perdurar –que bien podría ser considerado un mérito–: “Había sido uno de los alumnos de la Academia Craig, el único que quedó al lado del investigador cuando todo se derrumbó. Había ascendido a detective no tanto por mis virtudes como por las catástrofes que me habían rodeado” (De Santis, *Crímenes* 17). Aun así, en su ejercicio profesional como detective incorpora gestos y procedimientos típicos de la labor, como la elemental actividad de tomar notas, la observación detallada, la confección de un sistema de

indicios y el trabajo con hipótesis interpretativas.⁴ Sin embargo, no debemos olvidar que la solución final llega, más allá de su trabajo, gracias a una serie de ayudas de otros personajes: Troy, Seguí, Margarita Craig y Greta lo inducen a ver pistas muy claras –e incluso se las muestran de manera explícita, tal como sucede con el dibujo de Troy que le provee Greta-. Salvatrio es representado, casi al final, como “un alumno lento pero esforzado” (284), aunque esto no debe ocultar que, si arriba a la solución menos por brillantez que por perseverancia y cumplimiento de su trabajo, estos aspectos no dejan de constituir un mérito de un detective que compensa con empeño su falta de talento.

Más allá del protagonista, en la novela hay otras descripciones de detectives, fundamentalmente de algunos integrantes de Los Doce Detectives, asociación internacional a la que, en el presente de la enunciación de *Crímenes y jardines*, el propio Salvatrio ha ingresado como miembro. Dichos integrantes son representados, en buena medida, como suerte de estrellas del mundo de la farándula, tal como plantea Saturno Valadés, el editor de la revista fictiva *La Clave del Crimen*: “a los detectives no les importa si hablo con Castelveta o no. Lo que les molesta es salir mal en las fotografías y las ilustraciones” (48). Esto es llevado al extremo en el personaje de Castelveta que, tras ser expulsado de la organización –por tener como asistente a una mujer, Greta, cuestión prohibida de manera taxativa por las normas machistas del grupo–,⁵ pasa efectivamente a formar parte del mundo del espectáculo y viaja por el mundo actuando de detective, con su show titulado “El enigmático mundo de Anders Castelveta”. La vuelta de tuerca sobre esta situación radica en que, aun desde su desempeño como detective que actúa de sí,

⁴ La visión y la interpretación son, en su conjunción, parte de la clave explicativa, pues al final Salvatrio entiende que la solución a su hipótesis de crímenes basados en mitología griega se intersecta con aquellas historias que específicamente incluyen la mirada: “todas las muertes estaban vinculadas a la visión. Narciso, que mira su reflejo hasta ahogarse. Acteón, que contempla desnuda a Diana y recibe el castigo de su transformación en ciervo. Prometeo, que permite que los otros vean en la oscuridad. Y Polifemo, que ve el mundo con su único ojo” (291) –cada una de estas historias se refiere, respectivamente, a las muertes de Ranier, Clemm, Seguí y Buitrago-. De este modo, en *Crímenes y jardines* se tematiza el motivo de la importancia de la visión –tan significativo para la literatura policial ya desde el clásico cuento “La carta robada” de Poe–.

⁵ Entre las normas y las conductas regladas del mundillo de los detectives, recordemos que la lengua francesa es la oficial, hecho que ya estaba presente en *El enigma de París* –que es, en gran medida, una novela “traducida”–, pero sobre lo que se insiste en *Crímenes y jardines*, por ejemplo cuando Castelveta se muestra en escena “mientras razonaba en francés” (234) o cuando Greta es despertada por Salvatrio: “Desde la cama, ella preguntó qué pasaba. Lo preguntó tres veces: primero en holandés, el idioma en el que soñaba, después en francés y al final en español” (132) –es decir: primero en su lengua natal, luego en su lengua profesional y, finalmente, en el idioma del lugar donde se encuentra–.

igualmente es contratado por Margarita Craig para resolver el misterio del aparente suicidio de Jeremías Blanco Abreu.⁶ Por lo tanto, en el desenlace de la historia, Salvatrio debe acudir al teatro para escuchar la versión de los hechos según Castelveta, quien afirma ante la audiencia: “Ustedes saben que no soy actor: sigo siendo un detective, aunque esté en un escenario. Y en los días en que estuve en esta ciudad tuve oportunidad de agregar un nuevo caso a mi archivo personal” (234). Esta duplicidad de roles encuentra una explicación –o, más bien, un cuestionamiento– en un momento previo de la ficción, cuando Salvatrio le pregunta a Greta: “¿No extrañas los crímenes auténticos? ¿La época donde todo era verdad?”, a lo que la asistente de detective reconvertida en asistente de actor de detective contesta: “No recuerdo un tiempo en que todo fuera de verdad” (131). Así, los crímenes auténticos de la ficción son puestos en pie de igualdad junto a los crímenes teatrales: no hay nada que sea puramente “real”, y quizás con esas palabras cuestionadoras en boca de una mujer se apunta a la construcción de una poética del género policial que no admite un verosímil realista sin establecer reparos al respecto (volveremos sobre esta idea en el último apartado).

En relación a la actividad de la detección, observamos varias referencias directas. La primera de ellas se da en una conversación entre Salvatrio y Clemm, en la que hay un pequeño debate en torno al trabajo de los detectives y la tensión entre seguir indicios e imaginar conjeturas:

–¡El poeta Seguí! Su oficio consiste en imaginar. Yo soy cazador. Cuando se persigue una presa uno no puede ponerse a imaginar. Hay que seguir indicios. También ustedes, los detectives, siguen indicios. Tampoco ustedes pueden detenerse a imaginar...

[...]

–Al contrario. Nuestro trabajo consiste en imaginar posibilidades y después ver si los indicios concuerdan con nuestras conjeturas. Porque es la imaginación la que hace hablar a los indicios. Los indicios son mudos. (58-59)⁷

⁶ Se trata de un personaje secundario de la novela y que solo es referido una vez muerto, pero la historia de su aparente suicidio y de un botón de marfil perdido de su camisa –de gran valor para su familia– constituye una más de las historias secundarias que De Santis acostumbra a intercalar en sus novelas más largas; por cierto, se trata de un tipo de misterio de estilo clásico, a través de la pérdida de una joya familiar, pero toda la solemnidad de la historia resulta un tanto atenuada por el humor que genera el segundo apellido del difunto, “Abreu”, que nos remite al apellido del futbolista uruguayo homónimo (Washington Sebastián Abreu).

⁷ También resulta interesante la caracterización, por parte de Clemm, del oficio de detective: “Es una cacería. Y no hay gran diferencia entre cazar hombres u animales” (60).

El componente de la imaginación tiene una raíz igualmente rastreable en Borges y, en la obra de De Santis, en *Filosofía y Letras*, por ejemplo cuando Miró reflexiona sobre la naturaleza del conocimiento: “Quién sabe [...] si al final es la distancia, y no la cercanía, lo que convoca mejor a la verdad” (De Santis 140). En esta novela se hace mención, a modo de burla, al paradigma indiciario –mediante el personaje de Trejo y su “indiciología”–, y esto se repite nuevamente en *Crímenes y jardines*, a través de Diácono: “Ustedes los detectives también tienen sus supersticiones, ¿verdad? Creen que en las cosas mínimas, en un pedacito de papel, o en un puñado de ceniza o unos pocos granos de sal se esconde la gran verdad, la solución del enigma” (187).

Finalmente, en el nivel de los elementos semánticos, hallamos el motivo de la autorreferencia propia de la literatura policial, que en *Crímenes y jardines* se acentúa con la autorreferencia a la propia historia de Los Doce Detectives, al punto que *El enigma de París* aparece como libro publicado, publicitado como novedad en un número de *La Clave del Crimen*: “*El enigma de París* (280 páginas): transcripción de las actas de Los Doce Detectives reunidos en París en mayo de 1889, en ocasión de la Exposición Universal” (De Santis, *Crímenes* 45). En efecto, Salvatrio acude, como referencia para su investigación, a los casos en que intervienen algunos miembros de Los Doce Detectives y que involucran enigmas con jardines: tenemos menciones a algunas aventuras de Lawson, Magrelli y Sakawa publicadas en *La Clave del Crimen*. La historia en la que participa el último de estos, “El caso de las flores del cerezo” (en que un padre descubre y ejecuta al culpable de la muerte final de su hija a través de una enrevesada estrategia), es transcrito enteramente en la novela, pues Salvatrio aclara que dicho relato lo ayuda en sus reflexiones para dilucidar su propio intrínquilis: es decir, en la ficción, la ficción ayuda a resolver el caso real.

Quizás el caso de Sakawa permita, además, una conexión con el nivel sintáctico, pues da una pista sobre cómo se estructura la historia principal. Tal como indicamos, *Crímenes y jardines* presenta una estructura narrativa que resulta cómoda para De Santis: la sucesión de muertes. Sin embargo, esta ficción se caracteriza por construir el enigma de una manera mucho más cuidada y preciosista que *Filosofía y Letras* y *La traducción* e incluso que *El enigma de París*. Recordemos que esta última deja cierto margen para una doble interpretación –el crimen para defender el mundillo de los detectives o el crimen por amor–,

aspecto que no halla cabida en la estructura cerrada de *Crímenes y jardines*, en que la disposición final del mapa de indicios y pistas apunta sin lugar a dudas a la culpabilidad de Diácono, en una explicación que incluso satisface al propio acusado, que la recibe hasta con un dejo de liberación: “Me acerqué al tesorero. Yo lo estaba condenando, pero veía en sus ojos que no era capaz de odiarme. Secretamente había estado esperando el triunfo de la verdad” (284). El sistema de pistas resulta taxativamente cerrado al punto que se explican aquellas que son inconducentes: los granos de sal, que presuntamente apuntaban a Dux Olaya o a la imagen de un asesino supersticioso que arroja sal para que los espíritus de sus víctimas no lo persigan, al final responden a la costumbre de Diácono de ponerse granos en los bolsillos cada vez que hace algo importante, a lo que se suma el hecho de sus bolsillos crónicamente rotos –debido a su soltería, según se explica en la novela–, por los que dichos granos se pierden y se dispersan (286). E incluso hay una confirmación final sobre la infalibilidad de la interpretación correcta de las pistas, cuando Salvatrio, para demostrar su idea de que el asesino es alérgico a las plumas, arroja un jilguero muerto a las manos de Diácono y este reacciona con espanto.

Raíces: jardines reales y jardines conceptuales

En el apartado anterior repasamos los aspectos básicos que acarrea la parte de los crímenes, la investigación y los vínculos con el género policial. Pues bien, al abordar el otro vocablo que da título a la novela, no podemos dejar de hacer notar que igualmente posee una estrecha relación con la narrativa policial, dada por el intertexto de “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Recordemos, en efecto, que varios críticos señalan la impronta de Borges en el modelo del policial practicado por De Santis (Saíta 74; Pellicer 3-18; Jacovkis 64-76; Néspolo 153-162; Konstantinova, “Borgesian” 161-176; Peretti 2315-2320; Piña 16-37). Particularmente, Konstantinova (2006) ya había analizado las formas en que *Filosofía y Letras* se hace eco de “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Both texts ultimately aim to question our notion of reality and both do so through self-reflection, murder, detection, labyrinth, construction and multiplication/bifurcation” (“Borgesian” 162). En *Crímenes y jardines* se reactualizan varios de estos elementos, además de que la presencia de los jardines los refuerza –y en ellos podemos leer, ya desde el título y casi

sin dudas, una intención de auto-inscripción, por parte de De Santis, en esa tradición borgeana-.

Los jardines son tema y motivo, están desde el principio y de manera excesiva en todos los umbrales del libro: en el título, en el epígrafe general de la novela, en los nombres de los cinco capítulos y en la mayoría de sus epígrafes. Esto evidencia, de manera diáfana, un amplio trabajo de documentación previo, por parte de De Santis, a la hora de concebir y preparar su proyecto de escritura de una novela que, entre epígrafes y citas en el cuerpo del texto, incluye numerosas referencias a libros sobre jardinería y temas aledaños. Esto se puede observar, por ejemplo, en estas líneas donde Seguí le cuenta a Salvatrio:

Leíamos las *Meditaciones de un paseante solitario* de Rousseau, el *Walden* de Thoreau, donde el norteamericano cuenta la historia de su retiro en los bosques... Aprendíamos de los jardines romanos leyendo las cartas de Plinio el joven, nos deteníamos en las églogas de Virgilio y en la *Eneida* [...]. Yo mismo, que sé un poco de inglés, traduje el breve ensayo *Sobre los jardines*, de Francis Bacon [...]. El doctor Rank, que por supuesto lee alemán, nos tradujo muchas páginas de Goethe, sobre todo su poema sobre ese misterioso arbusto oriental, el ginkgo [...].

[...] Alguien acercó a nuestras reuniones un extraño libro llamado *El jardín de Ciro*, de Thomas Browne, y yo conseguí, gracias a una amiga francesa, *El viaje alrededor de mi jardín*, de Alphonse Karr. (De Santis, *Crímenes* 52-53)

Desde el comienzo de la novela, cuando Salvatrio entrevista a la señora Ranier, se establece una clara distinción entre jardines reales y jardines conceptuales: “A mi marido le interesan los jardines mentales, no los de verdad. Es incapaz de regar un malvón” (30). En evidente linaje con el policial clásico de la campiña inglesa, *Crímenes y jardines* se sitúa de manera taxativa no solo en el tiempo de ocio de un segmento de la aristocracia local sino incluso en sus espacios de esparcimiento. Este tiempo de ocio usado para discutir sobre los espacios de ocio conduce a reflexiones de orden filosófico y semiótico; así, Seguí le explica a Salvatrio:

Discutíamos sobre los jardines. Pero los jardines no vistos solo como cuadrados de césped, sino como espacios míticos, donde las ciudades conservan sus viejas historias. Los jardines pueden ser bosques, páramos, laberintos. Son mundos en miniatura,

y a través del estudio de la forma, entramos en la región de los símbolos. (54)

Sin embargo, este ingreso en el universo de los símbolos no implica, en última instancia, ningún tipo de comprensión final; al contrario, sucede una vez más lo que Drucaroff (2011) había notado respecto a otras narraciones anteriores de De Santis, en las que esta investigadora identifica “una obsesión que es a la vez utopía y pesadilla: la semiosis completamente inútil” (427). De todos modos, en el caso puntual de *Crímenes y jardines* –y a diferencia de *Los signos*, que es la ficción de De Santis que Drucaroff tiene en mente para su idea de la semiosis inútil–, podríamos relativizar este postulado: si bien es cierto que las reflexiones sobre los jardines no llevan a ningún lado, en el nivel semiótico del sistema de pistas sí hay una clausura del significado –que apunta, como conclusión última, a la ya mencionada culpabilidad de Diácono–.

Los posibles significados de los jardines se ramifican y dispersan. Seguí recapitula distintas acepciones mencionadas en las discusiones del grupo de filósofos: el jardín como jardín real, como retorno al jardín primitivo, como poema, como libro e incluso como lo que no puede preverse del todo (54-55).⁸ Pero Clemm resulta más categórico y habla de dos tipos de jardines que separan a los integrantes de dicho grupo:

Usted habrá oído hablar del jardín francés, el inglés, los jardines romanos, los jardines japoneses... Todas esas divisiones para nosotros eran completamente vacías, superficiales, propias de aficionados. Para nosotros la pasión por los jardines tenía dos formas, el jardín edénico y el jardín de la Atlántida.

[...]

[...] Los partidarios de los jardines edénicos tendemos a mirar el jardín como una representación de lo salvaje, del mundo anterior a la civilización, a la cultura. El jardín nos lleva a un tiempo que está fuera de la historia. Los otros, en cambio, ven el jardín como un orden ideal donde se destaca el ingenio humano, el diseño. Por eso discutíamos. Por eso nos separamos. (60-61)

⁸ En este sentido, la novela repite el mismo procedimiento que su antecesora efectúa con una palabra clave de su propio título, pues en *El enigma de París* teníamos una discusión entre los detectives sobre cómo definir de manera más precisa al enigma.

Sin embargo, no todo se reduce a propósitos meramente filosóficos y a semiosis inconducentes, ya que la novela también contempla los jardines reales. Los de Margarita Craig sí implican un conocimiento certero de plantas, semillas e injertos. Incluso apreciamos una dimensión política a la que están sujetos: “Baltazar Dux Olaya defendía al jardín real: él quería tejer sus redes para desplazar a Thays. Quería que el diseño de los grandes jardines del país quedara en sus manos. Es probable que todavía pueda hacerlo, si es que la buena estrella de Thays se apaga de una vez” (54). De esta forma, Seguí menciona la intención de Dux Olaya de imponerse por sobre Carlos Thays, el gran diseñador de los parques de la Argentina y especialmente de Buenos Aires –entre los cuales el Jardín Botánico de la capital lleva su nombre como homenaje–, pero a quien el poeta se refiere de manera despectiva: “sabe mucho de injertos, pero nada de filosofía” (53). En esta línea, *Crímenes y jardines* trabaja de manera original con la constitución de la nación argentina y de su capital: si los sentidos comunes siempre apelan a la mitología del trabajo, en la novela se apunta a otra faceta de lo nacional, que también se construye en el tiempo y, especialmente, en los espacios de ocio y esparcimiento.

Por último, no debemos obviar que la autorreferencialidad de la literatura policial también está en este nivel de los jardines: como ya indicamos, Salvatrio se sirve de algunos casos de Los Doce Detectives que se desarrollan en estos ámbitos. Tampoco deberíamos olvidar que, si en varias historias policiales los jardines están desde el comienzo, en otras se hallan en el final: la referencia insoslayable resulta, por supuesto, “Los asesinatos de la rue Morgue” de Poe ([1841] 2010), cuento en que el orangután que comete el doble asesinato termina cedido al Jardín des Plantes –jardín que, en efecto, es mencionado en la novela de De Santis a través de su boletín anual (87)–.

Pero, fundamentalmente, la imagen del jardín puede ser puesta en sintonía con un modelo de policial delicado y no realista: justamente contra este tipo de relato, el editor Valadés se manifiesta en contra, pues prefería no publicarlos: “A mi juicio eran demasiado... abstractos. Nuestro público quiere sangre, los razonamientos y delicadezas de Sakawa dejaban fríos a los lectores, que se quejaban en el correo” (76). Por supuesto, esta frase de Valadés parecería una suerte de rechazo, dentro de la ficción, de lo que la ficción efectivamente es, con sus razonamientos, sus delicadezas, sus apelaciones a la mitología griega

y, como ya mencionamos e insistimos, su defensa de un “modelo abstractivo y abstracto del policial” (Setton, *Los orígenes* 59), tal como lo concebía Borges.

Otras raíces: los problemas familiares

Uno de los aspectos sugestivos de la narrativa de De Santis es su apelación a una temática familiar que, *a priori*, resulta ajena al mundo de los detectives. En *Crímenes y jardines* hallamos varios puntos que tratan esto de manera directa, amplia y, como es habitual en sus textos, con una significativa dosis de humor. Este abordaje de un eje familiar no constituye una novedad en las novelas policiales del autor: recordemos algunos elementos de ficciones anteriores que van en el mismo sentido, tales como el matrimonio infeliz de Miguel De Blast en *La traducción* o la conflictiva relación de Esteban Miró con su madre en *Filosofía y Letras*. En una sintonía análoga, *El enigma de París* comienza con una doble mención a la relación de Sigmundo Salvatrio con su padre: este le regalaba a su hijo rompecabezas, aunque no concebía para él otro futuro profesional que no fuera una continuación del oficio de zapatero –oficio que, en principio, en el marco de un orden social en buena medida estamental, Salvatrio estaba destinado a proseguir-.⁹

Por lo general, la ficción policial evita la temática familiar, pues la gestación de un detective aislado del mundo y del orden social debe comenzar por el desprendimiento de los lazos familiares primarios. Al contrario de esta tendencia, De Santis plantea un retorno a lo familiar, pero, lejos de ser representado como un ámbito de paz, se trata de un componente que, antes que estabilizar, más bien pone en apuros e incomoda al protagonista:

Yo reservaba los domingos para visitar a mi familia. Tenía toda la semana para templar mi ánimo y prepararme para escuchar las preocupaciones de mi madre por mi trabajo, las quejas de mi padre por lo mal que andaba el negocio, aunque anduviera

⁹ Y aun cuando Sigmundo cambia su destino como zapatero, no deja de reconvertir a su favor los saberes propios de dicho oficio, tal como indica en el primer párrafo de *El enigma de París*: “Muchas veces lo ayudé [a mi padre] en sus tareas, y si hoy en nuestra profesión se habla de mi método para clasificar las huellas halladas en la escena del crimen (el método Salvatrio), debo esa invención a las horas que pasé con las hormas y las suelas. Investigadores y zapateros ven el mundo desde abajo, y unos y otros se ocupan de los pasos humanos en el momento en que estos se desvían del camino” (11).

bien, las burlas de mi hermano, que me reclamaba en la fábrica de zapatos:

–Ganarías el doble y trabajarías la mitad. (110)

Salvatrío reflexiona sobre sí mismo y es plenamente consciente de que los detectives de la literatura no conocen los problemas familiares. En este sentido, el género policial deja un área de vacancia y, por lo tanto, el protagonista –propenso a autoconstruirse en vínculo con los detectives literarios– no tiene ninguna guía para lidiar con ellos:

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

Así, entonces, tenemos una representación de Salvatrío en un rol de hijo del que, aun siendo detective profesional, no puede salir. La novela presenta, asimismo, otros núcleos familiares complejos en las relaciones entre padres e hijos: Dux Olaya y su hija Irene, alterada por la locura y la reclusión; Diácono y su madre posesiva, con la que vive y quien controla rigurosamente los tiempos de su hijo –“Mi madre me espera, y si me demoro más de lo debido se alarma” (185)– e incluso planifica su vida familiar: “Mi madre es muy exigente y no quiere que elija una esposa sólo por su cara bonita o por el encanto pasajero de un perfume o un vestido de moda” (93).

A su vez, la vida doméstica de Salvatrío en la casa del fallecido Craig –donde también tiene su oficina– acarrea una suerte de segundo núcleo familiar, conformado por Margarita Craig, la viuda de su mentor, y Ángela, la cocinera y ama de llaves. Esta última, con sus tareas domésticas de cocina y alimentación, es la que verdaderamente establece y mantiene el orden del hogar. Cuando Salvatrío vive por unos

días en el hotel Royal, extraña la comida de la cocinera y la atmósfera hogareña, al punto que, cuando vuelve, nos comunica:

Ángela preparó un guiso de lentejas con zapallo y chorizos y unas natillas, y la comida me cambió el ánimo por completo. Tomé media botella de vino yo solo. La señora Craig no bajó a comer. Sólo recibí el saludo de sus pasos que sonaban en el piso de arriba. Amodorrado y feliz, me di por regresado al hogar. (255)

Con este retorno, la señora Craig –viuda pero, asimismo, joven y bella– igualmente explicita su alegría: “Es bueno saber que hay un hombre en la casa. Además, esta casa es tan grande... Mi madre decía que cuando se dejan habitaciones vacías, aparecen los fantasmas a reclamarlas” (266). Sin embargo, en general persiste la idea de que este núcleo doméstico no puede llegar a ser uno familiar, pese a que, al menos por un momento, Salvatrio no escapa a concebir dicha posibilidad, luego de una conversación sobre mitología griega con Margarita: “Todo en nuestra vida era confusión y malentendido, pero durante un segundo me pareció que éramos un apacible matrimonio que esperaba en silencio la hora de irse a dormir” (159). Salvo por esta fugaz mención, Salvatrio, fiel a su cobardía, huye constantemente de la opción de ser el hombre de la casa –aunque la señora Craig le conceda esta función, al menos parcialmente–.

La institución matrimonial raramente –por no decir nunca– funciona en la novela, y esto es resaltado constantemente a través de distintos personajes: la alegría de la señora Ranier, cuya viudez incluso le permite escapar de las obligaciones sociales: “Soy viuda reciente, tengo la excusa perfecta para huir por un tiempo de todos los compromisos” (182); la divergencia de intereses que Margarita Craig recuerda respecto a su difunto esposo: “Con mi marido sólo se puede hablar de crímenes [...]. De las plantas, sólo le interesa la belladona” (105);¹⁰ o incluso el triste caso de la señorita Landor, que en un primer momento nos comunica que recibe correspondencia de su esposo, a quien espera que retorne de Brasil, aunque finalmente se tira desde el balcón del hotel Royal, “el hotel de

¹⁰ Recordemos, incluso, que en *El enigma de París* hay un fugaz comentario sobre un hijo perdido del matrimonio Craig, que puede leerse como epítome de un núcleo familiar que nunca llega a constituirse de manera genuina: “Los Craig habían perdido, quince años atrás, a un hijo de pocos meses, y no habían vuelto a tener niños; por eso cuando entramos, a pesar de nuestro intento de respetar el silencio inhumano, la casa pareció acusar un alboroto al que no estaba acostumbrada” (16-17).

los suicidas” –y el gerente Danish le explica la verdad a Salvatrio, cuando le comenta que “el marido existió, pero la abandonó hace tres años. Se fue al Brasil. Nunca volvió ni se comunicó con ella” (248), además de que la correspondencia recibida era escrita por la propia Landor–.

Por otra parte, sí debemos señalar que, en el marco de la investigación de Salvatrio, ciertos elementos de la institución matrimonial terminan por orientar la pesquisa. En una conversación con Margarita Craig, esta le recuerda la convención por la que la novia debe llevar algo viejo, algo nuevo, algo prestado, algo azul y una moneda en el zapato –“Something old, something new / Something borrowed, something blue / And a silver sixpence in her shoe” (268), recuerda Salvatrio de memoria–, hecho que al detective lo remite a los objetos que había hallado en el cofre de Irene Dux Olaya, en que había observado cinco objetos que se correspondían con tales características y que, finalmente, lo conduce a la explicación definitiva del plan criminal, que contemplaba un casamiento de Diácono con Irene, mediante el cual él pasaría a heredar la fortuna de su jefe –de este modo, también resulta sugestivo observar que la serie de crímenes del contador culminaba, en sus planes, con un casamiento–.

Además, ante el panorama presuntamente aciago que supone la vida familiar y matrimonial, huelga aclarar que lo opuesto de la familia, la soltería voluntariamente buscada, tampoco es representada de manera positiva. Pensemos en el caso de Clemm y sus perros: “No estoy casado, gracias a Dios. Tengo a mis perros. ¿Para qué quiero una mujer? No me tendría la devoción que ellos me tienen” (60); aunque recordemos que son sus mascotas quienes finalmente lo matan. Seguí piensa de manera muy similar al cazador y dice de manera sintética: “Nadie se lleva bien con la esposa. Por eso yo no me he casado todavía” (21). Más adelante insiste sobre esta idea, con el agregado de que un poeta como él no puede concebir un casamiento: “¿Qué esperan de uno las mujeres, Salvatrio? Ése es un misterio que ningún detective podrá descubrir. Siempre tienen alguna exigencia secreta. La que acaba de salir se quería casar. ¡Casar! ¡Vestido de novia, cura, acepta usted por esposa y todo eso! ¿Acaso no le dije desde la primera vez que se cruzaron nuestros ojos que yo era un poeta?” (116).

Así, vemos que, al menos según la sensación que nos transmite la lectura de *Crímenes y jardines*, todas las interacciones sociales guardan su desgracia. Esto parece hacernos confirmar dos cuestiones: por un lado, el carácter fuertemente asocial –o, mejor dicho, socialmente

problemático– que percibimos en la narrativa de De Santis; por otro, nos habilita a observar un nivel no tan habitual del género policial, pues con la presencia de problemas matrimoniales, familiares y domésticos, en última instancia, se deja abierta la posibilidad de que el detective tenga sentimientos y los exprese, tal como leemos en el siguiente pasaje, en que la voluntad racional de develar un enigma queda relegada frente a un deseo no controlado de Salvatrio:

No había conocido a Ranier, despreciaba a Clemm y Juan Troy me parecía un lunático; pero me di cuenta de que había sentido por Seguí verdadero afecto. Por primera vez no vi al asesino como el necesario rival del juego que había elegido como profesión y destino, sino como alguien a quien odiar, buscar y destruir. (260-261)

Otros indicios: las representaciones del orden social y urbano de fines del siglo XIX y la defensa de una poética del policial abstractiva y abstracta

En la novela encontramos un dispositivo de datos concretos que funcionan en el nivel más básico de generar un efecto de verosimilitud y un clima “de época” –tal como ya habían sido empleados en *El enigma de París*–: lugares de Buenos Aires, como el Cementerio de la Recoleta, el Colegio Nacional en la calle Bolívar, el Club del Progreso en el Palacio Muñoa –en la esquina de las calles Perú y Victoria–, la confitería Bieckert, el Teatro Colón, la zona de los tribunales, la Plaza San Martín o el mismo Jardín Botánico; acontecimientos históricos, nacionales e internacionales, como la fiebre amarilla en la década de 1860 –y la consecuente mudanza de las clases ricas desde el sur hacia la zona de Belgrano–, la Batalla de Maipú o la Exposición Universal de 1889; y nombres propios de la historia argentina, como Roca, Rosas, Sarmiento o el propio Thays, con quien Salvatrio mantiene una conversación.

Sin embargo, la muerte de Craig al comienzo de la historia es pensada por el propio Salvatrio como parte de transformaciones sociales más profundas, en las que lo rural y lo comunitario van dejando de manera progresiva su lugar a lo urbano y lo social –lo social, al menos aquí, entendido en oposición a lo comunitario–:

La muerte de Craig fue el primer indicio que tuve de cómo

cambiaba aceleradamente la ciudad al acercarse el nuevo siglo. Hasta poco tiempo atrás la muerte de algún militar de las guerras civiles, de algún senador, de alguna gran dama de nombre interminable, se vivía en cada esquina, en cada conversación, como si todos viviéramos en una misma y enorme casa y esa muerte perteneciera al orden de nuestras vidas. Pero la muerte de Craig ya se comentaba como algo que había pasado en otra parte, un susurro de apresurados mensajeros, algo que no había pasado del todo. La gente se enteraba por el periódico, ese manual de indiferencia. Me di cuenta de que ya no vivíamos en el mundo de los hechos, sino en el de las noticias; lo lejano sonaba próximo, y lo cercano remoto. (19)

Se trata, entonces, de un mundo en que el conocimiento del otro, de los otros cercanos, se desplaza desde un saber directo a otro mediado, muchas veces anónimo y atravesado por la información distribuida con periódicos: la indiferencia se abre paso con el crecimiento de las ciudades y los periódicos.

La imagen de la irreversibilidad de los cambios y el tópico del *tempus fugit*, ya presentados y representados en *El enigma de París*, aquí aparecen nuevamente y se condensan en la imagen de la empresa Sal Argentina, que presuntamente va quedando atrasada y anacrónica con el cambio de época -y, particularmente, es desplazada en algunos rubros de la actividad económica por la refrigeración eléctrica de las carnes o por la exportación de ganado en pie (De Santis, *Crímenes* 52, 94)-. Pero, a su vez, Diácono sostiene que siempre será necesaria la sal, de modo que morigerara la tensión entre la resistencia de lo pasado y el empuje de lo emergente: “Siempre, en los períodos de cambio, hay quienes piensan en el apocalipsis. Pero los cambios son solo cambios. Desde la aparición de los frigoríficos la industria de la carne necesita menos sal, pero la sal seguirá haciéndonos falta. No podemos vivir sin sal” (79).

Más allá de estos aspectos sociales y sus representaciones en la ficción, al mismo tiempo parece estar presente la idea de que la literatura policial no se vincula de manera directa con los crímenes reales. En principio vemos esto con una declaración de Seguí, en la que sugiere que la traición en la amistad es lo que realmente importa, en detrimento del ámbito de los negocios -y, por extensión, en detrimento de cierto tipo de literatura policial que apunta a asociar los crímenes, por ejemplo, a los delitos económicos organizados y a los negocios de las grandes empresas-:

“Para Dux nuestra amistad era como un refugio frente a todo su mundo de negocios, de conspiraciones, salinas y vacas muertas. La amistad traicionada es para él como una pasión traicionada” (56). Cuando Salvatrio revisa los viejos ficheros de Craig, encuentra información sobre el empresario de la sal: “En 1865 [...] fue acusado de utilizar sus barcos para contrabando de mercadería. En 1872 se lo investigó por la desaparición de uno de sus obreros, un tal Brauch, anarquista. Las dos investigaciones quedaron sin efecto” (64-65). De estas informaciones, completamente secundarias en la novela, podemos desprender una idea de cierto tipo de crímenes que, incluso apareciendo mencionados, no cuentan como crímenes genuinos para la ficción policial que construye De Santis. Quizá no sería del todo desatinado elaborar un paralelismo con la distinción foucaultiana entre ilegalismos y delincuencia (Foucault 261-299), ya que, en este caso, parecería que para De Santis no todos los ilegalismos son necesariamente material para los delitos del género policial. Así, de alguna forma hallamos una insistencia en la idea de que los crímenes de la literatura policial no ponen en primer plano los crímenes del orden social “real” –como sí sostiene otra poética del género policial, de Chandler (1970) a Piglia (1979) y con vigencia en la actualidad, basada en la noción de que la literatura policial sirve para “reflejar” la criminalidad de la sociedad–.¹¹ La poética de una ficción policial alejada de los crímenes de la realidad se puede apreciar otra vez, más adelante en la novela y en un lugar de mayor relevancia, a través de una burla puesta en boca del editor Valadés y su preocupación de que los trabajadores anarquistas no llenen *La Clave del Crimen* con consignas políticas:

–Los obreros gráficos son todos anarquistas y tengo que tener mucho cuidado con lo que publico. Hay que leer cada artículo diez veces. Si uno se distrae, aprovechan para hacer modificaciones y así difundir sus ideas maximalistas a través de las historias de Los Doce Detectives. En las galeradas del último número descubrí que Caleb Lewson, después de atrapar a un

¹¹ A las menciones de los delitos de Dux Olaya, igualmente deberíamos agregar la violación de Irene por parte del doctor Rank, que también queda como un delito secundario, pero del que tenemos información de que era una conducta iterativa, tal como afirma Salvatrio: “El ataque [a Irene] no fue ninguna novedad para el doctor Rank. Él acostumbraba a visitar por la noche a sus pacientes. Ellas son locas, nadie les cree, así que son víctimas fáciles. Una de ellas escapó del manicomio sólo para decírmelo” (278). Por supuesto, si bien hoy en día está muy presente en la agenda política la criminalidad contra las mujeres y la violencia de género, podríamos pensar que minimizar este tipo de delitos se corresponde con un nivel de verosimilitud respecto al orden social representado en la novela (recordemos que los hechos ocurren a mediados del último decenio del siglo XIX).

asesino declaraba: «Pero la culpa no es de este hombre, sino del orden burgués, que lo obligó a cometer este crimen. Aunque le haya cortado la cabeza a su mujer, no es del todo un criminal: es una víctima del sistema». (258)

A partir de este fragmento, apreciamos una clara broma con respecto a la representación en la literatura policial de ciertos crímenes –broma que podemos poner en discusión con la concepción general de la vertiente negra, para la que el tipo de crímenes “sociales” y “sistémicos” son los que verdaderamente importan–. Pero, en la poética de De Santis, los crímenes del género policial tienen, fundamentalmente, una meta de entretenimiento, al tiempo que cualquier explicación sobre la motivación social de un delito es presentada solo para ser ridiculizada (queda claro que De Santis, en el mismo movimiento, se burla de manera jocosa tanto del editor burgués como de los trabajadores anarquistas). También recordemos, por ejemplo, que ya en *La traducción* el uruguayo Vázquez sostenía que “[l]os misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos” (De Santis 126). Por lo tanto, según vemos en *Crímenes y jardines*, se reactualiza la ponderación de un modelo de literatura policial preciosista, artificiosa, entretenida y, especialmente, que se tiene a sí misma como foco de interés en tanto producto para el entretenimiento –y no así para generar una presunta conciencia de clase o algún tipo de “reflejo” sobre los crímenes que ocurren en el orden social “real”–.

Referencias bibliográficas

- Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires, Mondadori, 2012.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Chandler, Raymond. “El simple arte de matar”. *El simple arte de matar*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 187-206.
- De Rosso, Ezequiel. “Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas”. *Cuadernos del CILHA*, no. 21, 2014, pp. 109-122.
- De Santis, Pablo. *La traducción*. Buenos Aires, Planeta, 1998.
- _____. *Filosofía y Letras*. 1998. Buenos Aires. Seix Barral, 2002.
- _____. *El enigma de París*. 2007. Buenos Aires, Planeta, 2008.
- _____. *Crímenes y jardines*. Buenos Aires, Planeta, 2013.

- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé, 2011.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.
- Jacovkis, Natalia. “*Filosofía y letras: relejendo a Borges*”. *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. Tesis doctoral. Florida, Universidad de Florida, 2007, pp. 64-76.
- Konstantinova, Iana. “Detectives, Secret Societies, and Translators: The Mysteries of *La traducción* by Pablo De Santis”. *Monographic Review/Revista Monográfica*, no. 22, 2006, pp. 196-206.
- . “Borgesian Texts, Murders, and Labyrinths in *Filosofía y Letras* by Pablo De Santis”. *Variaciones Borges*, no. 29, 2010, pp. 161-176.
- Narváez, Adriana E. “Para entrar en tema”. *La traducción*, por Pablo de Santis. Edición con guía de lectura. Buenos Aires, Planeta, 2006, pp. 7-10.
- Néspolo, Jimena. “Escrituras parasitarias: el factor Borges en cuatro novísimos narradores argentinos (Jorge Consiglio, Marcelo Damiani, Pablo De Santis, Marcos Herrera)”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, no. 9/10, 2007, pp. 153-162.
- Pellicer, Rosa. “Libros y detectives en la narrativa policial argentina”. *Hispanamérica*, no. 93, 2002, pp. 3-18.
- Peretti, Verónica. “*El enigma de París: el relato policial como metáfora epistemológica (Pablo de Santis y la presencia de Borges)*”. *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Dirigido por Américo Cristóbal. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 2315-2320.
- Piglia, Ricardo. “Introducción”. *Cuentos de la serie negra*. Comp. Ricardo Piglia. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14.
- Piña, Cristina. “La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar”. *Cuadernos del CILHA*, no. 19, 2013, pp. 16-37.
- Poe, Edgar Allan. “Los asesinatos de la Rue Morgue”. 1841. *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Colihue, 2010, pp. 467-512.
- Requeni, Antonio. Prólogo. *Los signos*, por Pablo de Santis. Buenos Aires, La Página, 2004, pp. 5-6.

-
- Sáitta, Sylvia. "Un *thriller* académico". *Trespuntos*, no.105, 1999, p. 74.
- Schmitz, Sabine. "Diseño de geografías urbanas en dos novelas policiales de Pablo De Santis: entre la nostalgia y la utopía". *Diseño de nuevas geo'grafías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Eds. Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann. Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana, Vervuert, 2013, pp. 175-191.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- _____. "La literatura policial argentina entre 1910 y 1940". *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Comp. Román Setton. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, pp. 7-45.
- Teobaldi, Daniel. "La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género". *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Editado por Daniel Teobaldi y Fabián Mosello. Villa María, Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas, 2010, pp. 15-32.
- Vizcarra, Héctor F. *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F., Almenara Press, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.