

## El lector detective y el detective lector

### La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en “Las previsiones de Sangiácomo”

---

**E**l marco del presente trabajo es una investigación del fenómeno de la recepción literaria desde la perspectiva del género policial.

La primera parte presenta la estrategia interpretativa que corresponde al lector de un texto policial y la segunda, la estrategia interpretativa aplicada por el detective Isidro Parodi en el relato “Las previsiones de Sangiácomo”. Ese relato forma parte de un grupo de textos reunidos bajo el título *Seis problemas para don Isidro Parodi*, y está escrito en 1942 por Honorio Bustos Domecq, un autor ficticio, inventado por Jorge Luis Borges en colaboración con Bioy Casares.<sup>1</sup>

#### *1. El papel del lector en el texto policial*

##### El lector detective

La pragmática define el texto como un lugar donde se encuentran dos estrategias textuales, una estrategia generativa y una estrategia interpretativa. La primera corresponde al autor –o hablante, si se trata de un texto hablado–, la segunda al lector u oyente.

Todo texto depende de la colaboración de su lector. El papel del lector, según Eco, es completar el texto, es decir, reconstruir el mensaje original por referencia a determinados códigos. Por “código” se entiende un

---

<sup>1</sup> La lectura de “Las previsiones de Sangiácomo” estará inspirada en las investigaciones llevadas a cabo en el Seminario Permanente del Centro Borges, durante el año académico 1997-1998. Los relatos de *Seis Problemas para don Isidro Parodi* fueron estudiados como punto de partida para considerar las virtualidades del género policial en la comprensión del “conocimiento indirecto”, tema global del Seminario.

conjunto de reglas convencionales –gramaticales y pragmáticas– que son compartidas por el autor y el lector. La noción de “código” incluye también la noción de “género”. Puede verse como el conjunto de reglas o convenciones que el autor y el lector coinciden en seguir para comunicarse en el discurso literario. El autor las utiliza cuando compone el texto, y el lector las aplica cuando lo recibe.

Desde el punto de vista del autor, la recepción del texto encierra un peligro: los códigos del lector pueden no coincidir con los del autor y en consecuencia, la intención autorial puede perderse. Para garantizar la cooperación textual, el autor tiene que pensar como el estratega. Debe prever los posibles movimientos del lector e intentar manipularlos, es decir, evocar ciertas reacciones interpretativas y evitar otras.

La estrategia generativa implica que el autor establece una imagen de su lector. Esta imagen constituye un lector ideal o modelo en el sentido de que representa un destinatario capaz de asumir el papel interpretativo que le tiene previsto el autor. Y, simétricamente, la estrategia interpretativa implica que el lector se crea una imagen del autor: un autor modelo.

Comparando la estrategia textual con la estrategia militar, Eco dice:

La analogía sólo falta por el hecho de que, en el caso de un texto, lo que el autor suele querer es que el adversario gane, no que pierda. Pero no siempre es así (79).

Esto, a mi juicio, equivale a decir que el autor de un texto por lo general aspira a ser comprendido, aunque a veces un texto le exige al lector un trabajo inferencial tan grande que su estrategia generativa parece ser la contraria. En estos casos, la colaboración se convierte en un juego intelectual, es decir, un campo de batalla textual en el que el autor *desafía* a su “adversario”.

En el texto policial, la estrategia generativa es la del desafío. El autor inventa una realidad que encierra un crimen, generalmente un asesinato, plantea como misterio la identidad de la persona que lo ha cometido y por último, crea un personaje que resuelve el misterio al final de la narración: el detective. El misterio de la narración desafía al lector y evoca una estrategia interpretativa contrapuesta a la generativa: el lector modelo es una persona que se deja intrigar por el misterio e intenta llegar a una solución –encontrar al culpable– antes de que el detective se la revele.

El texto policial hace fundirse los papeles actanciales de la enunciación con los de la narración, es decir, los personajes. El lector (actante de la enunciación) se identifica con el detective (actante de la narración).

Como actante de la narración el detective tiene el privilegio de poder moverse en la realidad (el mundo "real" de la ficción), puede ir al lugar del crimen y basar su investigación en una observación directa de la realidad. El lector no tiene esa posibilidad. Si quiere competir con el detective en la búsqueda del asesino tiene que ir al texto e interpretar los hechos narrativos y enunciativos que allí encuentra. Para el personaje, el misterio tiene estatuto real y textual. Para el actante de la enunciación, en cambio, el misterio es siempre de naturaleza textual. Sin embargo, aunque trabajan bajo condiciones diferentes, el lector y el detective se funden en el campo de la interpretación.

La fusión entre lector y detective tiene su paralelo del otro lado del eje comunicativo. La investigación de un crimen implica la elaboración continua de conjeturas sobre asesinos posibles, y este proceso puede verse como la fabricación de autores modelos. El asesino se define como autor implícito del crimen: es el creador invisible de un hecho que desde el punto de vista del interpretante es un misterio. El autor implícito de la enunciación, por su lado, se define como un creador cómplice de su creatura. El texto policial se compone de signos, indicios, pistas y huellas que crean obstáculos para el detective y al mismo tiempo sirven para despistar al lector.

Las comparaciones que acabo de hacer entre la narración y la enunciación borran el límite entre el discurso de los hechos y el discurso de las palabras. Si el lector y el detective son dos "astillas del mismo palo" -y lo mismo puede decirse del autor del texto en relación al autor del crimen- no hay límite entre el crimen perfecto y una trama narrativa perfecta... Esto no hace del autor un asesino, pero sí un sujeto culpable, o por lo menos responsable, de una realidad textual no transparente.

En el texto policial, la estrategia generativa *evoca* una estrategia interpretativa contrapuesta. El autor tiene como lector modelo a una persona que lee el texto con la actitud de un detective. Borges se ha hecho representante de la idea de que el género policial ha creado un nuevo tipo de lector. Define el lector moderno como uno que se acerca a *cualquier* texto con la actitud de un detective. Invirtiendo la fórmula de Coleridge según la cual toda lectura parte de una suspensión de la incredulidad del lector (Koelb 15-27), Borges le atribuye al lector moderno una forma de lectura que se basa en la suspensión de la *credulidad*.

A modo de ilustración, se imagina un lector hipotético que sólo conoce ficciones policiales y se pregunta cómo ese lector leería la primera página del Quijote. Su respuesta puede tomarse como un ejemplo de una colaboración interpretativa que se basa en la incredulidad. El lector sospecha de antemano que el texto encierra una trama secreta:

¿Entonces, qué lee?

*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.*

Por ejemplo, si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: *...de cuyo nombre no quiero acordarme...*, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego: *no hace mucho tiempo...* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro. (67)

Jorge Hernández Martín tiene otro ejemplo. Cita un cuento de James Thurber -"The Macbeth Murder Mystery"- para ilustrar cómo opera el lector de un texto policial. El cuento trata de la lectura que hace de *Macbeth* una mujer acostumbrada a leer novelas policiales. La atención de la protagonista está siempre en la cuestión de quién lo ha hecho. Su lectura procede como una fabricación de conjeturas en torno a posibles asesinos.

Una de las reglas que la mujer aplica a la tragedia shakespeariana es que la persona de la que más sospecha no puede ser el asesino. La convención del género dicta que el autor deba intentar despistar a su lector y el lector lo sabe:

In "The Macbeth Murder Mystery", James Thurber presents the following example of a misreading based on the rules of the game established by detective fiction. An American woman on vacation in England, "all ready to read a good mystery story" in her hotel room, finds that chance has provided her with a William Shakespeare paperback tragedy instead of her customary fare. That night the woman becomes convinced that Macbeth is not guilty because "Shakespeare was too smart for that". Macbeth is to clearly a suspect and so is Lady Macbeth. "You suspect them the most, of course, but those are the ones who are never guilty". A writer of detective fiction would anticipate the reader's suspicions and, by letting the clues point in one obvious direction, obscure the agent of the crime who lurks under a more innocuous disguise. (4)

La competencia del lector policial puede explicarse como una expectativa genérica, intertextual, es decir, como una capacidad para hacer

conjeturas que deriva del conocimiento que el lector tiene de otros textos del mismo tipo.

El lector imaginario de Borges y la lectora inventada por James Thurber son malos lectores o “anti-lectores” en el sentido de que aplican el código de la investigación detectivesca a textos que no son del tipo policial sino de otro género literario (novela, tragedia). Leer la primera página del *Quijote* con el fin de encontrar al asesino parece absurdo porque es inventar un crimen y un misterio que no está presente en el texto. Y leer a *Macbeth* como la mujer americana es ignorar por completo que la muerte puede tener una explicación trágica.

Por otro lado los ejemplos demuestran que un autor nunca puede garantizar la recepción de su texto. Aunque estructure el relato según las reglas de un género determinado, el lector siempre tiene la última palabra. Según Borges, “los géneros dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (*Borges Oral, OC 4: 189*).

En suma, el papel del lector en el texto policial es competir con el detective en la investigación del misterio. Si no puede resolver el misterio por sí solo, tiene la posibilidad de conocer la solución a través de la explicación que el detective da al final del relato. El estudio del razonamiento del detective le permite al lector, tal vez, aprender un método de investigación que le sirve en el encuentro con otros textos – policiales como no policiales– en el futuro.

### **El detective lector**

La contaminación entre el lector y el detective ha sido mutua. Si el género policial ha creado un nuevo tipo de lector –un lector “detective”, es decir, una forma de leer que se basa en la suspicacia que suele caracterizar al investigador profesional–, cabe añadir que también ha creado el detective “lector”. Ha surgido una categoría de detectives que basan su investigación en la lectura de palabras antes que en la lectura que les podría proporcionar una observación directa de los hechos.

Isidro Parodi pertenece a esa categoría. Su condición de trabajo es la misma en los seis textos que se reúnen bajo el título *Seis problemas para don Isidro Parodi*: está en la cárcel y por lo tanto no tiene acceso a la realidad (los hechos que constituyen el mundo “real” en la ficción) sino a través de las versiones dadas por los visitantes que llegan a la celda 273. La investigación de Parodi se basa *exclusivamente* en la lectura. Tiene que leer un texto (el discurso de las palabras) para resolver el misterio de otro (el discurso de los hechos).

En el Seminario Permanente del Centro Borges se ha estudiado el procedimiento de Parodi bajo el rótulo “conocimiento indirecto”. El conocimiento indirecto puede verse como la estrategia interpretativa que se contrapone a la estrategia generativa en el (más conocido) discurso indirecto.

El discurso indirecto es un concepto que proviene de la teoría de los actos de habla y del análisis conversacional. Puede definirse como una estrategia textual que consiste en que el autor dice una cosa queriendo decir otra. La noción de “indirecto” indica que la vía que relaciona el enunciado con su sentido no es directa sino que exige un esfuerzo inferencial suplementario de parte del lector. Éste llega a comprender la intención del autor, si es capaz de inferir un sentido no dicho a partir de lo dicho.

En el artículo “Logic and Conversation” de 1975, H. P. Grice, uno de los padres del análisis conversacional, defiende la teoría de que la comunicación está regularizada por una ley superior que formula como un “principio de colaboración” y por cuatro reglas o máximas conversacionales (de cantidad, calidad, relevancia y manera).

Grice define el discurso indirecto como una violación de una o más de esas reglas y como la creación de una “implicatura conversacional”. Pone como ejemplo un caso en que el autor de una carta, violando la máxima de la cantidad (‘no sea más ni menos informativo de lo requerido por el propósito de la comunicación’) puede decir (implicar) algo que no quiere decir directamente. El éxito de la carta depende de la existencia de una norma de uso que dice que, aunque el autor viola una regla conversacional, el principio de colaboración sigue en pie, de modo que el lector debe suponer que la regla se ha violado con una intención comunicativa y que el enunciado por consiguiente, en otro nivel de interpretación, tiene sentido:

A is writing a testimonial about a pupil who is a candidate for a philosophy job, and his letter reads as follows: ‘Dear Sir, Mr. X’s command of English is excellent, and his attendance at tutorials has been regular, Yours, etc.’ (Gloss: A cannot be opting out, since, if he wished to be uncooperative, why write at all? He cannot be unable, through ignorance, to say more, since the man is his pupil; moreover, he knows that more information than this is wanted. He must, therefore, be wishing to impart information that he is reluctant to write down. This supposition is tenable to only the assumption that he thinks Mr. X. is no good at philosophy. This, then, is what he is implicating (Grice 52).

En el ejemplo de Grice, la falta de información desafía al lector y lo obliga a recurrir a una estrategia interpretativa detectivesca. Para com-

prender la carta, el lector se fabrica una hipótesis sobre el sujeto “culpable” de la enunciación –un autor modelo– y reconstruye los motivos que éste puede haber tenido a la hora de componer la carta.

La estrategia interpretativa evocada por el discurso indirecto es la de un lector incrédulo. El texto no dice toda la verdad y el lector debe sospecharlo y preguntarse por qué no la dice. Sin embargo, la comprensión del discurso indirecto también depende de una colaboración crédula por parte del lector. La suspensión de la incredulidad es un paso inicial necesario para la lectura. Antes de poder sospechar que el autor no dice toda la verdad, el lector tiene que atender a lo que de hecho dice y comprender el sentido inmediato de sus palabras. En el caso de la carta, el primer paso del lector consiste en la observación de lo que el autor dice de su estudiante –que tiene un dominio de inglés excelente y que nunca ha faltado a clase etcétera– y la comprensión de que la carta es un elogio. Después puede objetar que la carta no cumple con la máxima de cantidad y mediante los pasos descritos por Grice puede inferir el hecho de que la carta encierra una intención autorial contraria.

En su definición tradicional, el discurso indirecto es una forma de comunicación que implica dos instancias: el autor y el lector. Aplicado al caso de Isidro Parodi tiene que verse como un elemento que forma parte de una estructura comunicativa más compleja.

El autor implícito de *Seis problemas* es responsable no sólo de una enunciación sino de muchas: los visitantes que llegan a la celda 273 para informarle a Parodi de los hechos del mundo fuera de la cárcel se definen en relación con la realidad que transmiten como lectores de primer grado y al mismo tiempo son autores de discursos que tienen sus propias estrategias generativas e intenciones comunicativas.

Los discursos de los visitantes forman parte de la estrategia generativa que el autor implícito ha inventado para velar la trama policial. Sus palabras representan un filtro de voces e interpretaciones que el autor intercala entre la realidad y el detective.

Parodi se define como un lector de segundo grado: para resolver el misterio de la realidad, el detective tiene que leer las *lecturas* de los visitantes, es decir, fabricarse una imagen de la competencia interpretativa de su autor modelo.

## **2. La estrategia interpretativa de Parodi**

### **“Las previsiones de Sangiácomo”**

El misterio que se plantea en “Las previsiones de Sangiácomo” (Borges, OCC 62-84) gira en torno a la muerte de una chica joven llamada Julia Ruiz Villalba o Pumita. El 24 de junio de 1941, Pumita ha muerto en su dormitorio, envenenada por la medicina que suele tomar para dormir. Las circunstancias de la muerte son oscuras.

Los visitantes que vienen a presentar el problema al detective rechazan la idea de que Pumita se hubiera suicidado; era una chica alegre y, aunque parece que vivió siempre eclipsada por su hermana, no tenía motivos para quitarse la vida. Al contrario, estaba por casarse con Ricardo Sangiácomo, un hombre a quien quería y que, según Mariana, la hermana de Pumita, había conocido “de un modo lo más romántico” (63). En la víspera de la muerte, la casa en que murió, Villa Castellammare, ha estado llena de personas y todas han podido entrar en el dormitorio de Pumita...

Al final del relato, Parodi da la solución del misterio. Resulta que Pumita fue asesinada por el padre de su novio, el Commendatore Sangiácomo, porque había descubierto el plan que éste había tramado para otro crimen, un plan que estaba destinado a la destrucción de su hijo Ricardo.

El motivo de este crimen tiene que ser buscado veinte años atrás: a la muerte de su mujer y del cónsul de Italia, el conde Isidoro Fosco, Sangiácomo descubre que la mujer y el conde han sido amantes y que Ricardo es fruto de esa relación. A falta de otro objeto, el padre decide vengarse en el hijo que no es suyo. Su plan de venganza tiene dos partes: destinar los veinte primeros años de la vida de Ricardo a la felicidad, los veinte últimos a la ruina.

En 1941, ya se ha cumplido la primera parte del plan. El Commendatore descubre que sólo le queda un año de vida. Tiene que acelerar la segunda parte del plan y acumular las infelicidades de veinte años en uno. En Villa Castellammare, sin embargo, Pumita da a entender no sólo que ha descubierto el plan sino también que su intención es revelar el crimen y evitar que la segunda parte del plan se cumpla. Por eso, el Commendatore decide matarla.



Parodi tiene que recibir a varias personas y hacer varias lecturas para resolver el misterio. Su investigación se basa en conversaciones con Carlos Anglada y su mujer Mariana, con Ricardo Sangiácomo, con Mario Bonfanti, con Bernardo Castillo y Giovanni Croce, y finalmente, con Mario Bonfanti y Gervasio Montenegro. Anglada, Mariana y Montenegro son personajes que aparecen también en relatos anteriores a "Las previsiones de Sangiácomo". Las visitas se organizan en seis partes en el relato:

1. Carlos Anglada y Mariana son los primeros que llegan a la celda 273. Mariana es la hermana de Pumita y Carlos Anglada, su marido. En "El Dios de los toros" Anglada era un poeta futurista que fingió ser amante de Mariana, que estaba casada con otro. A la muerte del primer marido de Mariana, Anglada aprovechó la ocasión para casarse con ella. En este relato su función es presentar el misterio a Parodi. Con ayuda de su mujer, Anglada cuenta e interpreta los hechos que preceden la muerte de Pumita. Durante la visita se habla de todas las personas que han estado presentes la víspera de su muerte, sobre todo del Commendatore Sangiácomo.
2. La primera visita incluye la transmisión por Anglada de una conversación que ha tenido lugar en Villa Castellamare, la víspera de la muerte de Pumita.
3. Después Parodi recibe a Ricardo Sangiácomo quien le habla de su propia vida. Parece que nunca le ha faltado dinero, ha tenido siempre éxito en las relaciones amorosas y, sin mover un dedo para estudiar, ha entrado en una carrera jurídica prometedora. La muerte de Pumita es la primera "brutalidad" que le ha pasado.
4. Mario Bonfanti es un poeta hispanista, amigo de los Sangiácomo. Su visita sirve para informarle a Parodi que el 11 de junio de 1941 Ricardo se ha suicidado.
5. Bernardo Castillo es el médico y Giovanni Croce, el administrador del Commendatore. Su visita a la celda 273 consiste en un diálogo "largo y confidencial".
6. La visita que cierra el relato es la de Mario Bonfanti y Gervasio Montenegro, un personaje que aparece en casi todos los relatos incluidos en *Seis Problemas* y es además autor de la "Palabra liminar" que los precede. Llegan a la celda el 17 de julio de 1942 para informarle a Parodi de la muerte del Commendatore y para escuchar la solución del misterio (el detective no ha querido revelarla antes que se muriera el viejo Sangiácomo, porque ha perdido la fe en los castigos).

## **Conflicto de interpretaciones**

Cuando Parodi toma la palabra para iluminar el misterio, destaca como más importante para su investigación el discurso de Anglada. Es Anglada quien le ha permitido al detective establecer la hipótesis de que el asesino de Pumita ha sido el Commendatore y el que le ha dado las primeras pistas para la reconstrucción del crimen que se escondía detrás de la muerte. Las visitas posteriores han servido para confirmar la sospecha que ya tenía:

El enredo de los Sangiácomo tiene más vueltas que un reloj. Mire, yo empecé a atar cabos, la tarde que don Anglada y la señora Barcina me contaron la discusión que hubo en lo del Commendador la víspera de la primera muerte. Lo que me dijeron después el finado Ricardo y Mario Bonfanti y usted y el tesorero y el médico confirmó la sospecha. También la carta que el pobre muchacho dejó explicaba todas las cosas. (...) Hasta la muerte de Sangiácomo viejo y el librito ese de la máscara del anónimo sirven para entender el misterio (81).

Anglada le ha dado a Parodi la clave para la solución del misterio. Sin embargo, el detective no le atribuye el mérito de haberlo hecho a propósito. Al contrario, el comentario del detective demuestra que para él, Anglada es un lector mediocre cuya aportación a la solución del misterio se debe a algo así como una suerte accidental: "Si yo no lo conociera a don Anglada, sospecharía que había empezado a ver claro" (81), dice. El punto de partida de Parodi parece ser, pues, la idea de que el otro malinterpreta lo que cuenta. Tiene como autor modelo a un lector malo.

El desprecio que el detective siente por el poeta se basa en el conocimiento que ya tiene de él. En "El Dios de los toros", Carlos Anglada había llegado a la celda de Parodi para pedirle que le buscara unas cartas amorosas que le habían sido robadas, aunque en realidad no eran cartas de amor ni habían sido robadas. Lo que el poeta quería era que el mundo lo creyera amante de Mariana Ruiz de Villalba. Parodi resolvió el caso refiriéndose al otro como un "pavote" presuntuoso.

En "Las previsiones de Sangiácomo", Anglada abre la conversación con una autopresentación que lo instituye como un lector de la realidad y al mismo tiempo como autor de un texto que está dirigido a Parodi. La presentación que Anglada da de sí mismo revela una confianza total en su propia competencia interpretativa no menos que en su capacidad narrativa. Se considera un lector excelente -tiene las circunstancias de la muerte de Pumita grabadas en su memoria- y un autor capaz de contar los hechos de una forma clara, económica y objetiva y además, de una forma que implica el rechazo de su código de interpre-

tación habitual, que es el literario, representado por la abundancia de metáforas:

–Seré rotundo; daré la espalda a toda metáfora –prometió gravemente Carlos Anglada-. Mi cerebro es una cámara frigorífica: las circunstancias de la muerte de Julia Ruiz Villalba –Pumita, para los de su clase– perduran en ese recipiente gris, incorrupta. Seré implacable, fidedigno; miro estas cosas con la indiferencia de un deus ex máquina. Le impondré un corte transversal de los hechos. Lo conmino, Parodi. Sea usted un nervio auditivo. (62)

No obstante, utiliza un estilo que está cargado de metáforas (que más bien son comparaciones del tipo “Mi cerebro es una cámara frigorífica”, 62) y de expresiones latinas e inglesas. La forma de hablar de Anglada revela que se basa siempre en un código de interpretación literario. Es ante todo un poeta.

La estrategia interpretativa de Parodi parece consistir en varios pasos. En primer lugar, el detective asume el papel interpretativo que Anglada le tiene previsto, colabora como “nervio auditivo” en el discurso a fin de comprender la intención comunicativa del autor. En segundo lugar, asume el papel de un anti-lector, es decir que convierte el discurso del otro en misterio. A partir de la sospecha de que el otro malinterpreta lo que cuenta, Parodi se distancia de la versión poética de la realidad y evoca una lectura alternativa.

Cuando Parodi le pide a Anglada que le resuma el asunto, éste le promete una “vigorosa síntesis” para luego alargar el discurso hasta más allá de lo que el detective y Mariana pueden soportar. Cuenta e interpreta la historia del padre de Ricardo Sangiácomo –el Commendatore Sangiácomo– un italiano que de joven vino a Rosario para pasar de una carrera en la Dirección de Limpieza a una vida de novel millonario basada en el negocio de productos alimenticios.

Cuando Mariana toma la palabra para decirle a su marido que ha saltado una parte de la historia, Anglada vuelve atrás y cuenta que Sangiácomo, antes de llegar a Commendatore, se había casado y engendrado a un hijo:

–Ratifico: me he dejado arrastrar por el *ferry-boat* de mi verba. Wells rioplatense, remonto la corriente del tiempo. Desembarco en el tálamo posesivo. Ya nuestro luchador engendra a su vástago. Nace: es Ricardo Sangiácomo. (64-64)

Al reconstruir su lectura, Parodi dice que en primer instancia le extraño que para contar los hechos que tocaban un problema del presente, Anglada se puso a narrar una historia perteneciente al pasado:

...para contar la muerte de Pumita se remontó hasta el desembarco de Sangiácomo viejo en el Rosario. (81)

La finalidad explícita de Anglada es hacer una síntesis de las circunstancias de la muerte de Pumita y luego incurre en una verborragia que viola la norma de "cantidad" (la síntesis) preestablecida por él mismo en la conversación.

El hecho de que Anglada alargue el asunto podría atribuirse a un mero gusto por hablar y consecuentemente interpretarse como información superflua e irrelevante. Ésta es la reacción inmediata de Anglada. Frente a la intervención de su mujer, lamenta haberse dejado arrastrar por "el *ferry-boat*" de su verba, es decir que atribuye su forma de contar a una tendencia personal, artística, con lo que da a entender que se ha dejado llevar por la tentación de hacer una obra de arte. La violación de la máxima de cantidad según el poeta, no se ha dado intencionalmente.

Desde el punto de vista del detective, la explicación del poeta es síntoma de una estrategia generativa e interpretativa fracasada. Asumiendo el papel de anti-lector, Parodi puede comprender que el poeta está tan limitado por el código de interpretación literario que no es capaz de dar el resumen que le ha prometido sin caer en una interpretación poética de la realidad.

Ahora, bien, si Anglada es un lector malo, también lo es en cuanto a la interpretación de su propio discurso. Y si Anglada pasa por encima de la historia del Commendatore considerándola como el resultado de una elaboración artística, irrelevante para su "vigorosa síntesis", eso es motivo suficiente para sospechar que es significativo y que es relevante. El paso siguiente de Parodi es detenerse en la historia del Commendatore. La razón que da es que la vida en la cárcel le ha proporcionado un gusto especial por el pasado:

Los de la Policía, que son muy noveleros, no descubrieron nada porque pensaban en la Pumita y en Villa Castellammare y en el año 1941. Pero yo, de tanto estar al galpón, me he puesto muy histórico, y me gusta recordar esos tiempos cuando el hombre es joven y todavía no lo han mandado a la cárcel y no le faltan tres nacionales para darse un gusto. (81)

La historia familiar del Commendatore encierra una tragedia. La madre de Ricardo muere y le deja solo al padre con la responsabilidad de la educación del hijo. Poco después muere también el cónsul de Italia, el conde Isidoro Fosco, quien, según Anglada "más que una vez le brindó un consejo desinteresado" a Sangiácomo. En consecuencia de la tragedia, el Commendatore se asoma a la locura. En la versión de An-

glada, la locura del Commendatore es una consecuencia de la pérdida de la mujer y de la presencia de un hijo huérfano de madre. Y Anglada presenta la situación del Commendatore como un poeta debe contar una tragedia familiar, es decir, con las repeticiones y emociones destinadas a crear un efecto dramático:

Lo digo, lo redigo, sin trepidar: el Commendatore se asomó a la locura. El horno crematorio había mascado la carne de su esposa; quedaba su producto, su impronta: el párvulo unigénito. (65)

Rescapitulando la historia del Commendatore, el detective demuestra una incredulidad ejemplar:

En 1921 casi se volvió loco, me dijo don Anglada. Vamos a ver lo que le había pasado. Se le murió la señora emigranta que le mandaron de Italia. Apenas la conocía. ¿Usted se figura que un hombre como el Commendador se volvió loco por eso? Hágase a un lado que voy a escupir. Según el mismo Anglada, también le quitaba el sueño la muerte de su amigo el conde Isidoro Fosco. Eso no lo creo aunque lo diga el almanaque. (81)

La incredulidad de Parodi le obliga a buscar otra explicación de la locura del Commendatore. Sustituyendo el código de la tragedia por otro, puede establecer la hipótesis de que la historia del Commendatore encierra una intriga trivial, una historia de infidelidad:

Entonces ¿qué le pasaba? Lo de siempre, amigo, la italiana le jugó sucio con el conde Fosco. Para peor, cuando Sangiácomo descubrió la falsía, los dos ladinos ya se le habían muerto. (81)

El código de la intriga lo lleva además a la sospecha de que Ricardo no es hijo del Commendatore sino fruto de la relación entre la mujer y el conde Isidoro Fosco y, en base a un prejuicio –“ustedes saben lo vengativos, y hasta rencorosos, que son los calabreses” (84)– Parodi puede establecer la idea de que la acción del Commendatore desde que descubrió la infidelidad de la mujer, ha sido motivada por un deseo de venganza.

La conclusión que Parodi saca de las sospechas que he mencionado es que, a falta de otro objeto, el Commendatore decidió vengarse en Ricardo:

El comendador, ya que no podía vengarse de la mujer ni del farsante de los consejos, se vengó en el hijo de los dos, en Ricardo (81).

En vez de volverse loco el Commendatore se consagra a la educación afectuosa de Ricardo. Anglada interpreta el afecto con que el Commendatore educa a su hijo como la manifestación de un carácter de

“monolito moral” y destaca una paradoja –“un contraste”– en el comportamiento del padre:

Subrayo un contraste: el Commendatore –duro y dictatorial entre sus máquinas como una prensa hidráulica– fue, at home, el más agradable de los polichinelas del hijo. (65)

A continuación, Anglada “enfoca” al heredero de Sangiácomo. Describe a Ricardo como una “promesa argentina” cuya vida exitosa incluye la futura publicación de una novela que según el narrador “antes de romper los viejos moldes los reproduce”. Después describe a Eliseo Requena, el hermano de Ricardo, que es uno de los muchos hijos naturales de Sangiácomo, al poeta hispanista Mario Bonfanti, y finalmente presenta al administrador del Commendatore, Giovanni Croce. Son todas personas que han estado presentes en la vida de Ricardo y en Villa Castellammare, la víspera de la muerte de Pumita.

Cuando Parodi, “mareado con tanto libro”, le pide información sobre la Pumita, la respuesta de Anglada es ofensiva. Se considera un artista perseguido por la crítica y, refiriéndose a su estrategia generativa como un “plan de batalla” da a entender que en realidad el destinatario real (si no ideal) para él es un adversario que pierde, es decir, un lector que no lo comprende:

Usted, como la crítica, no me capta. El gran pincel –he dicho Picasso– ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central. Mi plan de batalla es el mismo. Abocetadas las comparsas ambientes –Bonfanti, etc.– caigo de lleno en la Pumita Ruiz de Villalba, *corpus delicti* (66).

Finalmente, para cumplir con la petición del detective, hace un retrato verbal de la difunta:

El plástico no se deja arrastrar por las apariencias. Pumita, con su travesura de Efebo, con su gracia algo despeinada, era, ante, todo, un telón de fondo: su función era destacar la belleza de mi señora. La Pumita ha muerto; en el recuerdo esa función es indeciblemente patética. Brochazo de gran guiñol: el 23 de junio, a la noche, reía y chapoteaba en la sobremesa al calor de mi verba; el 24 yacía envenenada en su dormitorio. El destino, que no es un caballero, hizo que mi señora la descubriese (66).

Una y otra vez, Parodi sustituye la versión de Anglada por una que concuerda con su propio código de interpretación.

Lo que en el universo poético de Anglada es concebido como un “contraste”, y utilizado como un elemento retórico que puede decorar su narración, es, desde la perspectiva del final, un dato que le ha permitido al detective dibujar el perfil de su “asesino modelo” y reconstruir la

estrategia generativa del crimen: la oposición entre la devoción que el Commendatore manifiesta “*at home*” y el carácter “duro y dictatorial” que manifiesta en el negocio, representa un comportamiento sospechoso y es uno de los indicios que revelan el plan de venganza del Commendatore, un plan que le exige a su autor que se comporte de una forma que va en contra de su naturaleza.

Y, paralelamente, lo que el poeta defiende como un “plan de batalla” que consiste en invertir la relación entre figura y fondo en la representación, es, desde el punto de vista del anti-lector una pista que puede revelar la textura del crimen. En la versión de Anglada, la “función” de Pumita “era destacar la belleza” de su mujer. Leída por Parodi, esta función concuerda con la sospecha de que la muerte de Pumita en realidad representa un misterio secundario y que el asesinato se ha cometido al margen o “al fondo” de otro crimen.

Parodi es capaz de sacar de Anglada casi toda la información que necesita para resolver el misterio que se le presenta. Lo es, porque domina el arte del conocimiento indirecto hasta tal extremo que puede reconstruir de las palabras un sentido –una realidad– que no estaba en la mente de su autor a la hora de decirlas.

Parodi funda su lectura en un refrán popular que dice “Dios habla por la boca de los sonsos”. Esta maniobra interpretativa reduce al autor Anglada a una boca por la que se expresa un autor más competente, de modo que estrictamente, el detective se define como lector de su creador: comunica con Dios a través del poeta. La función de Anglada resulta comparable, pues, con la de un oráculo. Aunque habla con una intención comunicativa explícita, es el portavoz de una intención comunicativa que no es propia de él sino del autor que lo ha puesto en escena.

Cabe preguntarse si la situación comunicativa de Parodi realmente es comparable a la que se da en el discurso indirecto. La vía que relaciona las palabras que emanan de la boca del poeta con el sentido (la solución del misterio) es larga y el sentido encontrado forma parte de una estrategia generativa que no es de Anglada sino del autor implícito.

El lector modelo de “Las previsiones de Sangiácomo” es un destinatario capaz de llegar a la misma conclusión que Parodi al final del relato. Para competir con el detective, el lector debe recorrer todas las lecturas implícitas en el texto, es decir, un lector de tercer grado.

Parodi se caracteriza por un lenguaje iletrado, un lenguaje que corresponde a un “criollo viejo” y a un peluquero encarcelado desde hace mucho tiempo. Su forma de hablar revela una competencia inter-

pretativa que se basa en el sentido común y en el código de lo cotidiano y lo trivial, pero también en una serie de gustos y prejuicios personales. Si el lector quiere competir con el detective en el texto policial tiene que asimilar el método de investigación del detective y esto implica adoptar los gustos y prejuicios de un criollo viejo. Parodi es un lector excelente, pero pardójicamente, o paródicamente, su virtud predominante es una capacidad para la lectura iletrada.

La lectura de la lectura que Parodi hace de la lectura que Anglada hace de la realidad en la primera parte de "Las previsiones de Sangiácomo" ha revelado la presencia de una estructura comunicativa compleja. He intentado reconstruir los pasos que definen la estrategia interpretativa de Parodi en la primera parte del relato. Ha sido muy difícil y pienso que sacar una conclusión definitiva de mi lectura, sería una violación de la máxima griceana de calidad...

Hanne Klinting  
Universidad de Aarhus

### Referencias

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en Colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Eco, Umberto. *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen, (1979) 1993.
- Grice, H. P. "Logic and Conversation". *Syntax and Semantics*. Ed. Cole, Peter & Jerry L. Morgan. New York: Academic Press, 1975.
- Hernández Martín, Jorge. *Readers and Labyrinths – Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco*. New York & London: Garland, 1995.
- Koelb, Clayton. *The Incredulous Reader – Literature and The Function of Disbelief*. Ithaka & London: Cornell University Press, 1984.