

DE LO CÓMICO A LO HERMENÉUTICO
EN LAS REFORMULACIONES DE DON ISIDRO PARODI



Cristina Parodi

*Sobre el nombre del mal, el doctor dirá lo que se le antoje;
para mí que tenía, como Tavolara, un pasmo en el corazón.*

Don Isidro Parodi

Mi propósito es elucidar un dispositivo propio del discurso de don Isidro Parodi, el peluquero-detective creado por Bustos Domecq, que resuelve todos los enigmas sin salir de la cárcel.¹ Su único acceso a los casos que debe tratar son los enmarañados discursos de los visitantes de su celda. Para ver claro, Don Isidro procede a condensar esos discursos en fórmulas breves y elocuentes, propias de una persona que dispone de un número más reducido de categorías interpretativas. Es lo que él llama “poner en limpio”. El resultado es, para el lector, un efecto de intensa comicidad, pero para el detective, una ventaja hermenéutica que le permite hilar inferencias con mayor claridad.

¹ El detective Parodi es personaje de los cuentos policiales *Seis problemas para don Isidro Parodi*, que Borges y Bioy Casares publicaron en 1942, bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq. Todas las citas de *Seis problemas* están tomadas de las *Obras Completas en Colaboración* [OCC].

A ese primer mecanismo de condensación se añade el del desplazamiento. Don Isidro traslada (traduce) los hechos y los discursos en términos de su mundo de “criollo viejo” –desenfático, primordialmente visual- lo cual facilita el procedimiento abductivo de todo detective que es, según la teoría de Peirce, la transformación de un hecho individual en un “caso”.

Pero, antes de examinar más de cerca la estrategia de Parodi, quisiera hacer referencia a un ‘antecedente’ de ese arte de reformular discursos, presente en un ensayo escrito por uno de los creadores del ilustre personaje, Jorge Luis Borges.

En “Arte de injuriar” (OC I: 418-423), Borges reconoce que la lectura de las “buenas indignaciones” de Paul Groussac le sugirió la hipótesis de que los “especiales desvelos” a que se ve obligado el agresor para no ser víctima de su propia agresión, harían de la injuria un género menos convencional que los otros. No obstante, la investigación del método de formulación de injurias le mostró el error de su conjetura y confirmó que, como cualquier otro género, también la injuria descansa sobre la convención de “el contrabando pertinaz de argumentos necesariamente confusos” (420), la “intromisión de sofismas” (422), disimulados en una formulación que cumple con un “ritual del juego satírico”, que simula piedad, benevolencia, que agrede con términos laudatorios. Para Borges, toda la fuerza del escarnio está en el artificio de la frase, en “la diablura de la sintaxis” (421); despojada de esos recursos, la agresión se reduce a un argumento banal, falaz, sin fuerza argumentativa, dada la ausencia de razonamientos en ella.

Para ilustrar, estudia un párrafo que Groussac dedica a la reseña crítica de la *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas. Borges elogia el artificio literario de Groussac, que con un argumento falaz (el libro de Rojas es malo porque su tamaño -que intimida a sus inexistentes lectores- es excesivo) construye un agravio ejemplar. El párrafo de Groussac dice:

Es así como, verbigracia, después de oídos con resignación, dos o tres fragmentos en prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto, me considero autorizado para no seguir adelante, ateniéndome, por ahora, a los sumarios o índices de aquella copiosa historia de lo que orgánica-

mente nunca existió. Me refiero especialmente a la primera y más indigesta parte de la mole (ocupa tres tomos de los cuatro): balbuceos de indígenas y mestizos ... (421)

Al comentar la cita, Borges pone al descubierto los certeros recursos literarios con que Groussac encubre un argumento banal, y cierra su comentario con una reformulación de ese argumento, desnudo de todo artificio:

Reprobar un libro por el tamaño, insinuar que quién va a animársele a ese ladrillo y acabar profesando indiferencia por las zonceras de unos chinos y unos mulatos, parece una respuesta de compadrito, no de Groussac. (421)

En los términos elegidos por Borges, el enunciado de Groussac ha perdido el virtuosismo del juego satírico, la elegancia de los "convenientes desaires"; más que a arte de la injuria suena a alarde, a una provocación en la que la eficacia de la formulación original ha quedado desplazada.

¿En qué ha consistido la reformulación? Por un lado, las palabras de Groussac han sido reducidas a lo esencial, a la forma del argumento; por otro, han sido depuradas de artificios literarios, y rearticuladas en una frase de sintaxis llana; asimismo, el reemplazo de algunos términos por otros ha desplazado el tono grave y serio de Groussac a un nivel de lengua menos 'elevado': mientras que Groussac aludía a la corpulencia del libro de Rojas en términos de "mamotreto", "mole", "copiosa historia", Borges elige "ladrillo"; los "balbuceos" que detecta Groussac en los tres primeros tomos de la obra de Rojas, pasan a ser "zonceras"; los "indígenas y mestizos" son ahora "chinos y mulatos"; la observación de Groussac de que nadie se ha atrevido a leer un libro tan corpulento y de que él mismo se considera autorizado para limitarse a los sumarios o índices, queda reelaborada como "quién va a animársele a ese ladrillo".

En Borges, el enunciado de Groussac ha quedado aligerado en su contenido, en la sintaxis y también en el tono. Su reformulación está depurada de "diabluras", han desaparecido las alusiones, la ambigüedad maliciosa; el léxico proviene del registro popular.

Pero lo que la frase ha perdido en elaboración y artificio, lo ha ganado en eficacia humorística. No hay duda de que la formulación de

Groussac hará sonreír a aquellos lectores que perciban la ironía; sin duda en muchos surgirá la sonrisa cómplice de quien comparte un humor inteligente, elegante y mordaz. En la reformulación de Borges, la frase de Groussac provoca abiertamente la risa, no apela a una cooperación de la inteligencia sino al directo goce de las imágenes que sugiere.

La transformación del discurso de Groussac me interesa porque comparte rasgos y estrategias con un procedimiento de reformulación de discursos presente en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, que está estrechamente vinculado con la modalidad interpretativa del detective.

Isidro Parodi cumple el papel de detective, pero sus estrategias de investigación e interpretación difieren de las tradicionales. Por una parte, su condición de encarcelado le impide visitar el lugar de los crímenes, recoger indicios, interrogar a los sospechosos, someter a prueba sus hipótesis; su radio de acción es muy limitado. El único material de que dispone para la investigación son palabras: lo que cada uno de los visitantes le cuenta. Los discursos –densos, exuberantes, abigarradamente metafóricos y digresivos– se suceden, se entremezclan, se superponen, entran en recíproco conflicto. Cada uno de los personajes presenta un modo de hablar propio y diferenciado, revelador de su particular punto de vista y de la peculiar manera en que percibe e interpreta el mundo.

A pesar de que es poco amigo de la verbosidad, Parodi es un hombre paciente que deja hablar a los visitantes. Las pocas veces que los interrumpe es con la intención de que retomen el hilo o que agreguen al menos algún dato significativo:

–Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos –observó el investigador–. Hábleme de la gente que había en la casa. (109)

–Usted como fotógrafo será una eminencia, no le discuto; pero lo que yo necesito es que me refieran el sucedido desde el 29 a la noche; también me gustaría saber cómo se llevaba esa gente. No se altere, joven, y cuénteme las cosas en orden. (53)

– (...) Si quiere que le sirva de algo, hábleme de su cuñada, la finadita. Total nadie me salva de oírlo. (66)

– (...) A ver, vamos por partes (...) Ponga atención a mis preguntas (...) Explíqueme ahora. (...) (72)

Isidro Parodi se mueve en un universo de palabras, de narraciones; para él, las declaraciones de los visitantes son relatos, “cuentos”: “Su paisano, el doctor Shu T’ung, aquí ausente, nos hizo un cuento largo y enrevesado” (118). Asimismo, percibe sus propias intervenciones como “cuentos”, “historias”; cuando está en condiciones de transmitir a Montenegro la solución del caso Goliadkin, le dice:

–Mire, (...), le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente aunque muy desdichado, un hombre a quien yo respeto muchísimo. (45)

A diferencia de los detectives clásicos, don Isidro no devela un misterio que el criminal se ha esmerado en disimular u ocultar con pistas materiales falsas. Sus inferencias se dan a partir de los discursos mismos y no de hechos exteriores a ellos.

El discurso con que Isidro Parodi cierra los casos, tampoco se parece a los tradicionales del género: más que *resolver* un enigma identificando al culpable, exponiendo su plan, sus motivos y sus acciones, lo que hace Isidro Parodi es *reformular* el enigma, presentar otra versión de los hechos, la suya, que impone a los sucesos un orden comprensible para él.

Parodi no revela enigmas ocultos sino que *vuelve a decir* lo que ha escuchado (y el lector ha leído), lo que desde siempre estuvo en la superficie pero que el ‘ruido’ de los discursos no dejaba oír. Vuelve a contar la misma historia que antes contaron los personajes, pero la cuenta con sus palabras, desde su punto de vista, según su propia manera de narrar e interpretar el mundo.

Las soluciones de Parodi sólo formulan lo que él ha entendido, lo que ha “sacado en limpio” del farrago de las narraciones. Antes de exponer la solución, Parodi anuncia: “Mire, yo le referiré lo que saco en limpio.” (119)

En ningún caso Parodi se esfuerza por *ampliar* los datos, para ir llenando los vacíos en la historia del crimen; contrariando la tradición, su método consiste justamente en lo opuesto: el detective da

con la solución del problema *reduciendo* la masa de información que recibe de sus visitantes.

En términos de Parodi, la versión de los hechos contada por el personaje queda aligerada, -lo mismo que en el ejemplo de Groussac y Borges- y desplazada: la grandilocuencia se vuelve parquedad; las mistificaciones, sentido común; las pretenciosas metáforas, imágenes llanas y económicas; la agitación, serenidad; desaparecen las digresiones, los énfasis. Los discursos de los visitantes 'bajan' al nivel del hombre simple, sobrio y reposado que es Parodi. Como lo ha señalado Almeida:

Al revés de la situación típica del detective-abductor, que busca síntomas allí donde otros perciben mensajes, don Isidro percibe sólo mensajes en discursos que, primordialmente, se presentan como síntomas (de valor literario, de seducción erótica, de fineza intelectual, etc.). (41-42)

Como en todo buen policial, en *Seis problemas* los lectores disponemos de todos los datos del caso; en cada uno de los cuentos, primeramente conocemos la versión de los personajes complicados en los crímenes; unas páginas más adelante, la versión del detective. Con seguridad nos hemos reído de las disparatadas narraciones de los hechos según el modo y la perspectiva de los personajes; también con seguridad, volveremos a reírnos con la versión de Parodi. El detective ha elaborado un discurso que ordena el caos de las narraciones, les da un sentido y descubre la verdad. Pero simultáneamente -y es lo que me interesa destacar- el discurso de Parodi ha logrado, en muy pocas palabras, condensar también la comicidad, ridiculizando las actitudes y conductas de los otros con sólo expresarlas en sus palabras y desde su propia perspectiva.

La lectura de las soluciones de Parodi sugiere que son dos las estrategias principales del detective para reformular las narraciones que ha escuchado: el 'desplazamiento', la traducción de las palabras de los personajes a su propio nivel de lengua, y la 'condensación', una drástica eliminación de los discursos de todo contenido que Parodi no considere comprensible, pertinente o sensato. La conjunción de estas estrategias da por resultado un discurso que tiene como marca más evidente el humor.

EL 'DESPLAZAMIENTO'

Como he señalado, al ordenar los discursos, Parodi traspone las expresiones de los personajes a su propio registro, a un léxico que le resulta familiar, llano, directo, sin afectaciones; el nivel de lengua de Parodi es 'más bajo' que el del interlocutor, lo que hace que, al ser reformulados por Parodi, los discursos de los otros personajes sufran un proceso de desplazamiento hacia abajo, de aplanamiento.

Parodi es un hombre para quien la realidad –por compleja que la presenten– siempre puede hacerse comprensible en términos de su propia experiencia de hombre sencillo, sobrio, iletrado y bien provisto de sentido común.

Parodi habla como el tipo de hombre que es. Su lenguaje propio, el que emplea no cuando reformula o 'traduce', sino cuando el texto registra sus propias intervenciones, muestra que la claridad de Parodi se debe en gran medida a su preferencia por las expresiones sintéticas y altamente figurativas:

Cuando pretende frenar la verbosidad del interlocutor, le basta un: "Pare el carro, amigo" (27); si necesita explicaciones o aclaraciones se limita a un "Deme calce" (43); para él, "la embarraste, hermano" (119) es la manera de indicarle al interlocutor que se ha equivocado; "mandarse" un libro equivale a 'escribirlo' ("Todos sus libros son un titeo: usted se manda los *Himnos para millonarios*, y el mocito, que es respetuoso, las *Odas para gerentes* (...)", 59); 'hable claro', a "Dele un descanso a las payasadas" (80); para Parodi, una intervención de Montenegro no 'desbarató el plan' de los ladrones sino que "les arruinó el pastel" (46); elimina el énfasis de una expresión como 'resistencia pasiva' reduciéndola a lo que para él "es otro nombre para dejarse patear" (103).

En el habla de Parodi abundan dichos y comparaciones también figurativos y siempre humorísticos: "El primer maíz es para los loros" (79); "Usted, don Montenegro, que está en caballo manso" (79); "después el doctor, que estaba más trepado al sauce que una salamandra" (119); "a usted me lo dejaron más solo que a un ojo de vidrio" (119); "se formó un plan que no se le ocurre ni a Mitre" (82); "hasta el encuentro con la Pumita parece más preparado que una elección en La Rioja." (82)

Cuando reformula los discursos de los otros personajes, traspone a su propio vocabulario las expresiones que le resultan poco familiares o ajenas:

- la afirmación del hispanista Bonfanti de que el Comendador Sangiácomo no contribuyó para la colecta del Socorro Anti-hebreo (“niega su óbolo a la baronesa de Servus”, 73), en boca de Parodi se transforma en que a la baronesa “le había fallado el sablazo” (83) y “la sacaron como chijete” (83);
- la noticia de que la ruina financiera del Comendador lo llevó a no pagar los servicios de Bonfanti, es narrada por éste a Parodi como: “todo ello sin desmedro de postergar *sine die* mis honorarios” (74) y reelaborada por el detective: “A Bonfanti le cortaron el sueldo” (83);
- el baño para caballeros del tren Panamericano (40) es para Parodi “un excusado” (46);
- los “films” y “el cinematógrafo” (67) mencionados por los personajes de “El dios de los toros”, se convierten en: “las vistas del biógrafo” (82).

En algunos casos, Parodi no sólo ‘traduce’ sino que además reduce levemente la información recibida:

- “La prima carnal que [el Comendador] mandó a buscar a Italia a propósito” para casarse con ella (64), según el dato aportado por Mariana Ruiz Villalba, es para Parodi “la señora emigrante que le mandaron de Italia” (81);
- en su informe a Parodi, Molinari recuerda la instrucción de los drusos de que “el 14 me someterían a una prueba un poco difícil para la cual tenía que prepararme (...). Y, como usted sabe, tres días a té solo, aprendiendo los signos del zodiaco, en orden, como están en el Almanaque Bristol.” (24). Parodi resume y reformula: “te hizo tres días a puro té y Almanaque Bristol” (33);
- Montenegro narra: “en el interín, la ola roja había expulsado del Imperio de los Zares a la gran dama despojada y al caballero infidente” (41), Parodi resume: “La revolución maximalista los había desparramado por el mundo”. (46)

Siempre modifica expresiones, nombres o apellidos que le resultan extraños, transformándolos en versiones más o menos aproximadas, pero familiares a su experiencia:

- el tren Panamericano (36), para Parodi es “ Ese tren tan raro de ustedes” (43);
- lo que en palabras de “la Pumita” reza: “Todos los films de [Emil] Jannings son *De carne somos*. Siempre el mismo argumento: primero le van acumulando felicidades; después lo enyetan y lo hunden” (67), para Parodi se resume en que la Pumita “habló de las vistas del biógrafo. Dijo que a un tal Juárez primero le acumulaban triunfos y después lo enyetan” (82-83);
- los nombres de las mujeres que el Comendador contrata para embaucar a su hijo, provocan una confusión en don Isidro: se trata, por una parte, de la “Dolly Sister” (70) -a quien Bonfanti menciona también por su nombre artístico, “Miss Dollie Vavassour” (75) y Montenegro, por su nombre real, “Dolores Vavassour” (80); por otra, de Loló Vicuña de De Kruif, de Miss Amy Evans y de la baronesa de Servus. Para don Isidro, esa maraña de mujeres, nombres y apellidos se resuelve en: “Ahí tiene la baronesa de Servus y la Sister y la Dolores y la Vicuña; todos esos amoríos el viejo se los preparó sin que él maliciara” (82);
- al más exótico de sus visitantes, el chino Fang She, Parodi lo vuelve familiar : “yo, en su caso, don Pancho...” (120).

LA ‘CONDENSACIÓN’

En las versiones de Parodi, junto a la traducción, el procedimiento más notable es la violenta síntesis, la reducción de los discursos a lo que para él es la información esencial, reformulada desde su perspectiva, con o sin modificaciones de los datos recibidos.

Algunos ejemplos -escogidos entre los muchos contenidos en las soluciones de los casos- servirán para ilustrar cómo funcionan estas estrategias para la reformulación de los discursos por obra de Parodi. En lo que sigue, cito en primer lugar la versión de los personajes

y, a continuación, la que don Isidro –basándose en esos discursos– presenta unas páginas más adelante como solución del enigma.

En “La prolongada busca de Tai An”, el chino Shu T’ung da a Parodi una extensa y enrevesada descripción de los “misterios del culto del Hada del Terrible despertar”, una secta del taoísmo, y narra las circunstancias del robo del talismán de la diosa:

Hay en el centro del Yunnan un lago secreto; en el centro de ese lago, una isla; en el centro de la isla, un santuario; en el Santuario resplandece el ídolo de la Diosa; en la aureola del ídolo, el talismán. (...) Hay espíritus pervertidos por los misioneros, que fingen refutar estos axiomas (...) desde la primera aurora del tiempo hasta el último caso, la joya perdurará en el santuario, aunque en el presente fugaz la tiene escondida un ladrón, hace ya dieciocho años.

El jefe de los sacerdotes encomendó al mago Tai An la recuperación de la joya. (106-107)

Cuando don Isidro expone ante Fang She la solución del caso, el detective cita las palabras de Shu T’ung, reformulando lo que “colige” de las informaciones recibidas unos meses antes:

Su paisano, el doctor Shu T’ung, aquí ausente, nos hizo un cuento largo y enrevesado, donde colijo que en 1922 algún hereje le robó una reliquia a una imagen muy milagrosa que ustedes saben venerar en su tierra. Los curas se hacían cruces con la novedad y mandaron un misionero para castigar al hereje y recuperar la reliquia. (118)

La versión de don Isidro comienza por convertir el hecho de que los dos chinos vienen del mismo lugar en hacer de ellos dos “paisanos”; el ladrón se transforma en un “hereje”, el talismán en “reliquia”, la diosa en “una imagen muy milagrosa”, el centro de Yunnan, en “su tierra”; a su vez, los sacerdotes del santuario son “curas” que se “hacen cruces” ante el robo, y uno de los misioneros presuntos pervertidores de espíritus, en el encargado de perseguir al hereje-ladrón. Todos los demás datos aportados por el “chino cortesano y melifluo” (según lo define Montenegro, 17), han sido descartados en la narración de Parodi.

El detective escuchó pacientemente la historia, la encontró larga y enrevesada. Procede a volverla corta y clara. Ha captado el núcleo de la narración, la sucesión de hechos y su desenlace, pero sus infe-

rencias han desplazado la historia a otras categorías: la reformulación se hace en términos de lo que Parodi entiende por 'religión': curas, cruces, misioneros, milagros, herejes, reliquias; los ídolos, talismanes y magos, no entran en su percepción del fenómeno y quedan eliminados o traspuestos a lo conocido y para él, posible.

En "Las doce figuras del mundo" se presenta una secuencia muy similar a la anterior: el periodista Molinari pone al tanto a Parodi de los rituales de iniciación entre los drusos: "todos los viernes se reúnen alrededor del toro los akils, que son, como quien dice, los iniciados" (23).

Parodi integra la información de Molinari en el relato final, como si citara fielmente las palabras del periodista: "vos mismo dijiste que" (33). Pero lo que, según Parodi, Molinari mismo dijo, en la reformulación del detective aparece como: "vos mismo dijiste que el viernes era el día de sus misas" (33).

Otro ejemplo en el mismo relato, relacionado con el mismo ritual: Molinari refiere a don Isidro las instrucciones de Abenjaldún para que lleve a su despacho a "los cuatro maestros que forman el velado tetragono de la Divinidad" (26), que Molinari será capaz de distinguir en el grupo de drusos cubiertos con túnicas sólo si no deja de repetir en el orden correcto los signos del zodiaco:

Mire, es muy sencillo. (...) una escalera baja directamente a la sala de actos. Ahí estaban los drusos, unos ciento cincuenta, todos velados y con túnicas blancas, alrededor del toro de metal. (25)

La reformulación de Parodi une la trasposición a la síntesis: lo que queda del "velado tetragono" y de la ceremonia es: "te largó a una función de drusos ensabanados" (33).

Especialmente en las narraciones de los hechos a cargo de alguno de los muchos hombres de letras involucrados en los casos de *Seis problemas*, Parodi procede a síntesis radicales, desechando prácticamente la totalidad del discurso.

Isidro Parodi es no es un hombre de letras, y con frecuencia manifiesta que los libros lo "marean": "He leído los sueltitos de Molinari; no tiene basura en la cabeza, pero uno acaba por marearse con tanta fotografía" (53).

El muchacho es habilidoso con la pluma, pero tanta literatura y tanto retrato acaban por marear. (36)

Don Anglada, ya me tiene mareado con tanto libro (66)

La relación de los hechos en “Las noches de Goliadkin” está enteramente a cargo de Gervasio Montenegro, poeta y miembro de la Academia Argentina de Letras. Montenegro refiere a Parodi sus peripecias en el tren Panamericano, donde –de acuerdo con su versión de los hechos- es permanentemente acosado por los reclamos eróticos de la *baronne* Puffendorf-Duvernois :

esa misma noche me deslicé en puntas de pie hasta su [de la *baronne*] camarote y, en cuclillas, apoyada la soñadora testa en la puerta, y el ojo en la cerradura, me puse a tararear confidencialmente *Mon ami Pierrot*. De esta apacible tregua que el luchador lograra en plena batalla de la vida, me despertó el anticuado puritanismo del coronel Harrap. (...) (39-40)

A veces me parezco a Sherlock Holmes: sorteando astutamente al guarda, a quien soborné con un interesante ejemplar de la numismática paraguaya, traté, frío sabueso de Baskerville, de oír, más aún, de espiar, lo que sucedía en ese recinto ferroviario. (...) El silencio y la oscuridad fueron el fruto de mi examen (...) (41)

En las palabras de don Isidro, el extenso relato de Montenegro – que he citado en versión ya resumida- se reduce a: “mientras usted estaba pegado como un engrudo en la puerta de la baronesa” (46).

Parodi ha sabido captar lo esencial de la perorata: nada de testas soñadoras ni treguas en la batalla: el académico pasa buena parte del viaje espiando los camarotes de los demás.

En “El dios de los toros”, las circunstancias reúnen a varios poetas –Montenegro, Anglada, Formento, Bonfanti- en la estancia de Manuel Muñagorri. El caso se presenta especialmente arduo para Parodi ya que, para llegar a resolverlo, se ve obligado a escuchar un torbellino de discursos, que compiten en complejidad y disparate. En una ocasión, Parodi recibe en su celda a Montenegro, que viene a informarle sobre la intranquilidad de Anglada por el destino de las cartas que le han robado:

También nuestro común amigo Carlos Anglada –espíritu chispeante si los hay, pero carente de la disciplina mediterránea- lo recuerda.

Lo recuerda demasiado, *inter nos*. Ayer no más irrumpió en mi bufete. Bastaron dos portazos y una respiración casi asmática, para que el catador de fisonomías descubriera en un abrir y cerrar de ojos que Carlos Anglada estaba nervioso. (...) Nuestro amigo es más débil: basta una quimera para aterrarlo. Francamente, lo creí de temple más recio. Al principio afrontó la pérdida de las cartas con el estoicismo de un *clubman*; ayer he constatado que esa fachada no era más que una máscara. El hombre ha sido herido, *blessé*. En mi bufete, ante un Maraschino 1934, entre el humo tonificante de los habanos, el hombre se despojó de todo antifaz. (52)

Y don Isidro 'cita', resumiendo lo que Montenegro "dijo": "A la semana vino ese pan de Dios, Montenegro, y dijo que el pavote andaba de lo más preocupado" (59).

La capacidad de síntesis y la perspicacia de Parodi también se lucen en una escena de "Las previsiones de Sangiácomo", en la que Montenegro le refiere la acusación contra Ricardo Sangiácomo de que su novela *La espada al medio día*, en realidad, es un plagio:

Denunciando no sé que absurdas coincidencias entre la novela de Ricardo y la *Santa Virreina*, de Pemán, obra que sus mentores literarios, Eliseo Requena y Mario Bonfanti, eligieran como riguroso modelo. Felizmente, ese don Gaíferos que se llama el doctor Sevasco subió a la pedana y dio el *do* de pecho: demostró que el opúsculo de Ricardo, a pesar de consentir algunos capítulos del romanzón de Pemán -coincidencia harto disculpable en el primer hervor de la inspiración- debía más bien considerarse un facsímil del *Billete de lotería*, de Paul Groussac, rápidamente retrotraído al siglo XVII y prestigiado por una evocación incesante del descubrimiento sensacional de las virtudes salutíferas de la quina. (80)

Parodi saca sus inferencias, elimina del discurso del hombre de letras los 'ruidos' molestos y su sentido común concluye: "la novela de Ricardo estaba copiada" (83).

Para resolver el caso Sangiácomo, Parodi debe soportar en más de una ocasión la labia del poeta Anglada. En la primera visita a la celda, Anglada informa a Parodi sobre el favorable desarrollo de los negocios del Comendador Sangiácomo en la Argentina, hasta la Primera Guerra, que

disipó ese espejismo; nuestro luchador, al borde de la catástrofe, dio un golpe de timón y se consolidó en el ruibarbo. Italia no tardó en detonar su grito y su músculo; Sangiácomo, desde la otra margen atlántica, gritó ¡presente! y fletó un barco de ruibarbo para los modernos inquilinos de las trincheras. No lo desanimaron los motines de una soldadesca ignorante; sus cargamentos nutritivos abarrotaron dársenas y almacenes en Génova, en Salerno y en Castellammare, desalojando más de una vez a densas barriadas. Esa plétera alimenticia tuvo su premio: el novel millonario crucificó su pecho con la cruz y el mandil de *Commendatore* (64)

Más tarde, Parodi enuncia lo que sacó en limpio: depura, sintetiza, suprime timones, músculos, gritos, inquilinos y trincheras, y termina degradando a sargento al ilustre Comendador:

a todos los ejércitos de italianos los tenía atorados con el ruibarbo que les vendía a precio de alimento y hasta le habían dado las jinetas de Comendador (81)

Como he señalado más arriba, don Isidro no es un hombre de libros. Su único contacto con la letra escrita se da por la lectura de las noticias policiales de un diario. No obstante, en “El dios de los toros”, el poeta Formento le lleva de regalo un ejemplar de *Itinerario de Carlos Anglada (trayectoria de un lírico)*, en el que ha historiado –y enriquecido con fotografías– la vida de su maestro. En esta obra, Formento ha registrado con detalle las diversas etapas de la evolución poética de Anglada:

La iniciación modernista; la comprensión (a veces la transcripción) de Joaquín Belda; el fervor panteísta de 1921, cuando el poeta, ávido de una plena comunión con la naturaleza, negaba, toda suerte de calzado y deambulaba, rengo y sangriento, entre los canteros de su coqueto chalet de Vicente López; la negación del frío intelectualismo: años ya celeberrimos en que Anglada, acompañado de una institutriz y de una versión chilena de Lawrence, no trepidaba en frecuentar los lagos de Palermo, puerilmente trajeado de marinero y munido de un aro y de un monopatín; el despertar nietzscheano que germinó en *Himnos para millonarios*, obra de afirmación aristocrática, basada en un artículo de Azorín, de la que se arrepentiría muy luego el popular catecúmeno del Congreso Eucarístico; finalmente, el altruismo y buceo en las provincias (49-50)

Aunque Parodi declara haber leído el libro (“últimamente leí esta cosa”, 59), de la “proteiforme vida” (75) de Anglada parece haber retenido sólo algunas fotografías (“esas figuras tan lindas”, 59); de las múltiples etapas, sólo la cuarta, el “período pueril”, queda integrada a su reformulación de los hechos. La iniciación modernista, la fase dedicada a la transcripción, el fervor panteísta, la plena comunión con la naturaleza, la negación del frío intelectualismo, el despertar nietzscheano y el altruismo y buceo en las provincias, quedan sintetizados -y degradados- por Parodi en un rotundo: “usted, don Anglada, (...) más de una vez se hizo el nene” (60).

Los desvelos literarios de Formento están por concretarse en la publicación de un libro, del que Mariana Ruiz Villalba se encarga de informar a Parodi:

La víspera [Manuel Muñagorri, el marido de Mariana] estuvo hasta las mil y quinientas hablando con Formento sobre un libro. Qué se mete a hablar de lo que no sabe. Llegué al final de la discusión pero en el acto pesqué de qué se trataba. Pepe –Formento, quiero decir– está por imprimir una traducción popular de *La soirée avec M. Teste*. Para llegar a las masas, que al fin y al cabo es lo único, le ha puesto como nombre en español *La serata con don Cacumen*. Manuel, que no quiso nunca entender que sin el amor la caridad es imposible, se había empeñado en desanimarlo. Le decía que Paul Valéry recomienda a los otros el pensamiento pero no piensa, y Formento que ya tiene lista la traducción, y yo que siempre digo en *La Casa de Arte* que hay que traerlo a Valéry a dar conferencias. (57-58)

El resumen final de Parodi acerca de la obra, desnuda y ridiculiza las pretensiones literarias de Formento:

estaban discutiendo el asunto cuando llegó Mariana y tuvieron la finura de hacerle creer que hablaban de un libro que Formento estaba copiando del francés. (60)

Shu T’ung narra a Parodi el largo peregrinaje de Tai An hasta Buenos Aires, y su intento de impedir que el talismán sea sacado fuera de la ciudad:

Sabía con seguridad que el ladrón estaba en Buenos Aires, la remota ciudad que le habían mostrado en la isla del templo los círculos y triángulos mágicos. El gimnasta del alfabeto repasa los diarios para

ejercitar su habilidad; Tai An, menos expansivo y feliz, se atenía a la columna de marítimas y fluviales. Temía que el ladrón se evadiera o que un barco trajera un cómplice a quien le pasaran el talismán. (107-108)

Para don Isidro, “la remota ciudad que le habían mostrado en la isla del templo los círculos y triángulos mágicos” es sencillamente “la Capital”; la ávida lectura de “la columna de marítimas y fluviales” para descubrir la llegada de un eventual cómplice se convierte en espiar a “cuanto buque llegaba” y “a cuanto chino desembarcaba”: “sabía por los diarios el nombre de cuanto buque llegaba a la Capital y espiaba a cuanto chino desembarcaba” (118).

La intrincada elocuencia de los personajes chinos de Seis problemas estimula los cortes, síntesis y trasposiciones por parte del detective. Shu T’ung lo pone al tanto de sus desvelos por no perder de vista al supuesto ladrón del talismán:

Señor Parodi, antes de seguir adelante permítame una aclaración estúpida. Sólo un decapitado se atrevería a suponer que estos ejercicios penosos y por lo general vespertinos, alejaron de Tai An a la proporcionada discípula. Concedo a mis ilustres contradictores que la dama no permanecía inmóvil como un axioma, en la casa del mago. Cuando su propia cara no podía vigilarlo y atenderlo, por intercalación de varias manzanas edificadas, encargaba esas tareas a otra cara muy inferior —la que humildemente enarboló y que ahora saluda y sonrío—. Yo ejecutaba esa refinada misión con legítimo servilismo: para no importunar al mago, trataba de moderar mi presencia; para no aburrirlo, cambiaba de disfraces. A veces, colgado de la percha, fingía con escasa fortuna ser el sobretodo de lana que me ocultaba; otras, rápidamente caracterizado de mueble, aparecía en el corredor, en cuatro patas y con un florero en la espalda. Desgraciadamente, macaco viejo no sube a palo podrido; Tai An, ebanista al fin, me reconocía segundos antes del primer puntapié y me obligaba a impresionar a otros seres inanimados. (112)

Don Isidro sabe poner orden y claridad al relato:

Cuando salía con el ruso que también hablaba con ella, lo dejaba de campana a ese doctor de tantos recursos, que si la circunstancia lo exige se pone tranquilamente un florero en el traste y queda disfrazado de mueble. (119)

En algunos casos, la reformulación de Parodi no sólo sintetiza y aligera el lenguaje, sino que –cuando el discurso escuchado se vuelve especialmente farragoso - enreda los datos.

La retórica erudita y arcaizante de Bonfanti, aturde especialmente a don Isidro. En “Las previsiones de Sangiácomo”, Mario Bonfanti, el “hispanista adscrito a la propiedad del Commendatore” (66), menciona a don Isidro la novela de Ricardo Sangiácomo, en cuya escritura declara haber participado:

su crónica novelesca *La espada a medio día*, cuyo manuscrito adobé yo mismo para las prensas y en las que usted, que es todo un veterano en estas lides, no habrá dejado de advertir, y aplaudir, más de una contrafirma de mi estilo personalísimo, tamaño como huevo de avestruz. (73)

Cuando Parodi refiere a Montenegro las palabras de Bonfanti, su versión altera –y degrada- el papel que el “hispanista” se atribuyó en la empresa: “Después Bonfanti le puso unas contrafirmas del tamaño de un huevo de avestruz” (82).

Los relatos de Montenegro son un arduo obstáculo para la comprensión de Parodi; en una de sus visitas a la celda, le recuerda al detective que:

le he brindado no menos de un ejemplar de ese viperino folleto que inundó la Capital federal y las localidades suburbanas y cuyo autor, respaldado por la máscara del anonimato y ante el cenotafio aún abierto, se cubrió del más soberano ridículo (...) (80)

Parodi ‘reordena’ y retiene como dato: “el librito ese de la máscara del anónimo” (81).

CONCLUSIÓN

Si Borges pudo decir que ordenar una biblioteca es una forma silenciosa de ejercer el arte de la crítica, resumir un discurso es ya una forma lacónica de ejercer el arte de la hermenéutica. Toda interpretación introduce un nuevo discurso y produce, por lo mismo, un paradójico aumento de la masa significativa. Raramente, pues, se trata de un acto de economía verbal, salvo cuando el discurso interpretante reemplaza directamente al interpretado.

Un discurso interpretativo puede ser *analizante*, cuando la necesidad de explicitar lo implícito lo vuelve más largo que el discurso interpretado. Por la misma razón, no es comprensible en ausencia de este último. En cambio un discurso interpretativo *sintetizante*, un resumen, tiene la propiedad de poder substituir el discurso interpretado, y en cierto modo está presuponiendo en éste un exceso verbal. Poder decir en dos palabras lo que fue dicho en diez, es señalar implícitamente la verbosidad del discurso original.

El arte de don Isidro Parodi, su malicia, está, por una parte, en resumir, es decir en considerar el discurso del otro como superfluo y reemplazable y, por otra parte, en reformularlo (variarlo) dentro de una tesis no literaria para encontrarle, sólo en ese plano, una viabilidad referencial. En ese sentido, el procedimiento discursivo de don Isidro se emparenta con la práctica de la ironía socrática: aquél de los interlocutores que ha recibido la autoridad interpretativa (el maestro Sócrates, el detective Parodi) al situar su propio discurso en una posición intencionalmente rebajada, desmorona en el discurso del otro todo lo que es andamiaje, reduciéndolo a un esquelético y torpe contenido implícito que el maestro se encarga de reformular.

A su vez, el arte y la malicia de Bustos Domecq, creador don Isidro, residen en la yuxtaposición de ambos discursos. El deseo infructuoso de *vanguardia* de los pretendidos escritores se ve contrarrestado por el "para mí que" del *criollo viejo*, que hace de esa falsa literatura una enfermedad del lenguaje y un síntoma de la realidad. Esa visión estereoscópica de las dos caras de la moneda, ese oxímoron en acto que no sólo pone de manifiesto sino también explota la docta cursilería o la elocuente ignorancia, es lo que produce al mismo tiempo el acto interpretativo y el efecto cómico.

Cristina Parodi

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Ivan. "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Borges, Jorge Luis. "Arte de injuriar". *Obras Completas* I. Barcelona: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en Colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.