

Políticas del Policial: Sobre *La Hija del Criptógrafo* de Pablo De Santis

Hernán Maltz*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maltz, Hernán (2019), "Politics of Detective Fiction: On Pablo De Santis' *La Hija del Criptógrafo*"

ABSTRACT

In this work, I analyze *La hija del criptógrafo* (2017), by Pablo De Santis, attending to four aspects of the novel. First, I describe and analyze the use of detective fiction based upon the thematization of the genre itself. Second, I inscribe the novel in a corpus of Argentine campus novels and attend to the representations of scholars in it. Third, I focus on the political conjuncture of the 1970s and the way it is portrayed, focusing particularly on the political effervescence and the immediate consequences of the last dictatorship in Argentina. Fourth, and finally, I review some of the hermetic settings –predominantly masculine– of De Santis' works of fiction.

Key Words: Pablo De Santis, argentine literature, detective fiction, campus novels, dictatorship

INTRODUCCIÓN

Luego de *Crímenes y jardines*, en que se repite el protagonismo de Sigmundo Salvatrio, en 2017 De Santis publica *La hija del criptógrafo*, novela con la que se aleja de aquellos policiales ambientados en los últimos años del siglo XIX, y retoma un camino parecido al que ya había transitado casi dos décadas atrás, con *La traducción* y *Filosofía y Letras*. ¿Qué tiene en común la última novela con las dos de 1998? Desde el comienzo nos encontramos con un cadáver –el del profesor Colina Ross– y con la figuración de un espacio universitario de tensiones y enemistades. Sin embargo, a diferencia de aquellas novelas, ambientadas en la segunda

* Hernán Maltz is a post-doctoral researcher at the Universidad de Buenos Aires, Argentina (hermaltz@gmail.com).

parte de la década de 1990 y en las que los pequeños círculos de traductores y universitarios parecían no tener conexión con el contexto político nacional –o sí, en la medida en que su “apoliticidad” daba cuenta de ello–, en este caso el narrador comienza su relato en un año particular, 1983, señal que inmediatamente advierte al lector sobre una novedad en el recorte temporal elegido por De Santis, en una historia cuyos sucesos principales se desarrollan a la par de la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983) y en sus años previos.

En principio, entonces, *La hija del criptógrafo* consiste en la historia de Miguel Dorey y su vínculo, entre 1968 y 1983, con el profesor Ezequiel Colina Ross. La novela apela al recurso de empezar por el final, de modo que la introducción nos sitúa en 1983, con la visita de Dorey al sepulcro del profesor y con la promesa de contar dicha historia desde el comienzo, que el protagonista-narrador ubica en 1968, cuando lee el libro fictivo *Qué es la criptografía*, del propio Colina Ross.

Sin embargo, la novela, quizá la más ambiciosa de De Santis hasta el momento,¹ contiene varias líneas narrativas que se cruzan. Es cierto que, en buena medida, consiste en la narración, en primera persona, de una parte de la vida de Miguel Dorey, pero, asimismo, se trata de la historia del Círculo de Criptógrafos, de los papeles de Maldany –“Arquitecto de profesión y arqueólogo aficionado. El descifrador de la lengua de Creta” (2017, 33)– y sus exégetas –Colina Ross, Crámer, Dorey–, de la rivalidad entre académicos, de las acciones de un grupo de sujetos pretendidamente revolucionarios –Crámer, Lemos, Barnes– y, tal como anuncia el título, de la historia de amor entre Dorey y Eleonora Colina Ross –la hija del profesor–. Estos distintos niveles de la trama se cruzan entre sí, con el agregado del contexto histórico-político que las enmarca y las condiciona –por ejemplo, Dorey es secuestrado y, después de su liberación, toma la decisión de exiliarse. Asimismo, como es habitual en las ficciones de De Santis, los signos y los procesos semióticos son un tema central –aspecto ya señalado por los críticos, por ejemplo por Drucaroff (2011)–, y esta novela efectivamente vuelve sobre ellos y los pondera, desde el mismo título y, a través de la ficción, con la exposición de ciertas preguntas en torno al lenguaje y los procesos de significación.

1 Al menos en lo que respecta a la extensión, hay una taxativa tendencia en De Santis a publicar novelas cada vez más largas. Pero, desde luego, el carácter “ambicioso” claramente no puede ser puesto en vínculo de manera unilateral con el número de páginas de los libros. En todo caso, *El enigma de París* podría ser concebida como la principal obra de De Santis, al menos si nos atenemos a su carácter totalizante respecto a la literatura de detectives y al género policial.

Si en *La traducción, Filosofía y Letras, El enigma de París o Crímenes y jardines* De Santis se apoya en una construcción y en una estructura narrativa más cercana al policial, en esta novela el género figura, en lo sustantivo, como veremos, en un plano temático. Tal es nuestro primer aspecto a revisar. En un segundo apartado, nos enfocamos en las representaciones del mundillo académico que, como decíamos, distan de ser una novedad, pero en todo caso permiten pensar esta novela en afinidad con el policial académico. Luego, nos interesamos por abordar las representaciones de la coyuntura política de la década de 1970, particularmente de aquellos aspectos vinculados a la efervescencia política y a las consecuencias inmediatas de la última dictadura en la Argentina. Por último, nos abocamos a repasar algunos elementos sobre los entornos herméticos y predominantemente masculinos de las ficciones de De Santis.

UNA VUELTA: LA LITERATURA POLICIAL COMO TEMA DE LA FICCIÓN

La hija del criptógrafo no califica necesariamente como policial, aunque el género se hace presente, en lo sustantivo, a modo de tema, a través de repetidas menciones que repasamos a continuación.² De todas formas, igualmente la narración comienza con un cadáver, el del profesor Colina Ross, de modo que también a nivel estructural contamos con una suerte de dirección policial, pues sabemos que la historia conduce a una muerte. Si recordamos la usualmente citada clasificación de Todorov (2003) respecto a las dos historias que cuenta todo relato policial, la del crimen y la de la investigación, en *La hija del criptógrafo* ciertamente no hay una investigación sobre el asesinato de Colina Ross, tal como se nos aclara explícitamente en el final de la novela:

Nadie propuso un crimen, la irrupción de un desconocido, la conexión de la mínima escena con una trama mayor. Los forenses se inclinaron por un discreto suicidio, o la conjunción accidental de narcóticos y alcohol. Tenía agua en los pulmones, se había ahogado en su mínimo Mar Muerto, pero eso lo atribuyeron a los narcóticos. Si Lemos había estado allí, meticoloso y letal, su trabajo había sido imperceptible (2017, 388).

2 Esto dista de ser una novedad en la narrativa de De Santis, pues sus novelas de carácter más notoriamente policial –*El enigma de París o Crímenes y jardines*– también llevan esta marca.

Por lo tanto, podríamos concebir cierta clausura de una estructura policial: hay un cadáver, pero no hay sospechas ni dudas sobre el mismo y, por lo tanto, no hay investigación de la policía. Dorey conoce la historia, aunque no puede narrarla como la historia de una investigación, sino como los complejos hechos que conducen, a la postre, a la muerte de Colina Ross.

La novela sí retoma, entonces, temas y motivos del policial, aunque no lo hace a la manera un tanto ostentosa de *El enigma de París* o *Crímenes y jardines*, sino a través de menciones –algunas más bien puntuales, otras con una mayor extensión– diseminadas en distintas partes de la narración.³ Así, podemos remitirnos a un largo segmento en que lo policial se manifiesta en la propia práctica de la vida cotidiana, cuando, en el marco de la estancia de Colina Ross en Inglaterra, este ve a Maldany como lector de novelas policiales:

A veces Colina Ross lo encontraba en su estudio o en un banco en el parque leyendo novelas policiales. Pero no eran las novelas que le gustaban a Colina Ross, con la trama concentrada en una casa de campo, un tren varado en la nieve o en un gran hotel. Las portadas de los libros que elegía Maldany abundaban en escorpiones, en bolas de cristal, en jeroglíficos egipcios, en manos que sostenían puñales orientales. Sus autores favoritos eran Edgar Wallace –a quien Colina Ross conocía por las ediciones de la editorial Tor de Buenos Aires–, y dos escritores por completo desconocidos para él: Talbot Mundy y Leo Perutz (2017, 75-76).

Aquí tenemos, también, una apelación de De Santis a la tradición menos legítima de la narrativa policial: Edgar Wallace, a quien usa para mencionar y homenajear una vez más a la editorial Tor –ya mencionada anteriormente en *Filosofía y Letras* y *Los anticuarios*–, no era un apellido propio de la “alta” literatura, pero contaba con grandes éxitos de ventas y, sin dudas, su nombre entra en la historia de la construcción de un segmento masivo de lectores argentinos, por medio de la circulación a través de la *Colección Misterio* y la *Serie Amarilla* de la editorial Tor (Abraham 2012, 109-115, 178-179).⁴ Mundy sí sería un autor definitivamente marginal, casi con

3 Desde luego, no se trata de un uso del género privativo de De Santis. Podemos pensar en otras novelas de escritores contemporáneos en las que el género policial es traído a cuenta brevemente a modo de mención o para describir alguna situación, como sucede en algunos pasajes de, por ejemplo, *Tuya* de Claudia Piñeiro o *La muerte lenta de Luciana B.* de Guillermo Martínez.

4 Asimismo, hallamos una mención en la novela a la colección Rastros de la editorial Acme: “Entré en una librería de usados, fui hasta el fondo, donde no se veía a nadie, y me puse a revisar una mesa de novelas policiales. Compré una de David Goodis

seguridad mencionado por primera vez por un autor argentino en la presente novela de De Santis.⁵ Por último, el caso de Perutz es un tanto distinto, ya que la publicación de *El maestro del juicio final* en la colección de El Séptimo Círculo le otorga una mayor legitimidad.⁶

Tras un párrafo en que se reseña brevemente a cada uno de estos tres escritores, encontramos una reflexión sobre el género, derivada de otra reflexión por parte de uno de sus autores canónicos:

Chesterton había dividido las novelas policiales entre aquellas que pertenecían al «cuarto amarillo» (un enigma perfectamente definido, un grupo de sospechosos limitado, una explicación económica y racional) y las del «peligro amarillo», con sus conspiraciones de chinos, hindúes o de lo que fuera. Chesterton, por supuesto, prefería las primeras, y Colina Ross también. Pero a lo largo de los meses que pasó con Maldany, el profesor llegó a comprender por qué al arquitecto lo seducían más las conspiraciones exóticas que los enigmas domésticos. Las esperanzas y terrores de sus atolondrados detectives eran las esperanzas y terrores de Maldany. Como ellos, él rechazaba una respuesta moderada. Quería una revelación total y absoluta. Habría odiado una respuesta que acabara con el misterio; deseaba una respuesta que multiplicara el misterio sin fin.

—Todas las novelas policiales me decepcionan —decía Maldany—. Excepto aquellas que no termino de entender (2017, 76).

Con este fragmento en torno a cierta valoración sobre las novelas policiales, podemos efectuar una comparación con *El enigma de París*, pues si en esta novela el temor de Arzaky consistía en que los enigmas desaparecieran —y con ellos el mundo de los detectives—, en *La hija del criptógrafo* hallamos una preocupación análoga en torno a la necesidad de que los misterios pervivan. La misma idea se sostiene a través del militar a quien responde Dorey: “Como Maldany, Blasco se daba cuenta de que descifrar es

de la colección Rastros” (De Santis 2017, 300). Carlos Abraham, además de su investigación sobre Tor, recientemente ha publicado un libro sobre Acme, que contiene un desarrollo sobre la colección *Rastros* (Abraham 2017, 137-149).

5 Talbot Mundy era el principal seudónimo con el que publicaba William Lancaster Gribbon. En *La hija del criptógrafo* se menciona su novela *Los nueve desconocidos*, “cuyo título hablaba de una secta de nueve sabios, adoradores de la diosa Kali y guardianes de nueve libros donde estaba cifrada una sabiduría ancestral” (De Santis 2017, 76).

6 Recientemente De Santis ha reivindicado a Perutz, una vez más, en el marco de las segundas Jornadas de Literatura y Cine Policiales en la Argentina (Museo del Libro y de la Lengua 2016), con una ponencia titulada “Leo Perutz y los libros asesinos”, basada justamente en *El maestro del juicio final*, uno de sus textos preferidos — y al que también reseña brevemente en *La hija del criptógrafo*: “[s]us misterios no eran convencionales: en una de sus novelas los habitantes de una aldea caían en un frenesí religioso sin límites; en otra, una serie de personajes morían a causa de la lectura de un libro” (2017, 76).

decepcionarse” (2017, 265). Esta preocupación se repite nuevamente en la novela, en un diálogo entre Dorey y Colina Ross, en que este último insiste con la valoración de Maldany sobre la necesidad de que el mundo siga pareciendo misterioso:

- [...] [Maldany vino para] visitarme. O vino, mejor dicho, con la excusa de visitarme. No sé en realidad qué buscaba. Dio un par de conferencias en Tucumán y Córdoba. Una de ellas fue un homenaje a Arthur Evans. En Buenos Aires se alojó en un hotel de la Avenida de Mayo, y después en el Excelsior de La Plata. Se había traído en el equipaje varias novelas policiales de un autor que siempre leía, un tal Talbot Mundy. Usted, que leyó tantos policiales, ¿oyó hablar del tal Mundy?
- Usted me habló alguna vez de las lecturas de Maldany. Conseguí libros de Edgar Wallace y de Leo Perutz, pero nunca de Talbot Mundy.
- Cuando yo le preguntaba por qué leía esa clase de literatura, que nadie se tomaba en serio, me decía: las leo para que el mundo vuelva a parecerme misterioso (2017, 171).

En efecto, luego leemos sobre la desolación de Maldany ante su descubrimiento del significado del “poema” escrito en la “lengua del Dédalo”, que en verdad termina por ser una lista de contabilidad comercial y, por ende, el resultado de su investigación es una suerte de victoria pírrica: “Y había triunfado de una manera horrible, encontrando cuentas de transacciones comerciales, balances, tantas bolsas de trigo, tantos cerdos, tantos odres de vino o esclavos. Y no pudo soportar que su secreto fuera por fin revelado” (2017, 172). Pero la amenaza de un mundo sin secretos también se torna contra el propio Dorey, ante la pregunta de Colina Ross: “Creo que él [Maldany] no podía vivir en un mundo sin secretos. ¿Puede usted vivir en un mundo sin secretos, Dorey?” (2017, 172). En el caso de Maldany, la respuesta es concreta: “No quería saber nada de bolsas de cereal o de odres de vino o de bueyes o de esclavos. No era un historiador, no era un marxista: era un romántico. Quería un hechizo que volviera a encantar el mundo [...]. Le había costado mucho descifrar el mensaje, y ahora hubiera querido devolverlo a la oscuridad” (2017, 85). Como venimos sosteniendo, entonces, hallamos una búsqueda muy similar a aquella de Arzaky en *El enigma de París*: que los misterios no se pierdan para que el mundo siga teniendo sentido.

Así como marcamos la lectura de policiales como actividad cotidiana por parte de Maldany, incluso vemos que se trata de una maniobra para lidiar con otros aspectos de la vida diaria, como sucede con la erosionada vida de pareja entre Dorey y Eleonora:

Ese verano alquilamos una casa en la costa, en Valeria del mar. Casi no veíamos a nadie y nos teníamos sólo a nosotros mismos. Hablábamos eligiendo las palabras: si nos abandonábamos a la corriente del lenguaje, con su mezcla de frases hechas y elementos sumergidos del inconsciente, la conversación podía terminar en cualquier parte. Por suerte la casa tenía una respetable colección de novelas de Agatha Christie, con manchas de bronceador en las tapas y arena entre sus páginas (2017, 369-370).

En este sentido, lo policial no solo se presenta como mero tema, sino como una repetición constante y “desde siempre” en la vida de las personas: por ejemplo, en su rememoración sobre la adolescencia, Dorey se refiere a su condición de joven lector de las novelas policiales de El Séptimo Círculo durante el verano (2017, 15). O, en una de las conferencias del Congreso de Criptografía, el protagonista nos refiere que “Adamson, el inglés, contó la historia de una unidad de criptógrafos destinada a enviar mensajes falsos, para que fueran recibidos y descifrados por los alemanes. Para inventar historias habían reclutado escritores de novelas baratas, sobre todo de novelas policiales” (2017, 121).

Además, contamos con otras menciones diseminadas a lo largo de la narración, como el libro fictivo que Dorey publica sobre literatura y criptografía, que contiene varios clásicos de la literatura policial:

En una pequeña editorial alcancé a publicar una pequeña antología de cuentos sobre criptografía. Algunos autores eran célebres, como Edgar Allan Poe (*El escarabajo de oro*), Arthur Conan Doyle (*El misterio de los bailarines*), Rudyard Kipling (*Más allá del límite*) y M.R. James (*El tesoro del abad Tomás*). Otros más bien desconocidos, como F.A.M. Webster (*El secreto de la clave extraordinaria*) y J. Dardalhon (*Explicación del texto*) (2017, 91-92).

Luego hallamos otros elementos mencionados también al pasar, tales como los secretos que precisan todas las novelas policiales (2017, 320) o la figura de Lemos descrita como un detective de pesadilla que continúa durante años con su investigación (2017, 350). Incluso contamos con otra referencia a Agatha Christie: “Muchos venenos eran entonces [a principios del siglo XX] de venta libre: eso le da una gran verosimilitud a las novelas de Agatha Christie. Hoy en día envenenar a alguien es mucho más complicado” (2017, 170-171). Así, nuevamente observamos un comentario sutil, pero que, si nos detenemos en él, nos permite en todo caso reflexionar sobre el eje de la verosimilitud de algunas ficciones policiales (y contrarrestar cierto sentido común en torno al “no realismo” de la vertiente clásica, frente al presunto “realismo” de la tradición norteamericana). No olvidemos, a este respecto, aquella célebre frase de

Raymond Chandler, en la apertura de su ensayo “El simple arte de matar”, cuando sostiene que “[l]a literatura de ficción siempre, en todas sus formas, intentó ser realista” y que “[n]ovelas anticuadas, que ahora parecen pomposas y artificiales, hasta el punto de resultar ridículas, no lo parecían a las personas que las leyeron por primera vez” (1970, 187). Este aspecto incluso se vuelve contra el propio Chandler, si pensamos que, más allá de la categorización que suele hacerse sobre su condición de fundador de la novela policial “realista”, sus novelas contienen bastantes hechos poco verosímiles – por ejemplo, el personaje de Moose Malloy, en *Fairwell, My lovely*, parece más bien responder a la tradición del personaje gigante en el cuento de hadas o *Fairy Tail*, y esto sin entrar a considerar las tramas por momentos poco verosímiles, con el detective que siempre, de alguna forma, se encuentra en el lugar de los hechos. En todo caso, algunas de estas sutiles referencias de De Santis siempre contienen, en potencia, la posibilidad de esbozar una reflexión significativa sobre el género policial, tal como acabamos de evidenciar.

OTRA VUELTA: LA ACADEMIA

Desde las primeras páginas, la ficción muestra rasgos propios de un policial académico: un profesor muerto, el espacio de la facultad de Filosofía y Letras, clases de criptografía, menciones a libros y publicaciones universitarias –como los *papers* de Fabiani, publicados con gran frecuencia, “aunque siempre eran variaciones de lo mismo” (2017, 140)–, conferencias y reuniones casi sin asistentes –más allá de los participantes cotidianos, tal como sucede con el “primer congreso de Criptografía, que no llevó ese título sino el melancólico nombre de I Simposio de Lenguas Olvidadas” (2017, 121)–, cátedras paralelas –como la que le otorgan a Crámer para atacar a Colina Ross, pues se trataba de un “método destinado, en general, a vaciar de alumnos la cátedra de algún profesor al que se quería castigar políticamente” (2017, 121)–, ayudantías de docencia mal pagas, teorías y grandes teóricos fetichizados paródicamente –como un francés que “habló del legado de Ferdinand de Saussure, y contó que se habían encontrado nuevas anotaciones de puño y letra en una valija que había dejado en la casa de un pariente y que estaba por publicar un libro con esas anotaciones póstumas” (2017, 121)–, la figura del genio perdido al que hay que redescubrir y descifrar –la figura de Maldany, así, hace eco a la de Homero Brocca en *Filosofía y Letras*–, becas, tesis doctorales –como la de Fabiani, que suscita bostezos (2017, 148)–, burocracia y demás formas académicas –por

ejemplo: “Colina Ross trataba de convencerlo [a Barnes] de que mandara papers a congresos y a revistas académicas con referato” (2017, 97)–, además de la presencia de un pequeño grupo de iniciados, el Círculo de Criptógrafos, entre los que priman tensiones y enemistades –lo mismo que sucedía con los traductores y los profesores en *La traducción y Filosofía y Letras*, respectivamente–.

Dentro de esta parafernalia de motivos, al igual que en *La traducción*, hay una significativa cantidad de libros reales y fictivos que se mencionan. De hecho, tal como sucede en aquella novela, podemos hacer notar que varios personajes son autores: *Qué es la criptografía* de Colina Ross –aunque lo escribe “porque necesitaba el dinero” (2017, 268)–; la ya mencionada antología que prepara Dorey sobre literatura y criptografía –además de sus “esperanzas de escribir el cuadernillo sobre Maldany, como anticipo de un libro de muchas páginas, que vendría después” (2017, 161)–; *Los buscadores del grial* de Crámer –“[l]a primera parte del libro estaba dedicada a Champollion, la segunda a Maldany” (2017, 114)–; el libro de Eleonora, basado en su trabajo sobre los secretos de las personas, y que incluso goza del privilegio de una presentación en una librería de la Avenida Corrientes (2017, 377); y también hay no académicos que conciben libros, como Blasco y su “La lengua de la radiación” (2017, 274) –un tratado que se basa en agotar “el lenguaje del enemigo. Su gramática, su retórica, su repertorio de metáforas. Su odio a la religión, su lógica falsa, su imposición de falacias” (2017, 253); aunque la ambición del castrense no le permite concluirlo: “Le escribimos muchas páginas, vos sobre todo, pero dice que no es suficiente” (2017, 302), le dice Dorey a Lemos–.⁷

En general, la presencia de libros y de motivos académicos se vincula con un conjunto de representaciones negativas y paródicas sobre los académicos. Ulisse Donadio, un profesor italiano que dirige un centro de estudios en la Universidad de Bolonia, le comenta a Dorey: “Los

7 Estos libros fictivos conviven con una variedad de libros reales, como *Las palabras* de Sartre, la *Divina comedia* de Dante, *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati (novela que en repetidas ocasiones De Santis ha señalado como una de sus favoritas), un libro de Sófocles que lleva Maldany cuando muere, uno de Morris West y otro de Guillermo Enrique Hudson, cuyos títulos no llegamos a conocer, e incluso libros ancestrales como la *Scripta Minoa* y el *Liber Motus*. De todas formas, aun con esta parafernalia de libros, nuevamente –al igual que en *Los signos*– apreciamos la noción de que el mundo de los libros es insuficiente, expresada en el momento en que Dorey y Eleonora se separan: “Sólo tuvimos que sentarnos a conversar para resolver a quién pertenecían unos quince libros, cuya compra había sido una decisión en común: después de una vacilación, ella me los cedió todos, me dijo que ya no le interesaban los libros, que la vida verdadera estaba allá afuera, esperándonos con sus promesas y sus decisiones, y que ya no tenía sentido sentarse a leer” (2017, 224).

académicos somos gente difícil en todas partes. Celos, intrigas [...]” (2017, 327). E incluso malos administradores de recursos:

Maldany estuvo olvidado durante muchos años, pero en los últimos tiempos hubo una especie de fiebre entre los historiadores. El nombre de Maldany empezó a repetirse en publicaciones académicas y en los pasillos de las universidades. Los departamentos de arqueología empezaron a ofrecer importantes sumas de dinero para comprar lo que sea. ¡Qué gran peligro el dinero en manos de académicos! (2017, 328).

Con el retorno de Dorey a la Argentina y la referencia a su encuentro con Donadio, Colina Ross nos otorga una sentencia lapidaria sobre lo que acarrea el trabajo de los académicos: “Maldany se puso de moda. ¿Puede creerlo? Es tan irritante cuando lo que uno ha vivido se convierte en motivo de interés académico. Lo que era vida ahora son papers [...]” (2017, 355). Asimismo, se expresa sobre las universidades europeas, de modo que percibimos una voluntad de representar la especificidad de lo académico también por fuera de las fronteras nacionales argentinas:

—Me dio cierta melancolía ese hombre solo, obsesionado por los papeles. Nuestra universidad es un caos y una pesadilla, pero las europeas son peores, porque los aplastan con la idea de una tradición que hay que continuar. Esas bibliotecas infinitas son causa de muchos suicidios. Las citas al pie de página son causa de muchos suicidios. Todo es pasado, nada se puede agregar ya (2017, 355).

Si en *Filosofía y Letras* las representaciones de los académicos se ceñían, tal como indica su título, al ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en *La hija del criptógrafo* tenemos menciones a otras tradiciones inveteradas del aislamiento universitario, y así se refiere a ellas Colina Ross cuando indica su paso por Inglaterra y su vínculo con Maldany: “estábamos perdidos en aquel mundo compartimentado en colleges que libraban guerras secretas desde el siglo XIV. Y yo además era argentino, que en ese mundo era como tener un certificado de inexistencia firmado por la reina y Dios” (2017, 71).

Pero aquellas “guerras secretas” en Europa también tienen su correlato en los pasillos universitarios porteños. Ya en *Filosofía y Letras* habíamos presenciado los altercados entre los profesores Conde, Granados y Novario, en *La traducción* la enemistad entre De Blast y Naum, y aquí nuevamente tenemos el esquema de la construcción identitaria del académico a través de la enemistad, aunque, con el paso del tiempo y los años, muchas rivalidades se relativizan, tal como sostiene Colina Ross:

Si uno vive lo suficiente, los contemporáneos, es decir, los enemigos, terminan por jubilarse, por irse al extranjero o por morir. Los viejos pecados se perdonan. Y a uno empiezan a llamarlo el «mítico» profesor Colina Ross, el «legendario» profesor Colina Ross. Cuando llegamos a ese punto de la cronología, ya no se nos pide que rindamos cuentas. Todo forma parte de un mismo mundo en color sepia, y nada parece tan grave (2017, 354).

De todas formas, a lo largo de la novela observamos de manera nítida la rivalidad entre Colina Ross y Crámer. El primero dice: “La diferencia de ideas siempre es algo que se puede pasar por alto. Es que yo por la gente como Crámer siento repulsión” (2017, 168). Aunque su par no se queda atrás en gestos de desprecio: “Bastaba mirar el organigrama del simposio para ver que el mensaje oculto del congreso era la venganza de Crámer contra Colina Ross, por haberle ganado aquel concurso [...]. Al profesor lo invitaron apenas a dar una charla menor, ni la de apertura ni la conferencia de clausura. Se ofendió con razón y no quiso participar” (2017, 122). O, en el mismo congreso, tenemos la propia intervención de Crámer, igualmente preparada contra su adversario:

Crámer subió a la tarima del aula magna casi sin mirar al público y empezó a hablar del tema favorito de su rival, la lengua de Dédalo. Contó toda la historia de Maldany, desde cuando recibió las primeras noticias de la lengua, aún adolescente, hasta la gloria del desciframiento. Sólo mencionó como al pasar a Colina Ross. Lo mencionó como si recordara su nombre en un instante de imprevista nostalgia, como si el otro hubiera muerto y él, Crámer, se hubiera arrogado la misión de hacer recordar a los demás un nombre que sabía olvidado. Lo mencionó como si lo despidiera para siempre (2017, 122).

Por supuesto, la enemistad entre ambos académicos no es la única; también, ante la irrupción de la militancia política en el Círculo de Criptógrafos, Colina Ross se aproxima a Fabiani: “A Fabiani nunca le había caído bien Colina Ross. Sin embargo, el progresivo avance de Crámer los había obligado a unirse en un desesperado intento por contener la invasión. Estaban condenados, por temperamento, a odiarse. Las circunstancias los habían hecho incómodos aliados” (2017, 141). Esta política de las relaciones de Colina Ross es extensiva hacia gran parte de la comunidad académica: “Hasta ese momento [en que se crea el Círculo de Criptógrafos] había estado aislado: no tenía contactos con otros profesores, a los que salvo raras excepciones despreciaba; y las agrupaciones estudiantiles, que nunca estaban de acuerdo entre sí, con él hacían una excepción, y lo detestaban todas por igual” (2017, 92).

De parte del propio Colina Ross, a su vez, hay una postura clara, por ejemplo en la siguiente frase, una de las más contundentes que hallamos en el libro sobre la vida académica, cuando el profesor le dice a Dorey: “Al seguir los pasos de Maldany, yo había caído en el peor error epistemológico: el respeto a las ideas ajenas” (2017, 79).

Pero, hacia el final del libro, leemos sobre la verdadera figura que Colina Ross ve como su enemigo. El profesor relativiza la enemistad con Crámer “[f]uimos adversarios, pero no enemigos” (2017, 356)-, habla de la importancia de elegir adecuadamente al propio “[l]os enemigos no se deben elegir a la ligera. No se deben elegir a causa del odio, que es mal consejero. Deben ser significativos, simbólicos” (2017, 356-357)- y, finalmente, señala a Dorey, dado que este le había hecho notar, sin intención, el mensaje que su difunta esposa le había ocultado y con el que nos enteramos de que Colina Ross no es el padre biológico de Eleonora. Así, el profesor le confiesa a Dorey: “Fui una breve calamidad como esposo y una larga calamidad como padre pero al menos me quedaba una certeza: formaba parte de una fatalidad biológica. Pero usted me sacó esa certeza. Crámer me sacó del Círculo, es verdad; pero usted me sacó de mi vida, o de lo que consideraba que era mi vida. Desde ese día lo odié” (2017, 357).

Para concluir este apartado, deseamos marcar un contraste respecto a *La traducción y Filosofía y Letras*, pues en *La hija del criptógrafo* observamos que los grupos herméticos de especialistas sobre los que suele escribir De Santis no resultan ajenos a la coyuntura política. Así, por ejemplo, Barnes, a quien Dorey había considerado como un potencial rival en la carrera académica, termina, según un diario, abatido como un “*peligroso subversivo*” (2017, 232). La relación entre Colina Ross y Crámer también está atravesada por el desprecio del primero respecto a la voluntad revolucionaria del segundo. Y, en general, el Círculo de Criptógrafos no escapa a la efervescencia militante ni a las iniciativas militares: a través del accionar de Lemos se convierte en un “instrumento revolucionario” (2017, 251) y, posteriormente, con el secuestro y la reclusión de Crámer, Lemos, Cimer y el propio Dorey, se transforma en un grupo de inteligencia para un segmento castrense comandado por Blasco.

REPRESENTACIONES SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO-MILITAR EN LA ARGENTINA

La crítica Elsa Drucaroff, en sus reflexiones sobre la literatura de las generaciones de posdictadura, plantea que, en el caso de De Santis, “lo político no es nunca un factor vivo y operante en sus historias” (2017, 428),⁸ y cita una excepción que constituye una microhistoria incluida en la nouvelle *Los signos* (2004), “atípica en su obra, pues menciona nuestro pasado traumático” (2017, 428).⁹ De todas formas, luego de dicha mención, apunta que “la obra vuelve a su obsesión: la búsqueda de los signos que no comunican ni señalan” (2017, 428).¹⁰

Trece años después, aquella mención puntual que hallamos en *Los signos* se expande y ocupa la trama principal de la historia en *La hija del criptógrafo*. Esta ficción revierte la tendencia señalada por Drucaroff respecto a De Santis y no solo sitúa la acción en tiempos de dictadura, sino que apela a un aparato de referencias y representaciones explícitas: secuestros, torturas, desapariciones, “subversión”, luchas ideológicas desde sectores tanto castrenses como pretendidamente revolucionarios, aspectos de la vida política argentina —como las menciones sobre Perón, el peronismo y la Guerra de las Malvinas—,¹¹ exilios e incluso especificidades del habla muy

8 Esta afirmación, por cierto, es debatible. Al menos, tengamos presente la interpretación de Close (2004, 16) respecto a la presencia más bien ambigua y difusa de la política en *La traducción*. Sí es verdad, entonces, que la política se presenta de manera implícita en esta novela y en *Filosofía y Letras*, mientras que en *La hija del criptógrafo* las menciones son directas e inciden de manera muy clara en la suerte de los personajes.

9 El fragmento dice:

Y en la punta de la mesa, estaba siempre F. Antes de ser periodista había trabajado de librero y en esa época se había leído todo. En los libros había aprendido que los libros son insuficientes, que son un vicio y un espejismo, y que había que pasar a la acción. Entró en la clandestinidad pero siguió yendo a los mismos bares, porque consideraba que estaban fuera del presente. Una madrugada lo levantaron en el centro y apareció a la mañana siguiente tirado en Constitución con un tiro en la cara (De Santis 2004, 93).

10 El propio Close también se acerca a esta perspectiva, ya que, luego de recordar el carácter secundario de la política en *La traducción*, apunta a la prioridad que tienen los procesos sógnicos en la ficción de De Santis: “in *La traducción* the political remains peripheral and language central. The ordering with which it is ultimately concerned is not the legal or disciplinary ordering of human society, but rather the symbolic ordering of an indefinite world beyond signs” (2004, 17).

11 No debemos pasar por alto que La Guerra de las Malvinas ya había tenido una mención anteriormente, en el relato “La marca del ganado” (De Santis 2003), en cuya historia el veterinario Vidal pierde a su hijo justamente a causa de la guerra.

identificadas a identificables, como la fórmula “en los tiempos que corren” en boca de Colina Ross: “En los tiempos que corren [...] cualquier discusión puede convertirse en un conflicto armado” (2017, 191).¹²

De todas formas, esta incursión en las negras décadas de 1960 y 1970 no sorprende si pensamos en las variaciones de contextos tanto espaciales como temporales a las que acude De Santis en sus distintas ficciones. Podemos pensar en una Buenos Aires contemporánea como la de *Filosofía y Letras*, pero también en una de entresiglos (XIX-XX) como la de *Crímenes y jardines* o incluso en una de mediados del siglo XX, tal como sucede con *Los anticuarios*, en la que percibimos algunas huellas de la impronta peronista por el país. También hay migraciones, como ocurre con Roma, Buenos Aires y Nueva York en *La sexta lámpara* o con Buenos Aires y París en *El enigma de París*. Y localidades inventadas, como El Botánico en *Las plantas carnívoras*, Puerto Esfinge en *La traducción* o Los Álamos en *Los anticuarios*. En suma, tenemos una variedad de marcos narrativos espacio-temporales, que van desde el siglo XIX –e incluso antes, como sucede con *El calígrafo de Voltaire*– hasta fines del XX y que atraviesan un número para nada desdeñable de localidades y territorios.

Como apuntamos más arriba, la novela posee un estilo directo al referirse a la coyuntura política, a la circulación de ideas y, promediando la historia, también al golpe de Estado y sus consecuencias: “Después del 76, ninguna institución sirvió de protección, ni siquiera la Iglesia Católica. Pero faltaba más de un año para el golpe y hasta el Círculo de Criptógrafos podía servir de refugio imaginario” (2017, 153).

Pronto la dictadura se hace realidad y, con ella, sobrevienen los secuestros y las desapariciones de miembros del grupo de criptógrafos: “A Crámer se lo habían llevado en mayo, unos días antes de que Barnes apareciera en el bar de Boedo. Poco después le tocó a Lemos y a Cimer en junio. De nada de esto me enteré en el momento, sólo meses después” (2017,

12 Más allá de esta incursión y de estos motivos, creemos que difícilmente De Santis sea incorporado a los corpus literarios que trabajan con representaciones y figuraciones sobre memorias en torno a la última dictadura argentina, posiblemente debido a su historial previo de producciones, que lo alejan de dicha área “para ver algunas de las ficciones que sí son consideradas, nos remitimos, por ejemplo, al trabajo de Daona (2018)–. Por otra parte, en cuanto a la referencialidad directa de *La hija del criptógrafo* respecto a cuestiones de la última dictadura, desde luego que no se trata de una novedad, pues podemos remitirnos a un conjunto de novelas publicadas a partir de la década de 1990 y que apelan a este tipo de narración, al decir de Dalmaroni, “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico” (2004, 159): *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Guzmán, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan (Dalmaroni 2004, 155-174).

231). Entre ellos, Dorey aclara: “Sí supe de la muerte de Barnes, a mediados de mayo del 76, porque salió en los periódicos: *Abaten a peligroso subversivo*” (2017, 231).¹³ Finalmente llega el turno del protagonista, en un operativo del que él mismo destaca el carácter rutinario y poco excepcional que aquel episodio tenía, no para él, sino para los victimarios:

Los que vinieron a buscarme sabían que no era peligroso ni para ellos ni para mí, que no tenía armas ni cápsulas de cianuro escondidas en los bolsillos. Vinieron en un solo auto, no me creyeron merecedor de un operativo más grande. Ocurrió a la salida de un colegio del barrio de Once, en el que había entrado dos meses atrás para dar clases de literatura en quinto año [...].

[...] Se movían con prisa pero con tranquilidad, sin ese entusiasmo que despierta la novedad: habían hecho lo mismo otras veces y acaso su tarea ya empezaba a resultarles aburrida (2017, 235-236).

También en la novela se representan visiones castrenses de la coyuntura política y el gobierno militar. Blasco, el oficial que dirige las actividades del reconvertido Círculo de Criptógrafos –reorientado hacia la captación y el desciframiento de la producción y circulación de mensajes entre los considerados “subversivos”–, dice, en un discurso que igualmente convoca la imagen usualmente citada de aquello que es necesario “limpiar”:

–La subversión no son sólo las armas, la ambición de poder, el odio. Es la radiación que ha estado carcomiendo el lenguaje y a través del lenguaje el pensamiento y a través del pensamiento, la realidad. Las cosas cambian de forma a nuestro alrededor. Entre el hombre y la mujer, la radiación. Entre el padre y el hijo, la radiación. Entre el amigo y el amigo, entre el patrón y el obrero, entre el pastor y su grey: la radiación. Todos ustedes, en mayor o menor medida, se han contaminado. Ya estarían muertos, si no los hubiera puesto en mi lista. Todos estamos infectados, y yo mismo lo estoy. Este trabajo nos va a servir a todos como limpieza y expiación (2017, 239).

Por supuesto, las acciones contra la “subversión” no se hallan solo en el nivel del lenguaje – aunque la muerte también se da en ese nivel: “No hablamos con muertos” (2017, 250), le dice un conscripto a Crámer. No hace falta ir más lejos del trato de Blasco con los viejos integrantes

13 El asesinato de Barnes nos habilita a poner en evidencia otro factor significativo de la novela, pues la mayor parte de las muertes que se suceden son provocadas por la “externalidad” de la dictadura – y no tanto por una, digamos, “necesidad interna” de la trama.

del Círculo de Criptógrafos para comprobar la posibilidad de la tortura y su rutinización:

Para nosotros era aún peor la pregunta que el golpe, porque el golpe daba por terminada la cosa, pero la pregunta y el silencio que le seguía –y Blasco parecía disfrutar de esa espera, y cada vez demoraba más el golpe– eran el anticipo de una violencia que podía tomar cualquier forma. ¿Qué ley escrita o no escrita le impedía a Blasco aplastar una silla contra el cráneo de Lemos, u ordenar un repentino *traslado* o pegarle ahí mismo un tiro? (2017, 244, énfasis del original).

Dorey vive varios de esos momentos con incertidumbre: “No sabía si alguno iba a salir vivo del sótano” (2017, 268). Aunque, al mismo tiempo, hay una combinación con una manera más ligera de tomar las cosas; por ejemplo, el protagonista comienza a tomar con cierto grado de humor la rutina de los golpes de Blasco a Lemos: “a fuerza de repeticiones, acabamos por encontrar algo cómico en aquel juego de la pregunta, la espera y el golpe. Era como la escena de las cachetadas de las películas mudas o de los viejos circos: el espectáculo consiste en que la víctima olvida que eso ya ocurrió y por eso repite las conductas que habrán de ser castigadas” (2017, 244).

De Santis también apela a otro cariz habitualmente analizado por la historia: las consecuencias socio-económicas sobre ciertos segmentos demográficos. Tarrés sirve a modo de ejemplo, con la historia particular de su familia, representativa de sectores industriales pequeños y medianos, la mayoría de los cuales se ven arruinados ante la política de apertura de importaciones del gobierno:

Su padre murió poco después. A la muerte de su padre Bobby se hizo cargo de la fábrica. Eso fue después del golpe militar del 76: ya habían liberado la importación y los pequeños industriales fueron borrados en pocos meses por los productos importados. Los Kamionka no podían competir con juguetes chinos que costaban una cuarta parte. Las vidrieras de las jugueterías se llenaron de autos a pila que encendían las luces y dinosaurios a control remoto. Los Kamionka no se rompieron, pero se amontonaron en los depósitos de las jugueterías hasta desaparecer. Corrieron la misma suerte que las muñecas que abrían y cerraban los ojos, los granaderos de plástico, los revólveres de cebita, los autitos de colección, los cañones Goliath. Bobby ocultó a su madre las deudas, hasta que ella misma murió, rodeada de frascos de remedios comprados al fiado y facturas impagas. Bobby perdió el terreno de la fábrica, la casa familiar, los juguetes intocados con sus cajas originales (2017, 222).

Además de este pasaje con énfasis en los efectos económicos sobre una empresa familiar, en varias ocasiones leemos sobre otros aspectos del funcionamiento del gobierno de la dictadura en un nivel, si se quiere, más político:

Por esa época habían autorizado a los hombres y mujeres que estuvieran legalmente casados que se enviaran cartas de una cárcel a la otra. Se trataba de presos capturados antes del 24 de marzo del 76; a partir de esa fecha ya no hubo ninguna detención legal, y casi todos terminaron desaparecidos. Entre los presos legales había algunos con viejas causas que habían seguido su paso por Tribunales, y otros puestos a disposición del Poder Ejecutivo (2017, 287).

Pero este párrafo viene seguido de otro en que Dorey nos explica la conexión entre aquellas cuestiones políticas y su vida cotidiana (durante su encierro forzado), que está atravesada por ellas:

Sólo podían escribirse los presos que estaban legalmente casados, pero otros presos aprovechaban esas cartas para enviarse mensajes camuflados dentro de la carta principal. Antes de que las cartas llegaran a destino se las abría y se sacaba copias, por si tenían algo que podía interesar. Nuestro trabajo consistía en detectar dónde terminaba un mensaje y empezaba el siguiente. La caligrafía era siempre la misma, así que había que estar atento a una palabra que se repetía a modo de señal, o una frase levemente incongruente que servía de corte. A veces el corte estaba dado, por ejemplo, por una a cursiva en medio de una carta escrita con letra de imprenta. Una vez dividida la carta original en una serie de mensajes, teníamos que decidir si eran asuntos personales, dictados por el aburrimiento y por el deseo de recibir noticias del mundo, o si se trataba de correspondencia política, tráfico de esperanzas infundadas, menciones a los compañeros que seguían en actividad puertas afuera (2017, 287-288).

Así, a través de estos fragmentos, diríamos que en *La hija del criptógrafo* la dictadura funciona como una suerte de condicionante externo que, inevitablemente, modifica el devenir de las trayectorias de los personajes, aunque la novela no se detenga en una reflexión sobre los hechos traumáticos.¹⁴

14 Solo en un pasaje observamos un pensamiento del protagonista respecto a que su experiencia vivida implica un trabajo sobre la memoria y el lenguaje: “Nunca antes había hablado de esto con nadie, y ahora empezaba a encontrar palabras para contarlo. Y a medida que lo contaba lo organizaba, inclusive en mi memoria, en pequeños episodios; suprimía el miedo repetido, el aburrimiento, el frío, el dolor en los huesos, que eran lo cotidiano, por hechos precisos y únicos” (2017, 322). Pero esta cita nos devuelve al carácter primordial de la narración en la poética de De Santis: no importa detenerse, sino que ante todo hay que seguir narrando – y para ello hay que evitar el aburrimiento, incluso el aburrimiento enmarcado en un contexto de un secuestro y una vida penosa.

Dada la presencia de diferentes líneas narrativas en la novela, en varias ocasiones tenemos una vuelta a una de las que había quedado un tanto relegada. Por ejemplo, cuando Dorey sale del encierro de la “oficina de los hombres pálidos”, se contacta con Colina Ross y recuerda las disputas sobre Maldany: “Recordé de pronto los papeles de Maldany. La época en que los buscaba me parecía ahora tan lejana y borrosa como los tiempos en que las tablillas habían sido marcadas” (2017, 298). Pero el propio profesor le dice: “No busque a nadie [...]. Ni a mi hija ni a nadie. Váyase en cuanto pueda. Lleve poco equipaje” (2017, 298). De este modo, los papeles de Maldany, que en otro momento de la historia ocupan un lugar central, ante el peligro de la vida quedan completamente relegados – incluso Dorey desarrolla cierta paranoia: en sus caminatas por la ciudad, siempre se siente observado y perseguido.

La presencia amenazante de la dictadura repercute, para el protagonista, en sus deseos y en su trayectoria biográfica. Cuando hay menciones a corrientes de ideas e ideologías, Dorey traslada estas cuestiones al vínculo con su mundo más íntimo. Por ejemplo, en palabras de Eleonora leemos una interpretación sobre el golpe cívico-militar (que en su respectivo contexto histórico-político había contado con cierta circulación y acaso legitimidad entre grupos de izquierda), relativo a la necesidad de que los militares tomaran el mando, en miras a lo que presuntamente supondría una clarificación y una aceleración del proceso revolucionario:

–Vamos a acentuar las contradicciones hasta que los militares arrasen con esta democracia de papel. Cuando empiecen a aplicar sus programas sin que nadie pueda controlarlos, cuando se vea lo que realmente son, cuando los Estados Unidos claven su bandera sobre nuestro territorio, hasta la clase media va a salir a apoyarnos.

–¿Ustedes quieren el golpe?

–Es un paso obligado. Nunca está más oscuro que antes de amanecer (2017, 210).

Por supuesto, Dorey no puede sino ver la afectación personal que esto supone para él: “Me pregunté de dónde habría sacado esa frase. No quería hablar de política, pero no por la política en sí, sino porque sentía que era todo aquel mundo de urgencias e ideas absolutas lo que me la había arrebatado” (2017, 210). De manera análoga a lo que sucede en *La traducción*, en cuya historia comprobamos que por detrás de los debates teóricos hay una disputa por una mujer, aquí no hay dos contrincantes masculinos, pero sí vemos que, para Dorey, los tiempos convulsionados de la política implican, en lo sustantivo, la lenta pérdida de Eleonora.¹⁵

MUNDILLOS DE “VARONCITOS” Y MUJERES SIN PROTAGONISMO

La paulatina pérdida de Eleonora nos permite remitirnos a un último aspecto que nos interesa destacar aquí: las representaciones y configuraciones de hombres y mujeres.

En principio, debemos retomar algunos pertinentes elementos señalados por Drucaroff. Dicha crítica sostiene que “[l]a obra de De Santis interesa mucho por sus climas y su despliegue imaginativo pero a veces tiende a reiterarse y a caer en cierto estereotipo en sus personajes, sobre todo en los femeninos, donde impera la vieja mirada masculina” (2011, 297). Luego, Drucaroff sigue hablando de otros autores, de modo que no termina de justificar su idea, pero en todo caso podríamos continuarla de la siguiente manera: las mujeres suelen ocupar una función de objeto del deseo para los hombres que protagonizan las historias. Tanto Ana Despina en *La traducción* como Greta en *El enigma de París* y *Crímenes y jardines* cumplen funciones importantes para el desenvolvimiento de los misterios; sin embargo, las mujeres tienden a ser, incluso contra la voluntad del autor, producto de cierta cosificación – aun cuando sean representadas como “poderosas” ante la torpeza de los personajes masculinos, que son los que, a fin de cuentas, siempre narran y en cuyas acciones se centran las historias.

Más adelante, en su libro sobre las generaciones de escritores de posdictadura, Drucaroff retoma la idea que había dejado inconclusa y la completa desde el punto de vista de la predominancia masculina:

En las ficciones de De Santis suele haber un personaje masculino que es un creador genial (arquitecto, escritor, mago, lingüista, siempre varón) y ha llegado a obtener un lugar de culto entre inteligentes más jóvenes (varones también) que son pobres, «perdedores», pero aristocráticos por formación, cultura y sensibilidad [...]. Lo que han creado o descubierto estos genios no tiene incidencia alguna en la empiria del mundo pero mantiene un significado arcano que *los elegidos varoncitos* saben valorar, un significado que no importa en sí mismo, dado que los libros no se ocupan de construirlo, pero que es el objeto de deseo, eso de lo que los protagonistas desean apropiarse y que dirige la trama, como en ciertos policiales la dirige la invaluable joya que una gran dama ha perdido (2011, 429, énfasis propio).

15 Aunque también es cierto que, a través de las tareas de la “criptografía castrense”, vuelve a ella, al menos a descubrir su nombre en aquel mensaje que la carga de culpabilidad por los secuestros de sus compañeros. Pero Dorey se resiste siempre a develar su nombre, ante las presiones de Blasco y, durante mucho tiempo después, del propio Lemos: “Dormía con los dientes apretados, tenía miedo de decir en sueños la verdad” (2017, 289).

Aquí tenemos, entonces, el foco en entornos cerrados gobernados por hombres. Si bien el análisis de Drucaroff resulta muy atinado, podemos efectuar algunos reparos. Por una parte, no deberíamos dejar de mencionar que los círculos no son completamente masculinos –Rina Agri participa de las actividades del pequeño círculo de traductores en *La traducción* y Selva Granados disputa la obra de Homero Brocca a la par de Conde y Novario en *Filosofía y Letras*–, aunque esto de ninguna manera atenúa la esencia de la observación de Drucaroff, ante la cual, en todo caso, podríamos acotar que los mundillos representados son *eminentemente* masculinos. Pero, por otra parte, el empleo de la expresión “los elegidos varoncitos” parece otorgar una carga semántica despectiva, quizás innecesaria, pues acarrea cierta presunción de que los grupos herméticos masculinos son más una elección del autor que un resultado de lo que le sale hacer con mayor facilidad –narrar desde la voz en primera persona de un sujeto masculino. En este sentido, nos arriesgaríamos a decir que la elección de protagonistas-narradores masculinos es algo que no se pone en juego en la poética de De Santis, en la que, tal como Drucaroff observa, el interés radica mayormente en “sus climas y su despliegue imaginativo” (2011, 297). Por supuesto, esto no quita que podamos igualmente criticar a De Santis por su poca originalidad o por su falta de destreza para configurar subjetividades femeninas, aunque resulta difícil que este tipo de comentarios no entre en la arena de las apreciaciones personales –que no son significativas, o al menos no lo son en nuestro recorrido argumentativo.

No debemos, sin embargo, dejar de tener presente la novedad de que “lo criptográfico”, incluso en el título, resulta subordinado a la presencia femenina de Eleonora Colina Ross. Claramente no se trata de una novela en que la representación del vínculo amoroso sea idealizada, sino, más bien, todo lo contrario, especialmente con la voluntad de mostrar el desgaste de una relación a través de los años. Pero sí consideramos pertinente subrayar el lugar concedido a la mujer desde el título, ya que, si bien en general los amores frustrados ocupan un lugar significativo en las ficciones de De Santis (Ana Despina en *La traducción* o Greta en *El enigma de París y Crímenes y jardines*), recién en esta novela el sujeto femenino aparece señalado en el título. Esto, a su vez, no implica que la función de la mujer en el relato varíe, ya que en lo sustantivo sigue siendo un sujeto difícil de comprender para el protagonista y cumple con la mencionada función del deseo por parte de los individuos masculinos.

La figura de Maldany y su enamoramiento de Marilú, la esposa de Colina Ross, nunca confesado pero siempre insinuado a lo largo de la novela, puede darnos una clave de la idea que tratamos de sostener: la dificultad de un hombre para declarar el amor a una mujer. Es cierto que este amor secreto no se debe tanto a la baja determinación de Maldany como al hecho de que Marilú estaba casada con su amigo Colina Ross, pero en todo caso pareciera que, en la lacónica poética de De Santis, en la que incluso ahora la última dictadura argentina es referida de manera directa, aún queda un vacío de palabras para tratar de hablar de las relaciones amorosas. Si bien en esta novela hay muchas referencias a la vida de pareja, parece persistir cierto tabú sobre la sexualidad. No olvidemos que, a lo largo de toda su narrativa, las escenas de prácticas sexuales nunca son descriptas. Siempre el momento narrado de clímax sexual –entre hombre y mujer, pues la representación de modelos de alteridad sexual no es algo que parezca interesar a De Santis– es el beso, como aquel que se dan Dorey y Eleonora al final de su primer encuentro.

Quizás, si luego de treinta años desde la primera novela de De Santis, *El palacio de la noche*, el autor cumple con cierto “designio generacional” –si lo comparamos con Brizuela, Gambero, Kohan o Martínez– de escribir una ficción sobre la dictadura, podríamos dejar margen para que, en el futuro, alguno de sus protagonistas sea finalmente una mujer. En todo caso, no debemos juzgar que la representación de las mujeres sea algo que no interese en absoluto a De Santis, si pensamos, por ejemplo, en el capítulo “Mujeres, de uno y otro lado del papel” de su libro *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada* (1992), en donde justamente se concentra en analizar las representaciones de mujeres en algunas historietas argentinas. En última instancia, parecería que De Santis es consciente de que ellas tienen un papel secundario en sus ficciones: ya en 1998, en *Páginas mezcladas*, leemos que Greta dice, sobre la versión fictiva de *El enigma de París* que lee junto a Darío: “Lo que le falta a este libro es un poco de amor. No hay una sola mujer” (2009[1998], 54). Pues bien, a la luz de dicha sentencia, podríamos verificar que en *La hija del criptógrafo* sí hay amor, representado en algunos aspectos de la los vaivenes, las complejidades y la duración de la relación entre Miguel Dorey y Eleonora Colina Ross. También hay mujeres –como ya las había en la mayoría de las novelas anteriores–, aunque en lo sustantivo las novelas de De Santis siguen reforzando la primacía, el

protagonismo y la voz de aquellos “varoncitos elegidos” descritos por Drucaroff (2011, 429).¹⁶

16 De hecho, no olvidemos que el título de la novela puede apuntar no tanto a la persona empírica, a Eleonora, sino al conflicto que supone, para Ezequiel Colina Ross, la noticia de que ella no es su hija biológica, y esta revelación es la que otorga el clímax a la novela, junto con la confirmación de que el vínculo más significativo de la narración es la enemistad entre Dorey y aquel.

De todas formas, tampoco debemos perder de vista que en la tradición del género policial hay una construcción de mundos eminentemente machistas. En este sentido, en *El enigma de París*, la representación de un mundillo de hombres aparece de manera parodiada y exagerada (la prohibición de que una mujer integre la asociación de los Doce Detectives), en lo que podría considerarse como una suerte de movimiento de distanciamiento respecto a la primacía de los hombres en la ficción: no a través de la inclusión de mujeres, sino por medio de la exageración de lo masculino.

A su vez, también es cierto que hay una inclusión de mujeres para nada desdeñable, en el sentido de que se señala su rol secundario al tiempo que se quiebra dicha pauta: quizá el ejemplo más claro de esto sea el que nos brinda *El enigma de París*, en que De Santis hace el chiste de que las mujeres no pueden ser asistentes de los detectives pero pone a una como tal; se trata, digamos, de una especie de conocimiento e intervención pragmática sobre el género policial.

REFERENCIAS

- Abraham, Carlos(2012), *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*, Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- _____(2017), *La editorial Acme. El sabor de la aventura*, Temperley: Tren en Movimiento.
- Chandler, Raymond(1985), “El simple arte de matar,” *Obras selectas de Raymond Chandler I*, Madrid: Ediciones Orbis.
- Close, Glen(2004), “Translators Slain at Seaside,” en Shelley Godsland y Jacky Collins(eds.), *Latin American Detective Fiction: New Readings*, Manchester: Manchester Metropolitan University Press, pp. 11-22.
- Dalmaroni, Miguel(2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Mar del Plata, Santiago de Chile: Melusina/RIL.
- Daona, Victoria(2018), “Voces y poéticas de la memoria: un corpus de novelas argentinas contemporáneas,” *Revista Chilena de Literatura*, No. 97, pp. 105-126.
- De Santis, Pablo(1992), *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires: Letra Buena.
- _____(2003), “La marca del ganado,” en Sergio Olgúin(comp.), *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*, Buenos Aires: Norma, pp. 79-92.
- _____(2004), *Los signos*, Buenos Aires: La Página.
- _____(2009[1998]), *Páginas mezcladas*, Buenos Aires: Colihue.
- _____(2017), *La hija del criptógrafo*, Buenos Aires: Planeta.
- Drucaroff, Elsa(2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
- Todorov, Tzvetan(2003), “Tipología del relato policial,” Daniel Link(ed.), *El juego de los cantos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires: la marca, pp. 63-71.

Article Received: 2019. 02. 20.

Revised: 2019. 05. 19.

Accepted: 2019. 05. 20.