

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras



LA FIGURA DEL LECTOR DETECTIVE EN LA NARRATIVA

HISPANOAMERICANA DE FINALES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Doctora en Literatura Hispanoamericana

PRESENTA
Mtra. Cinthya Olguín Díaz

DIRIGE
Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Puebla, Pue., 6 de noviembre de 2024

Índice

I. INTRODUCCIÓN.....	5
II. MARCO TEÓRICO Y PROPUESTA DE ANÁLISIS	18
Capítulo 1. La lectura, el género policial y la crítica literaria.....	20
1.1 Perspectivas de la lectura a finales del siglo XX.....	20
1.1.1 De la oralidad a la escritura: el nacimiento de la figura del lector.....	20
1.1.2 Jane Tompkins: pensar la literatura como discurso que afecta al mundo	27
1.1.3 Los efectos de la lectura en el cuerpo del lector y en el cuerpo social.....	36
1.2 El registro policial en la literatura latinoamericana a finales del siglo XX	44
1.3 La crítica literaria en la época posmoderna	55
1.3.1 El lector experto y la crítica literaria	55
1.3.2 El canon ante el lector común.....	58
1.3.3 Lyotard: el saber científico y narrativo en la época posmoderna	62
1.4 Propuesta de análisis: la figura del lector detective	65
1.4.1 Antecedentes del personaje lector en la investigación literaria.....	65
1.4.2 El lector detective	71
III. ANÁLISIS	76
Capítulo 2. El lector detective en <i>Respiración artificial</i> (1980) de Ricardo Piglia: la crítica biográfica	76
2.1 El escritor como lector	79
2.2 El lector paranoico y el lector visionario	87
2.3 El archivo personal en la investigación literaria.....	96
2.4 La crítica biográfica en la redefinición del canon personal	110

Capítulo 3. El lector detective en <i>El desfile del amor</i> (1984) de Sergio Pitlor: la crítica neohistoricista.....	120
3.1 El espacio como texto	123
3.2 El rol del lector explícito e implícito.....	138
3.3 El lector escéptico y la relectura.....	151
3.4 La historia leída en clave de suspenso	162
Capítulo 4. La lectora detective en <i>Mi hermanita Magdalena</i> (1998) de Elena Garro: la crítica ética	174
4.1 Drama y melodrama en <i>Mi hermanita Magdalena</i>	179
4.2 Subjetivación familiar y la <i>bildung</i> de la lectora.....	188
4.3 La memoria como enigma	204
Capítulo 5. El lector detective en <i>La neblina del ayer</i> (2005), de Leonardo Padura: la crítica afectiva	213
5.1 La imaginación del lector hambriento.....	219
5.2 Lectores profanos y lectores sacros.....	229
5.3 Una tragedia cubana en clave policial.....	239
IV. CONCLUSIONES	255
OBRA CITADA.....	284

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de más de cuatro años no puede realizarse sin la colaboración de las personas que contribuyen de distintas formas a su elaboración.

Quiero agradecer en principio a mi familia, a mis padres, sin cuyo apoyo incondicional nada de lo que hago llegaría a buen término.

A mi hermana, cuya complicidad desde la infancia sigue siendo mi lugar seguro.

A Vladimir, que me escuchó incansables horas todas las veces que cambiaba de tema o me surgían ideas sobre las lecturas.

A mi director de tesis, el doctor Alejandro Lámbarry, cuya pasión por la escritura y la investigación siempre han sido un referente en mi vida académica y sin cuyo apoyo, guía y diálogo este proyecto no se habría consolidado.

A mis sinodales, el doctor Jaime Villarreal y la doctora Samantha Escobar, lectores ávidos y entusiastas que desde el inicio de este proyecto me recomendaron bibliografía, me leyeron con atención y motivaron mi investigación. Al doctor Francesco di Bernardo y el doctor Roberto Kaput González, cuya emotiva y atenta lectura me hizo recordar por qué la literatura es también lugar de encuentro.

Finalmente, a mis amigos, Isabel, Rayo, Rocío y Benjamín, cuya amistad siempre me dio ánimos cuando sentía que flaqueaba.

—Los detectives ya no resolvemos los casos,
pero podemos contarlos —dijo después.

El camino de Ida

Ricardo Piglia

I. INTRODUCCIÓN

En la literatura, la figura del personaje lector ha servido para revelar una concepción explícita sobre la lectura dentro del propio espacio textual.¹ En la literatura hispánica, el personaje lector inaugural es el loco cervantino que, obsesionado con la lectura de novelas de caballerías, pierde la razón y termina por confundir realidad con fantasía. En el contexto latinoamericano, en la primera mitad del siglo XX el personaje lector modelo es el borgeano, quien desde perspectivas, escenarios y contextos múltiples ensaya y cuestiona diferentes maneras de leer. Para la segunda mitad del siglo, la imagen representativa del lector es la del personaje cortazariano, el cual, absorbo en la novela que lee, se ve de pronto consumido por la trama. Si en la obra de Borges, los lectores reflejan modos más o menos refinados de leer que hacen manifiesta una visión de lo literario como estudio crítico de la tradición (especial o fundamentalmente europea), en la de Cortázar, la lectura se piensa desde la actitud pasiva o activa asumida por el lector, a la que subyace una noción de la literatura como ejercicio de constante renovación de formas. Como se observa, el lector como personaje encarna una manera de leer, revela una lectura particular de

¹ Entendemos aquí al *texto* y al *espacio textual* como lo definen Talens, Company y Hernández Esteve en su artículo “Lenguaje literario y producción de sentido” (1985). Estos autores, distinguen el *texto* del *espacio textual* a partir de los conceptos de significado y sentido: mientras que el significado es algo implicado en todo lenguaje, es decir, en todo “sistema de signos organizados, capaces de transmitir información” (538), el sentido es aquello que se produce cuando esos significados son actualizados por un sujeto que los transforma mediante la lectura. En ese entendido, el *espacio textual*, perteneciente al nivel del significado, se comprende como una red de significados que, al ser reorganizados por la lectura de un individuo concreto posibilitan la producción de un sentido, esto es, de un *texto*. Por ello, los autores expresan que: “definiremos *texto* como el resultado de un trabajo de lectura/transformación operado sobre el *espacio textual*” (Talens et al. 544 cursivas en el original). En ese entendido, en este trabajo utilizaremos el término “espacio textual” para referirnos a toda la red de signos que constituyen una narración, mientras que entenderemos “texto” como la producción de sentido derivado de la lectura de esos signos. Dado que el término “texto” también se puede utilizar con el sentido de “escrito”, confiamos en que el sentido de uno y otro no resulte ambiguo dentro de este trabajo gracias al contexto de su enunciación.

un tiempo concreto, es decir, es la manifestación de una lectura situada, histórica y específica de un modo de comprender el mundo, pero también, de pensar la literatura. Este personaje visibiliza y problematiza la relación del lenguaje con la realidad y, por tal, de la recepción literaria a través de un proceso que ha sido estudiado con creciente interés teórico en las últimas décadas: los procesos de lectura.

En el último cuarto del siglo XX, dentro de la literatura latinoamericana, tan diversa en sus temáticas como en sus procedimientos, hemos distinguido un grupo de narraciones que suelen incluir dentro de sus historias a un tipo de personaje lector cuya particularidad es la de ejecutar, en mayor o menor medida, una acción detectivesca. En esta investigación nos interesa estudiar algunas de esas narraciones que nos permitan entender cuál es la función de ese “lector detective” y qué representa su figura dentro del sistema literario hispanoamericano de finales del siglo.

Hemos acuñado el término “lector detective” para definir el objeto de estudio de nuestra investigación puesto que consideramos que mediante esta figura se actualiza la representación del personaje lector dentro de la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XX e inicios del XXI, esto con la intención de que nuestro proyecto sume una nueva perspectiva respecto del estudio de la figura del personaje lector en el campo de la investigación literaria.²

Consideramos que el “lector detective” significa una reinversión en la relación original entre la figura del personaje lector y del detective en la literatura policial. En el texto fundacional de la narrativa detectivesca, “Los crímenes de la calle Morque” (1841) de Edgar Allan Poe, el detective Aguste C. Dupin es un lector cuya figura sirve al narrador para explicar el proceso de análisis; de modo que, si la lectura sirvió en principio para explicar el proceso analítico del

² En el Capítulo 1 abundaremos sobre los Antecedentes de este concepto en la investigación literaria actual.

detective —investigar es como interpretar un texto—, ahora es la labor del detective la que sirve para explicar el proceso de lectura —leer es como investigar un crimen—. Además, mientras que Dupin está interesado en solucionar un crimen o un misterio de su presente o del pasado inmediato, el “lector detective” se concentra en resolver un enigma del pasado distante. La lejanía temporal del enigma exige que este detective posea precisamente la condición de lector, dado que el pasado distante solo puede ser observado en su carácter textual, es decir, tanto como documento tangible, pero también como construcción de sentido estructurado mediante un sistema dado, como los testimonios orales. La crítica argentina Beatriz Sarlo afirma al respecto que: “Los hechos históricos serían inobservables (invisibles) si no estuvieran articulados en algún sistema previo que fija su sentido no en el pasado sino en el presente” (*Tiempo pasado* 159). De modo que en este trabajo de investigación definimos al “lector detective” como un personaje lector que intenta resolver un enigma del pasado distante, sea porque lo descubre en un texto, o bien, porque intenta descifrar ese misterio teniendo como método principal la lectura.

Las dos actualizaciones que realiza el “lector detective” en la figura del personaje lector, esto es, 1) la representación del proceso de lectura como la búsqueda de resolución de un enigma y 2) la investigación en el pasado del misterio a resolver, nos han permitido concentrar nuestro estudio en la comprensión de dos aspectos: primero, qué dice esta reinversión respecto de la lectura y la crítica literaria de su tiempo; y segundo, cuál es el valor epistémico de recodificar el pasado como un enigma. Por ello, las preguntas que guiarán nuestra investigación serán las siguientes: 1) *¿cuáles son las causas que mueven al lector detective a realizar su investigación?*, 2) *¿cómo y qué textos lee para tratar de entender el misterio que quiere resolver?*, 3) *¿qué objetivos persigue con su investigación?*, y 4) *¿cuál es el resultado final de su pesquisa?* Para dar respuesta a estas preguntas, estudiaremos las narraciones elegidas mediante un análisis

textual y del discurso que conjunte la teoría y la crítica literaria, la historiografía, la sociología y la filosofía para constituir marcos de interpretación diversos, por lo que nuestra investigación se ubica dentro del estudio de la literatura hispanoamericana en función de sus articulaciones tanto sociológicas como críticas.

Las narraciones que hemos seleccionado para constituir el corpus de nuestra investigación son las siguientes:

- *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia (Adrogué, 1941–Buenos Aires, 2017);
- *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol (Puebla, 1933–Xalapa, 2018);
- *Mi hermanita Magdalena* (1998) de Elena Garro (Puebla, 1916–Cuernavaca, 1998);
- y *La neblina del ayer* (2005) de Leonardo Padura (La Habana, 1955).

Como se observa, en nuestra selección hemos elegido una de las obras menos estudiadas de Elena Garro. Consideramos que la obra de esta autora, recientemente reeditada en su totalidad, está siendo estudiada en la actualidad sobre todo desde una clave feminista. Aunque nuestra investigación también considera la ideología patriarcal como marco de interpretación crítica de *Mi hermanita Magdalena*, nos concentramos, sobre todo, en analizarla desde la perspectiva del género literario, es decir, la manera en que la autora estructura la idea del mal a partir del relato policial. Como revisaremos en el capítulo dedicado al análisis de esta obra, Garro incursionó en diferentes géneros dentro de su obra narrativa (gótico, fantástico, novela negra), por lo que juzgamos necesario recuperar esta noción crítica para sumar nuevos enfoques sobre la obra de una escritora fundamental de la literatura mexicana.

Consideramos que las cuatro obras de nuestro corpus no se clasifican como novelas policiales, pero sí utilizan el registro policial³ mediante la clave del enigma, lo cual nos permite visualizar el modo en que sus autores ficcionan sobre los efectos sociales de un periodo particular de la historia latinoamericana marcado por el surgimiento del sistema económico neoliberal que incidió en el establecimiento y propagación de regímenes opresivos —la dictadura argentina, la guerra sucia mexicana o el Periodo Especial cubano—, así como en el recrudescimiento de doctrinas o sistemas de pensamiento que los legitimaban —el machismo, el fanatismo religioso, la tecnocracia, el libre mercado—.

Otra característica común que nos condujo a seleccionar estas obras es que el centro de su investigación recae en un sujeto, sea porque se desconoce su paradero o porque ha sido víctima de un crimen. El tópico literario del manuscrito encontrado⁴ ha sido utilizado como estrategia narrativa para liberar al autor o al narrador de la responsabilidad de lo dicho, así como para crear duda respecto a la veracidad de los hechos narrados. Por oposición, existen también una serie de narraciones cuya trama gira alrededor de la búsqueda de un manuscrito perdido.⁵ En ambos casos, el foco de interés recae siempre en el texto. En las narraciones que nos ocupan, el regreso al sujeto resulta propio del giro subjetivo que permeó en los estudios culturales en el

³ Héctor Fernando Vizcarra define el *registro policial* como un conjunto de pautas dentro de una estructura narrativa que hacen pensar en los relatos detectivescos: “la tensión dramática producida por la exposición gradual de incógnitas, los obstáculos y vericuetos surgidos en el transcurso de la historia, sus resoluciones paulatinas (acertadas o no), y, en última instancia, una conclusión análoga al fallo irrevocable y disciplinario otorgado por el detective como colofón de su pesquisa” (20).

⁴ El *Quijote* (1605), de Cervantes, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), de Jan Potocki; *Manuscrito encontrado en una botella* (1832), de Edgar Allan Poe; *El lobo estepario* (1921), de Herman Hesse; *Memorias encontradas en una bañera* (1961), de Stanislas Lem, etc.

⁵ *Los papeles de Aspern* (1888), de Henry James; *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Ítalo Calvino; *El nombre de la Rosa* (1980) de Umberto Eco, entre otros.

último cuarto del siglo XX. Si bien la vuelta al “sujeto” como objeto de estudio resurge de manera irremediable durante una época en Latinoamérica donde las “desapariciones” —el eufemismo con el cual se hacía referencia al secuestro y asesinato de cientos de ciudadanos— eran el signo del terror de las dictaduras militares, este retorno también podría simbolizar la exigencia de desvelar las ideologías implícitas de ciertos discursos en apariencia neutrales, tales como los técnicos y científicos, pero también sociales, como la historia o la propia literatura.

Dado que en las narraciones seleccionadas el “lector detective” suele fracasar en su afán de hallar una respuesta que explique por completo el misterio que investiga, partimos de la suposición de que esta figura funciona como parodia de la lectura literaria científica, no porque descarte la viabilidad del método científico en el análisis literario, sino porque, en tanto que lector crítico, el “lector detective” también busca construir sentidos desde otros marcos de interpretación, como la crítica biográfica o la afectiva. Además, si estos “lectores detective” desean resolver el misterio de un pasado distante, presumimos que encarnan una actitud de lectura que reivindica una dimensión subjetiva del quehacer histórico, donde no solo los textos, sino también los testimonios y la historia oral en general permiten recuperar una memoria colectiva al margen de la historia oficial. Con esto en mente, creemos que podemos elaborar, a partir del estudio de estas narraciones, una reflexión a propósito de un tema que en la actualidad sigue siendo debatido ampliamente entre lectores y escritores, esto es, si la literatura puede o debe pensarse desde un criterio de utilidad social. Matizar los posibles sentidos con los que dicha aserción puede ser entendida es un objetivo particular de este trabajo de investigación.

Dentro de los estudios literarios de finales del siglo XX, la noción de la posmodernidad llevó a pensar lo literario respecto a los conceptos de metaficción, intertextualidad y parodia que pusieron en el centro de su interés tanto al texto como al escritor. La metaficción alude a la

autorreflexividad del texto; la parodia problematiza o reformula textos o géneros que le anteceden; y la intertextualidad es la alusión explícita o implícita de otros textos. La teórica canadiense Linda Hutcheon, que replanteó la manera de pensar la metaficción, señala que no se puede pensar la metaficción sin la figura del lector, puesto que la metaficción redefine justamente los procesos creativos de la lectura donde el lector se vuelve co-creador del texto (*Narcissistic Narrative* xi-xii).

Hutcheon llama narrativa narcisista a la literatura autoconsciente de su naturaleza textual, es decir, a las metaficciones. La teórica distingue dos tipos de metaficción: una abierta (*overt metafiction*), que explícitamente muestra su auto conciencia mediante la tematización o la alegoría; y otra encubierta (*covert metafiction*), que actualiza diversos dispositivos estructurales, lo cual hace manifiesta su auto reflexividad, pero no necesariamente su auto conciencia (*Narcissistic Narrative* 7). Lo que caracteriza a ambos tipos de metaficción es que las dos transforman “the process of making, of *poiesis*, into part of the shared pleasure of reading” (*Narcissistic Narrative* 20).

Como ya hemos señalado con anterioridad, los dos aspectos que el “lector detective” como objeto de estudio nos permite atender en nuestra investigación son: la representación del proceso de lectura y la investigación del pasado. Por ello, de acuerdo con los conceptos de Hutcheon, notamos que a través de “lector detective”, que es un escritor profesional, o bien, tiene aspiraciones de convertirse en uno, se tematiza justamente la noción de la lectura como proceso consustancial de la escritura. Sin embargo, esta tematización se hace de manera paródica en tanto que este “lector detective” falla en resolver de manera satisfactoria el misterio que quiere resolver; ya que la parodia, según la entienden Hutcheon, es la síntesis dialéctica de una forma literaria que da cuenta de su evolución y, por tanto, de su continuidad histórica. La

parodia, por tanto, no es la expresión del fin de una forma, sino la manifestación de su pervivencia mediante su actualización (*A theory of Parody* 31-49).

El “lector detective” no parodia la labor detectivesca —pues de esto se ha encargado ya la literatura anti-detectivesca⁶— sino a un tipo de lectura centrada en el texto y cuya aplicación concreta fue el método de lectura atenta (*close reading*) propuesto por la escuela neocrítica norteamericana. Como explica la académica británica Karin Littau, la propuesta de lectura de la escuela neocrítica, al negar la inclusión de criterios extratextuales en el análisis literario — como la intención del autor (falacia intencional) y la recepción afectiva del lector (falacia afectiva)—, incurría ella misma en una falacia que la autora llama “falacia cognitiva”. La falacia cognitiva aludiría al enfoque exclusivamente mentalista de la lectura atenta que fue adoptada como el método de análisis predominante para gran parte de la crítica y la teoría contemporáneas (Littau 9).

Gracias al tratamiento paródico que la figura del “lector detective” hace sobre la lectura atenta, advertimos que su crítica a este modo de leer no niega la eficacia de su método, sino que cuestiona el objetivo de su aplicación, es decir, la construcción de un canon literario absoluto, así como la proscripción de otros modos de lectura donde la corporeidad y afectividad del lector forman parte de la producción de sentido del texto. Mediante esta clave, consideramos que las narraciones que estudiamos discuten los riesgos de prescribir una sola manera de leer y reflexionan sobre la función social de la crítica literaria.

⁶ De acuerdo con Vizcarra, la novela antidetectivesca surge después de la Segunda Guerra Mundial y es la continuación tanto del policial clásico como de la novela negra norteamericana. En este tipo de narraciones, el argumento descansa sobre la ausencia de solución del enigma, por lo que se crea una “ficción de posibilidades”, mas no de certezas (34). En ese entendido, el neopolicial latinoamericano sería un tipo de novela antidetectivesca.

Retomando a Hutcheon, si la metaficción encubierta actualiza diversos dispositivos estructurales, en las narraciones analizadas se encuentra internalizada una crítica a los gobiernos totalitarios de la Latinoamérica de finales del siglo XX mediante la estructuras específicas del registro policial. Todo género literario es una estrategia generativa de sentido porque, pragmáticamente, establece un pacto de lectura entre el texto y el lector; y estructuralmente, porque fija los esquemas de articulación de la trama. El género literario impone así diversas expectativas de lectura mediante sus convenciones formales. En el caso de una historia detectivesca, además de la expectativa de la resolución del crimen, Hutcheon señala que: “There is almost inevitably within the novel also a conversation about how such events as are then under discussion occur in detective stories but never in real life” (*Narcissistic Narrative* 31).

Las narraciones estudiadas actualizan esta convención al presentar un misterio del pasado lejano que el lector explícito⁷ puede reconocer gracias al contexto histórico —la época de Rosas en Argentina, la Revolución mexicana, la Guerra de Independencia de Argelia o la Revolución cubana—. Los crímenes cometidos en esos periodos históricos desarticulan la idea de que lo ficcional es un discurso ajeno a la realidad, al mismo tiempo que elaboran un comentario social indirecto sobre el tiempo presente del “lector detective”. La correspondencia que el lector explícito establece entre el crimen del pasado que el “lector detective” investiga y su realidad actual —la dictadura argentina, la guerra sucia en México, y el Periodo Especial cubano— hace eco de lo que Sarlo llama “la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta” (*Tiempo pasado* 22); es decir, la marca del *giro subjetivo* en los estudios culturales a finales del siglo XX. Si el estructuralismo representó “la muerte del sujeto” en diferentes

⁷ Como estudiaremos en el capítulo 1, el “lector explícito” es el término con el que Hans Robert Jauss denomina al lector de carne y hueso que, con base en su biografía y su experiencia de vida particular atribuye diferentes sentidos al texto.

disciplinas sociales y artísticas, el giro subjetivo, dice Sarlo, significaría el surgimiento del “sujeto resucitado” (*Tiempo pasado* 37).

Bajo el giro subjetivo, a partir de la década de los 70 muchas disciplinas culturales se dieron a la tarea de “reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, [y] la reivindicación de una dimensión subjetiva [de la realidad]” (Sarlo, *Tiempo pasado* 21). La impronta de ese giro subjetivo, dice Sarlo, se revelaría no en la intención memorialista, sino crítica, es decir, en el ánimo de entender ese pasado. En las narraciones que hemos seleccionado, mediante la lectura en paralelo con aquellos otros hechos históricos que el “lector detective” revisa, el lector explícito puede comprender de manera indirecta las consecuencias sociales de los Estados totalitarios del último cuarto de siglo en Latinoamérica, por lo que tales narraciones son como alegorías que, mediante la clave policial, problematizan el funcionamiento de los dispositivos de legitimación de dichos Estados.

Así pues, mediante la parodia de la lectura neocrítica y la revisión del pasado en clave policial, esta investigación tiene como objetivo principal analizar la forma en que el “lector detective” encarna diferentes modos de lectura y problematiza conceptos pertenecientes al orden de lo literario —como los de crítica literaria, lectura literaria y la propia literatura—, así como de lo ético y lo político —como el mal y la violencia epistémica⁸—.

El presente trabajo está compuesto por cinco capítulos, uno teórico y cuatro de análisis. En el capítulo 1, realizamos una revisión de las teorías actuales sobre la lectura, de las

⁸ Como señala Genara Pulido Tirado, dentro del pensamiento decolonial, la violencia epistémica se entiende como “una serie de discursos sistemáticos, regulares y repetidos que no toleran epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y subjetividad de los Otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación” (“Violencia epistémica y descolonización del pensamiento” 177).

características de la novela policial desarrollada en Latinoamérica a partir de los años 70 del siglo XX, así como de la *episteme* posmoderna que subyace a la crítica literaria formalista; todo esto para explicar cómo y por qué hemos vinculado las figuras del lector y del detective para acuñar el concepto “lector detective” que proponemos como objeto de estudio de nuestra investigación. Los capítulos 2, 3, 4 y 5 corresponden a la sección de análisis de esta investigación. Debido a las temáticas abordadas en estas narraciones, hemos dividido el conjunto de este corpus en dos secciones: por un lado, las novelas de Piglia y Pitol nos permiten percibir cuáles son las aportaciones que los métodos distintos al análisis estructuralista hacen a la crítica literaria en general, tales como la crítica biográfica o el neohistoricismo; y por otro, las novelas de Garro y Padura nos han dado pie a explorar los aspectos materiales, corporales y afectivos de la lectura mediante la crítica ética y la crítica afectiva. Ahora, pasamos a explicar brevemente el contenido particular de cada uno de estos análisis. En el capítulo 2, analizamos *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia: en esta narración se problematiza una de las primeras oposiciones que la escuela neocrítica hizo a la crítica literaria tradicional: la “falacia intencional”. La novela de Piglia tematiza, utilizando la alegoría de la escritura y lectura de biografías, la idea de que, al eludir la figura del autor en el estudio literario, no solo se pierden de vista algunos aspectos importantes sobre su estilo, sino que se reafirma la idea de que el discurso literario es neutro, es decir, libre de ideología. En el contexto de la dictadura argentina, los peligros de invisibilizar a los agentes de un discurso hacen manifiesto el mecanismo que permite la propagación del terror y la paranoia. En el capítulo 2, abordamos la novela *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol: en este texto, mediante la contraposición del discurso histórico con el literario, se manifiestan las consecuencias que puede traer consigo ponderar el discurso científico sobre el narrativo: al negar que el saber narrativo permite al ser humano comprender

aspectos de la realidad que no son accesibles por otras vías, la novela de Pitol reafirma la importancia de la literatura como discurso que abre otras áreas de la realidad humana cognoscible. Asimismo, esta narración plantea la complejidad de establecer límites precisos entre los discursos ficcionales y no ficcionales debido a su naturaleza lingüística, lo que abre paso a la discusión respecto a la conveniencia de desligar el comentario social de la crítica literaria. En el capítulo 3, estudiamos *Mi hermanita Magdalena* (1998) de Elena Garro: en esta narración, se muestra cómo la lectura literaria también puede ser una actividad que dé placer al lector, lo cual no se contrapone con la posibilidad de obtener aprendizajes. La lectora detective de esta novela representa una lectura que apela a las enseñanzas morales de la literatura, un aspecto que el análisis estructuralista consideran subjetivo y ajeno al mensaje poético. En contraste, la novela de Garro muestra cómo la literatura también afecta el modo en que el lector transforma su percepción cuando ésta lo lleva a reevaluar sus propios paradigmas de pensamiento y conducta, es decir, cuando efectúa una lectura ética. Finalmente, en el capítulo 4, analizamos *La neblina del ayer* (2005) de Leonardo Padura: en esta novela se refuta la “falacia afectiva” propuesta por la neocrítica, la cual propone que la identificación del lector con el personaje no puede ser objeto del estudio literario. En la narración de Padura, sin embargo, el lector detective ejemplifica cómo es que, en tiempos de crisis, la literatura puede ser una voz compañera, pues como explica Hans Robert Jauss, la identificación no solo tiene una función estética sino social al permitir que el lector piense en nuevas maneras de comportarse, y en el caso de la novela de Padura, de hallar esperanza y estrechar los lazos afectivos con su comunidad.

En suma, esta investigación busca entender cómo, desde el propio espacio textual, la figura del lector detective en la narrativa hispanoamericana a finales del siglo XX e inicios del

XXI cuestiona las funciones, las posibilidades y el futuro de la lectura y la crítica literaria en un contexto social y cultural donde el valor epistemológico del saber narrativo ha perdido prestigio dentro del imaginario social. El lector detective, entre la crítica académica y la popular, entre la realidad y la ficción, y entre el horizonte histórico textual y personal, interpreta, se sitúa en, rompe o continúa con tradiciones literarias, ideológicas e históricas, donde la lectura literaria ejerce una función ética y política gracias a su carácter precisamente estético.

II. MARCO TEÓRICO Y PROPUESTA DE ANÁLISIS

En “El crítico” (2008), cuento de Antonio Malpica, el detective Solana intenta descubrir la identidad de un asesino en serie muy peculiar: sus víctimas son escritores poco conocidos a quienes elige porque, según él, han escrito un mal libro. Como firma de sus crímenes, el homicida envía a la policía un libro de la víctima colmado con las marcas de los errores que ha encontrado. Por esta razón, los policías le dan el mote de “El crítico”. El caso específico que el detective Solana investiga en este relato representa un giro importante en el *modus operandi* del criminal en tanto que el nuevo sacrificado ya no es un escritor del montón, sino un letrado eminente de la literatura mexicana, a quien el asesino descuartiza y cuyos miembros deposita en diferentes *lockers* de una librería Gandhi en la Ciudad de México.

El detective Solana, incapaz de entender las correcciones que el homicida ha hecho a la famosa obra del escritor, decide pedir ayuda a otro célebre literato. Éste revisa las observaciones que “El crítico” ha hecho a la obra del muerto y, con pasmo, reconoce que coincide con todas ellas,⁹ por lo que resuelve convocar a otros colegas. La librería pronto se ve plagada por un grupo de afamados escritores que, entre temerosos e incrédulos, revisan sus propias obras tratando de predecir si serán o no la próxima víctima (no falta el que aprovecha la oportunidad para, de paso, criticar a alguno de los presentes). El detective Solana se enfrenta también a la decisión de hacer pública o no la causa de muerte del escritor, pues teme provocar un revuelo innecesario en el mundo cultural y político. Al final, concluye que lo mejor será atribuir al narco la responsabilidad del “descuartizado anónimo” y que el deceso del escritor se explicará por causa de un infarto. Al famoso escritor se le hace un homenaje en Bellas Artes, mientras que el

⁹ “la mayoría de sus observaciones son ciertas. Digo, hay que ser un purista, es cierto, pero tiene razón. En casi todo tiene razón. Yo mismo pensé muchas veces que estaba sobreadjetivado y que abusaba de los adverbios, que el capítulo cuatro sobraba” (Malpica 18).

asesino sigue libre y el detective Solana, sin apuro de encontrarlo, se va a comer tacos campechanos a algún negocio de la avenida Universidad.

Hemos iniciado con la paráfrasis del ingenioso cuento de Malpica porque su autor lleva al extremo una serie de creencias que dan pie a los temas de discusión de nuestro trabajo. Dichas creencias giran en torno a las dinámicas del campo literario, al comportamiento de la policía en Estados fallidos, así como a la lectura, a las funciones del género policial y al ejercicio de la crítica en Latinoamérica. De estas tres últimas categorías, destacamos los presupuestos que el texto de Malpica caricaturiza: 1) que hay lecturas y escrituras mejores que otras, por ello el asesino juzga que los malos libros deben ser castigados con la literal “muerte del autor”; 2) que la corrupción y la negligencia de los cuerpos policiales es el eje temático de la literatura neopolicial latinoamericana; y 3) que la crítica literaria no opera con el objetivo de comprender una obra, sino para destruirla o enaltecerla según los intereses del crítico.¹⁰

En este capítulo partiremos de los supuestos antes mencionados para hacer una revisión de los conceptos actuales sobre la lectura, así como del género policial y de la crítica literaria a finales del siglo XX. Sobre los estudios de la lectura, nos enfocaremos en aquellos que revaloran los aspectos corporales y afectivos de ésta, así como su papel para entender la relación entre ficción y realidad, y entre sujeto y comunidad. Estudiaremos las características del género policial dentro del contexto latinoamericano que la crítica ha denominado “neopolicial” o, en propuesta de Diego Trelles Paz, “policial alternativo”, para establecer un vínculo con el concepto que hemos propuesto para guiar nuestra investigación, esto es, la figura del lector detective en la narrativa hispanoamericana. También, exploraremos algunas posturas sobre las

¹⁰ “uno, varias veces Premio Nacional en diversos rubros, le recriminó a otro con múltiples doctorados *honoris causa*, a voz en cuello: siempre dijiste que era un gran libro, cabrón, hasta publicaste dos ensayos elogiándolo, así que ahora ten los cojones de...” (Malpica 19).

funciones usualmente atribuidas a la crítica y al crítico literario, esto con el objetivo de entender la relación entre epistemología, política y literatura que creemos advertir en la construcción alegórica de las novelas estudiadas. Un penúltimo aspecto que revisaremos es la propuesta de François Lyotard respecto a cómo la epistemología posmoderna puede entenderse por medio de su método de legitimación, donde el discurso científico se impone sobre el narrativo. Con base en todo este recorrido teórico, proponemos finalmente el modo en que en este trabajo entenderemos el concepto de “lector detective”.

Capítulo 1. La lectura, el género policial y la crítica literaria

1.1 Perspectivas de la lectura a finales del siglo XX

1.1.1 De la oralidad a la escritura: el nacimiento de la figura del lector

A principios del siglo XX, el filósofo alemán Walter Benjamin señalaba que la muerte de la narración se había originado como resultado de la desvalorización de la memoria y de la incapacidad por contar y compartir las experiencias de vida. Benjamin entendía la narración como algo propio de la oralidad, donde memoria y comprensión se articulaban por medio de la escucha de historias que se leían en voz alta durante el trabajo manual.¹¹ Por el contrario, para Benjamin la lectura silenciosa representaba un desvío en la transmisión de la sabiduría propia de la narración:

se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila

¹¹ Recordemos que la lectura oral solía hacerse en centros de trabajo o en el ámbito familiar, de modo que, mientras se realizaba una labor manual, se escuchaba al alguien que leía en voz alta.

mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía. (“El narrador” 40)

De acuerdo con el autor alemán, el aspecto corporal de la escucha era esencial para aprehender la sabiduría de la experiencia compartida a través de las narraciones pues este proceso conllevaba la habilidad del oyente de convertirse él mismo en narrador. Benjamin rechazaba la lectura en silencio al considerar que ésta disolvía la relación física entre narrador y oyente que era la base de la transmisión del saber colectivo: “Todo aquel que escucha una historia está en compañía del narrador; incluso el que lee, participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas” (Benjamin, “El narrador” 47). La alta valoración que, a principios de siglo XX, Benjamin daba a la relación entre la corporalidad del acto narrativo y la transmisión de los saberes, se volvió central en los estudios sobre la historia de la lectura en el último cuarto del siglo.

El aspecto corporal y material de la lectura fue paulatinamente desestimado a medida que la lectura era asociada más con la letra escrita que con la “instancia orgánica” que la animaba. La voz formó parte del proceso de lectura desde la Antigüedad hasta el surgimiento y auge de la imprenta. La voz era un aspecto fundamental de la lectura porque ella era el instrumento que animaba al texto: para que éste cobrase vida, debía ser leído en voz alta. Incluso

en los siglos XVII y XVIII, a pesar de que el libro ya se había convertido en el soporte predilecto del texto, la lectura oral siguió prevaleciendo sobre la lectura en silencio.¹²

En su *Historia de la lectura en el mundo occidental* (1995), los historiadores Cavallo y Chartier anotan que: “La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (28). La visión que conmovió a Agustín, la de Ambrosio devorado en silencio por la lectura de un libro, resultaba extraña para un mundo donde la oralidad era la base de la comunicación y donde la lectura estaba ligada a la corporeidad y a la propia materialidad del texto. Por ejemplo, los rollos requerían tener ambas manos ocupadas para sostener cada uno de sus extremos y se solían leer mientras se caminaba. Más adelante, el códex, que se podía leer de pie o sentado, permitía escribir durante la lectura porque su estructura posibilitaba tener una mano libre.

En un tiempo en que la escritura se hacía de manera secuencial, es decir, donde mediaba espacio entre las palabras, la voz y la entonación dada por el lector realizaban de manera oral esa división: el texto podía ser comprendido solo cuando una voz lo animaba. El surgimiento de la lectura silenciosa fue posible solo hasta que la reglas de escritura permitieron la separación de las palabras, lo que ocurrió hacia el siglo XII (Jesper 74). Por eso, el neurocientífico francés Stanislas Dehaene observa que la lectura silenciosa de Ambrosio que tanto asombró a Agustín era doblemente impresionante, pues leía un texto que estaba escrito sin tales divisiones (42). No obstante, la lectura silenciosa como imagen normativa de la actividad lectora se volvió popular apenas a partir del siglo XVIII. Durante la Alta Edad Media, leer en silencio confirió un valor simbólico a la letra escrita. La lectura en silencio que se realizaba

¹² Ver Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes* (2005).

antes de cada liturgia, se percibía como un momento que facilitaba la reflexión: al no tener que esforzarse por leer en voz alta, la mente podía pensar mejor (Parkes 131).

En *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982), el filólogo norteamericano Walter J. Ong defiende, en consonancia con Benjamin, la idea de que oralidad y escritura corresponden a dos formas diferentes del pensamiento. Ong distingue entre oralidad primaria y secundaria: la primera atañe a personas que desconocen la escritura, por lo que su vida comunicativa y su pensamiento se desarrollan puramente en la oralidad; la segunda se refiere a quienes sí conocen la escritura y, por consiguiente, la lectura. Esta distinción es determinante en el pensamiento occidental porque, mientras que en la oralidad primaria se “aprende” (por medio de observación, imitación, repetición, escucha, participación, etc.), en la oralidad secundaria se “estudia” (mediante libros) y puesto que el estudio plantea problemas metalingüísticos que la oralidad primaria no requiere, la escritura permite desarrollar una conciencia lingüística distinta (Ong 44).

De acuerdo con Ong, estas dos formas de la oralidad influyeron en el modo en que las narraciones ordenaban los hechos del relato (la trama para Ricoeur). En las culturas de oralidad primaria, la narración era episódica porque estos segmentos de información facilitaban que el orador los recordara, ya que para conectarlos podía hacer un ejercicio de retrospectión; además, como el objetivo era atrapar la atención del oyente, el suceso más importante se relataba desde un inicio, de manera que la noción de “suspenso” o “intriga” no estaba presente. Por el contrario, en las sociedades de oralidad secundaria la narración se volvió extensa porque ya no era

necesario segmentarla para recordarla; esto hizo posible que el relato escrito ganara en tensión, es decir, permitía que el desenlace se aplazara tanto como el narrador lo deseara (Ong 224).¹³

Además de provocar estos cambios en la manera de narrar, la letra impresa también hizo surgir a una figura que dependía completamente de la textualidad: el lector. El escritor, dice Ong, inventa al lector porque sustituye al oyente: “el público del escritor siempre es imaginario” (268), por lo que al escribir debía convocar a esa entidad ausente:

[L]a invención de los lectores es lo que hace tan difícil la escritura. El proceso es complejo y se fraguó con muchas incertidumbres. Debo reconocer la tradición —o, si se prefiere, la intertextualidad— en la que ubico mi obra con el objeto de poder crear para lectores reales papeles ficticios que puedan o quieran desempeñar. No es fácil penetrar en las mentes de personas ausentes a la mayoría de las cuales no se conocerá jamás; pero no es imposible si nosotros y ellos conocemos la tradición literaria de la obra. (268-269)

Con la aseveración de Ong, advertimos por qué el género dentro del que cada relato se inscribe y la intertextualidad se convierten en pautas clave de la pragmática textual, dado que conjuran la ausencia del cuerpo del oyente al suponer la figura del lector.

El historiador italiano Carlo Ginzburg señala que la preeminencia de la imprenta sobre la oralidad también significó el inicio y la consolidación de la crítica textual y la filología, pues cuando los aspectos corporales de la narración se consideraron irrelevantes para la escritura, el resultado fue: “la paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda

¹³ En Occidente, la preeminencia de la escritura sobre la oralidad conlleva también un cambio en el modo en que se construye la evidencia histórica, pues, como explica Carlo Ginzburg, si la oralidad se basa en la descripción para hacer sentir al lector como un testigo de lo narrado, con la escritura basta el documento para dar cuenta de que algo existió. Esto significa también una distinción epistémica, pues si el efecto de la descripción es la verosimilitud, la del archivo será el de la verdad (“Descripción y cita” 28-30). Esto será importante de considerar más adelante en nuestra investigación.

referencia a lo sensible” (“Indicios” 199). A esto podemos agregar que, a diferencia de los manuscritos, los libros impresos carecían de los comentarios que los amanuenses hacían en los márgenes de los manuscritos. El borramiento de la “voz al margen” de otros lectores, también influyó para afianzar la relación privada entre texto y lector (Cavallo y Chartier 235). No es casual que el Quijote, al leer solo y en silencio, enloquezca. Su figura representa la incertidumbre que le causaba a una comunidad oral el paso a la lectura privada y silenciosa, la cual borraba el cuerpo, los gestos, las voces, la impronta del otro y la recepción colectiva. Entre más terreno ganaba el libro, se iba disolviendo la importancia de la corporalidad en la lectura. La crítica textual y la filología, afirma Ginzburg, pudieron eliminar de su estudio el espinoso criterio de lo cualitativo gracias a que se concentraron en “los elementos reproducibles (manualmente en un principio, y después, a consecuencia de Gutenberg, en forma mecánica) del texto” (“Indicios” 200).

En Occidente, la separación entre el texto y sus aspectos materiales (su soporte y su usuario) consolidó la idea de que la lectura era una actividad meramente intelectual. Como explica Ginzburg, el hecho de que en comunidades orientales como China la caligrafía siguiera siendo una práctica inseparable de la expresión escrita, permite entender que la percepción de la lectura como actividad estrictamente intelectual es más bien una “toma de posición cultural” (“Indicios” 199) y no una característica real del acto de leer.

La creencia de que leer es un proceso rigurosamente cognitivo se reforzó a principios del siglo XX con los estudios estructuralistas y, en especial, con el método de lectura de la escuela neocrítica. Las propuestas neocríticas instituyeron la figura del lector serio o profesional en oposición a la del aficionado; promovieron la idea del canon literario al plantear que la función de los estudios literarios era dar cuenta de la valía de unos textos sobre otros; y

establecieron la idea de los lectores modelo o lectores ideales, es decir, de que existían lectores que leían “mejor” que otros (Wimsatt y Beardsley 1946, 1949). De acuerdo con esta escuela, leer literariamente consistía en aplicar un método basado en el análisis de los aspectos observables del texto: el método de lectura atenta (*close reading*) planteaba que para leer bien los textos literarios se debían excluir aquellos elementos que desviaban la atención de lo estrictamente literario, es decir, del mensaje poético. La lectura atenta descartaba de su análisis aspectos tales como la intención del autor (falacia intencional), el contexto social en que la obra había sido creada, los hechos históricos que el texto mencionaba directa o indirectamente, o los efectos que la obra tenía sobre el lector (falacia afectiva); en cambio, la lectura atenta debía enfocarse en la evaluación de los aspectos visibles del texto que permitirían valorarlo como más o menos meritorio y, por tal, merecedor de ser preservado dentro de la historia literaria.

En “The Intentional Fallacy”, Wimsatt y Beardsley afirmaban que: “another way of deciding whether works of art are worth preserving and whether, in a sense, they ‘ought’ to have been undertaken, and this is the way of objective criticism of works of art as such, the way which enables us to distinguish between a skillful murder and a skillful poem” (471); y agregaban que, dado que esta manera de hacer crítica de arte era objetiva, no podría considerarse moralista. De este modo, la escuela neocrítica explicaba la creación de un canon literario que era resultado de un proceso científicamente demostrable —gracias a la aplicación de un método objetivo— y no de una apreciación moral.

El método de lectura atenta propuesto por la neocrítica fue cuestionado, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XX, por estudiosos que volvieron a pensar el acto de leer desde la interdisciplinariedad —en especial, gracias a la influencia de los estudios culturales y a la filosofía de género—. Críticos, teóricos e investigadores literarios como Jane C. Tompkins,

Terry Eagleton, Wayne C. Booth o Karin Littau han recalcado la importancia de volver a pensar la lectura desde las tradiciones que valoraban a la literatura desde perspectivas pragmáticas, políticas y éticas: en dichas tradiciones, el cuerpo del lector, sus afectos, su *ethos* y su situación socioeconómica y política son entendidos como elementos inherentes al ejercicio de la crítica literaria.

1.1.2 Jane Tompkins: pensar la literatura como discurso que afecta al mundo

En uno de sus aforismos, Georg Christoph Lichtenberg definió al libro como: “un espejo; [pues] si un mono se mira en él, el reflejo no podrá ser un apóstol” (127). Esta metáfora podría explicar, más que al libro, a la lectura misma. Sin quizá pretenderlo, el escritor alemán del siglo XVIII expresó una idea que en el siglo XX sería estudiada por la teoría de la recepción: que el lector y su historia personal intervenían en la construcción del significado del texto y, por tal, en la historia de la literatura. Con la teoría de la recepción, el canon literario ya no se considera una lista de libros surgidos de una criba imparcial de textos técnicamente meritorios, sino el resultado de un tamiz histórico derivado de una serie de interpretaciones posibilitadas por el rol del lector.

La lectura, entendida como el momento en que lector y el texto interactúan, ha sido conceptualizada por la teoría de la recepción. En “Concretización y reconstrucción”, el teórico polaco Roman Ingarden afirma que las diferentes posibilidades de interpretación están inscritas en el texto literario a partir de las “indeterminaciones”. Éstas se refieren a aquellos aspectos de la historia que no son enunciados pero que pueden ser completados (concretizados) por el lector, que es lo que él considera su actividad co-creadora: “por *iniciativa propia y con imaginación* el

lector ‘llena’ diferentes partes de indeterminación con aspectos que, por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables” (36 las cursivas son nuestras).

A partir de los conceptos de Ingarden, el teórico alemán Wolfgang Iser consideró que toda lectura consistía en realizar concretizaciones particulares, esto es, que una interpretación era apenas una posible actualización del texto. De este modo, considera que el lector es un eje central en la asignación de sentido del texto, pues: “cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la correalización de su posible intención” (“La estructura apelativa” 101). Sin embargo, Iser acuña el término de “lector implícito” para definir no al sujeto que lee, sino a aquella función estructural del texto que presupone la existencia de un posible receptor: el lector implícito no se refiere al lector de carne y hueso, sino a la imagen del lector ya previsto en la estructura del texto mediante las diferentes convenciones textuales. Es decir, el lector implícito es la presunción de la inteligibilidad del texto y su función es la de proporcionar el “horizonte de referencia para la variedad de actualizaciones históricas e individuales del texto, para poderlas analizar en su singularidad” (“El acto de lectura” 143).

Frente a la noción de “lector implícito” de Iser, el filólogo alemán Hans-Robert Jauss agregó la noción de “lector explícito” a la teoría de la recepción. Este lector, por el contrario, sí se refiere al ser humano real que realiza el acto de leer, pues alude al: “lector diferenciado histórica, social y también biográficamente que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes” (“Experiencia estética y hermenéutica literaria” 78). Al incorporar el concepto de lector explícito, Jauss admitía que los diversos paradigmas desde los cuales un lector atribuye significados al texto eran importantes porque gracias a estos puede reconocer las estructuras de comprensión previas (el repertorio del sistema literario); las proyecciones ideológicas del texto en tanto objeto histórico, y las que él mismo posee como sujeto inserto en una historia particular.

Frente a la aserción de Roland Barthes respecto a que la muerte del autor significaba el nacimiento del lector, la teoría de la recepción mostraba que autor y lector no eran instancias contrarias, sino que participaban de la lectura mediados por el texto: el autor, al establecer mediante el lector implícito la inteligibilidad del texto, y el lector, como lector explícito, al actualizar las posibilidades significativas del texto con cada lectura.

En el texto “An Introduction to Reader-Response Criticism” (1980), la académica estadounidense Jane Tompkins propuso un panorama integral de los estudios de la lectura durante los primeros tres cuartos del siglo XX y elaboró una crítica para pensarla más allá de la cognición. Tompkins revisó con especial interés la teoría de la recepción porque consideraba que en ésta se encontraban los trabajos teóricos sobre la lectura que encarnaban una resistencia a los postulados de la escuela neocrítica. Tompkins considera que, si bien los críticos y teóricos de la recepción representaron un progreso en los estudios sobre la lectura literaria al centralizar la figura del lector, no elaboraron, sin embargo, un cambio sustancial respecto a la concepción de la lectura como proceso meramente intelectual.

Para Tompkins, la orientación hacia el lector en los estudios de la teoría de la recepción no resulta novedosa porque ya desde la Antigüedad los comentarios sobre la literatura revelaban una preocupación por la respuesta de la audiencia. Mediante el análisis de un texto de Longino, Tompkins señala que, para el lector de la Antigüedad, la poesía —lo literario en términos modernos— y el lenguaje son concebidos como fuerzas que actúan sobre el mundo: el discurso se piensa desde una perspectiva instrumental y no solo simbólica. Por ello, la autora afirma que: “All modern criticism —whether response oriented, pshycological, structuralist, mythopoetic, thematic, or formalist— takes meaning to be the object of critical investigation, for unlike the ancients we equate language not with action but with signification” (Tompkins 203). Esta visión

del lenguaje como fuerza de acción permite comprender por qué el estudio de la retórica fue tan importante en el mundo antiguo.

Tompkins considera que la falta de disposición de los críticos del siglo XX para entender la literatura más allá de la exégesis se basa en la creencia de que el texto literario es un discurso distinto a otros. Al revisar cómo se pensaba la literatura durante el Renacimiento, la autora observa que, casi del mismo modo que en la Antigüedad, el valor literario se atribuía a partir de los efectos que tenía sobre el lector. En ese tiempo, quienes fungían como críticos literarios eran miembros del gobierno y de la aristocracia, personajes que eran los potenciales mecenas de los poetas. Esta relación definió un rasgo importante en la concepción literaria de la época, pues además de ser un vehículo para transmitir valores, la poesía se consideraba: “a source of financial support, a form of social protection, a means of procuring comfortable job, an instrument of socialization, a move in a complicated social game, or even a direct vehicle of courtship” (Tompkins 208). Ya desde el Renacimiento, la literatura es valorada tanto por el beneficio moral que le puede otorgar al público como por el beneficio económico y social que significa para el poeta.

Al revisar la época augusta en Inglaterra (1700-1760), la autora percibe que la apreciación literaria también estaba vinculada a la acción social y, sobre todo, al diálogo directo con los eventos históricos del momento: “To defend poesy, for Pope, was to take up a position in the debates ranging over the political and religious events of the day, because poetry was assumed to have influenced the course of those events, whether for good or ill” (Tompkins 213). De ahí que Tompkins reafirme su idea respecto a que las preguntas que la teoría de la recepción se hace sobre dónde está el significado de la obra (si en el texto o en el lector) solo pueden

plantearse en un contexto donde el arte se analiza ajeno a su entorno político y donde a la obra se le niega su poder de influir en la opinión pública.

Por lo anterior, Tompkins señala que la separación crítica entre política y literatura ocurre en la segunda mitad del siglo XVIII como resultado del fin del sistema de mecenazgo. Cuando un autor escribe para aquel o aquellos que son sus protectores, puede medir los efectos de su discurso y así modular su escritura. Sin embargo, en cuanto más se aleja de sus lectores reales, en un medio en donde la impresión de libros se amplía y el público se convierte en una masa con la que pierde vínculo, la relación con el lector se vuelve anónima y puramente económica (Tompkins 214). Esto provoca que la crítica deje de interesarse en los efectos sociales de la literatura, y se concentre en el aspecto individual de la recepción: “the concept of literary response, from having been primarily a social and political one, now becomes personal and psychological” (Tompkins 215).

El ejercicio de la crítica literaria hacia finales del siglo XVIII dejó de lado la idea de que la literatura debía servir para crear buenos ciudadanos, y consideró que la función principal de la literatura era la de producir imágenes que provocaran emociones, explica Tompkins. Así, la crítica literaria prescindió del criterio del impacto social de la literatura y se enfocó en los aspectos técnicos y estructurales del texto. Para el siglo XIX, esta tendencia se acentuó sobre todo en la poesía, de la cual se esperaba obtener un atisbo de la experiencia humana, pero no necesariamente una reflexión con incidencia sobre la vida en comunidad. De hecho, incluso poetas como Shelley consideraron que la pureza de la poesía dependía justamente de su desinterés por modelar cualquier conducta humana o por tener una finalidad específica con su tiempo. Así, la crítica literaria comenzó a considerar que la verdadera poesía era ahistórica precisamente porque no se ocupaba de los avatares del presente, sino de la eternidad. Esta

actitud dio origen a una postura teórica que consideraría que la literatura no tenía por qué hacer referencia a la vida común, pues la poesía debía ser el “repositorio de valores eternos” (Tompkins 217) y no de las trivialidades cotidianas.

Si bien este cambio se dio en un contexto donde la conciencia histórica era fundamental para el pensamiento crítico, la imagen del poeta se reafirmó alrededor de la efigie del solitario que no buscaba cambiar su entorno, sino contemplarlo: el poeta no escribía para un grupo de personas en particular, sino para sí mismo y para la eternidad. Tal paradoja, dice Tompkins, provocó el fin del mecenazgo y de la concepción de la literatura como objeto de mercado porque desvinculó la labor del poeta con su lector: “There was no longer any way for the poet to measure the impact of his work on an audience, since the author and his audience were no longer personally known to each other. Perhaps this explains why poets began to make grandiose claims as to who their audience was” (Tompkins 218). Aunque los poetas suponen que hablan para todo el mundo, a quien realmente le están hablando, dice la autora, es a la nueva clase media urbana (218).

Vincular el conocimiento literario con la pura afectación individual, se contraponía con la construcción colectiva de los conocimientos científicos y políticos, los cuales están relacionados con el poder y la sociedad. Separar lo colectivo de la literatura, pensarla solo como ejercicio de contemplación individual, la desligaba de su capacidad para incidir en la acción social. Sobre este cambio de posición respecto a lo literario, Tompkins anota que: “the literary theorists of the nineteenth century turned the artist’s progressive alienation from society into a positive principle” (218-219). Cuando la lectura literaria renunció a la perspectiva de lo social, esta separación se percibió como un valor positivo y deseable en el ejercicio de la crítica. Y de este modo se rompió el hilo entre la historia y la crítica literaria.

Este hecho facilitó que, para inicios del siglo XX, se consolidará la tendencia a desligar el comentario literario de los efectos sociales de la literatura, pues la literatura se entendía como un texto transhistórico: “The idea that poetry is an ordering force that can provide a stay against a world in confusion becomes a major tenet of twenty-century critical belief. It is a belief that has its roots in the conviction –fostered by nineteenth-century critics– that poetry must be detached from world in order to save it” (Tompkins 220).

Con respecto al estudio científico del lenguaje literario, Tompkins percibe que los preceptos del formalismo se fundamentaron en la epistemología positivista, para la cual el lenguaje era algo transparente y neutral. Esta perspectiva, dice Tompkins, hizo ver a la literatura como un discurso sin poder, un discurso que solo representaba o replicaba lo que distintas formas del conocimiento ya habían hecho cognoscibles, pero sobre las que no se podía agregar nada más, como no fuera mostrar el comportamiento humano, un fenómeno que inaprensible por el método científico. En este sentido, el *New Criticism* realizó un movimiento particular: retomó el precepto del formalismo respecto a que el lenguaje poético era distinto al lenguaje científico (pues el mensaje que transmite no puede ser comunicado con ningún otro medio) y, de ese modo, consideró al discurso literario como un “objeto de conocimiento *sui generis*” (Tompkins 222).

Cuando el texto literario fue percibido solo como un objeto de estudio, como algo que debía ser interpretado, dejó de pensarse como algo que hacía algo; por ello, la neocrítica estableció a la interpretación como el fin último del análisis literario, y por tal, de la lectura.¹⁴

¹⁴ En su ensayo “Contra la interpretación”, Susan Sontag resume la crítica contra la escuela neocrítica al decir que el arte abstracto es una reacción contra la interpretación, pues lo hace impenetrable; del mismo modo que el pop-art hace tan evidente su “contenido” que no necesita ser interpretado (22). En el ámbito literario, Sontag se pregunta que, si para evadir el ansia interpretativa, la obra no tendría que volverse tan directa que simplemente pudiera ser

Este carácter científico implicaba que la correcta interpretación textual no podía ser elaborada por el hombre común, sino por un especialista, dado que el discurso literario era un tipo especial de lenguaje: “The formalist definition of the literary work, in sum, calls for the institutionalization of literary study on a new basis” (Tompkins 222). Así se crea y se justifica la creación de la categoría del lector experto, encarnada por el crítico literario y el académico.

La institucionalización del estudio del discurso literario como una disciplina objetiva reforzó la autonomía del campo literario, lo que condujo a su desvinculación con otras disciplinas, (historia, biografía, sociología y psicología) y exigió la creación de un vocabulario científico propio, uno que solo el experto conocía y a partir del cual se debía realizar toda crítica literaria:

The formalization of interpretive techniques simultaneously provides critics with the means of producing explications of literary works that serve as demonstrations of their professional expertise. The definition of criticism as an activity requiring professional expertise justifies the credentialing system of graduate education and gives support to professors of literature in their competition with natural and social scientists for institutional resources. (Tompkins 223)

Aunque la teoría de la recepción, dice Tompkins, representó una apertura de la academia hacia la posibilidad de que los lectores no especializados participaran del comentario literario,

lo que es. Por ello, la transparencia es, dice, el valor actual más alto del arte. De ser así, de tener un arte transparente, ¿qué crítica sería deseable? A esto responde que: primero, una que ponga mayor atención a la forma, más que al contenido; y segundo, una que proporcione una “descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte” (25). Sontag finaliza su ensayo proponiendo que la crítica debe apelar más a los sentidos que al pensamiento: “La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *que es lo que es*, y no en mostrar qué significa” (27 cursivas en el original). A esta manera de hacer crítica es a lo que llama una erótica del arte.

esto no significó un cambio en el paradigma de la lectura, sino apenas un desplazamiento del lugar desde donde se producía sentido. Si bien la teoría de la recepción consideraba que el sentido no se concibe como una cualidad del texto, sino como el producto de la interacción de alguien con ese texto, ésta seguía concibiendo a la lectura como un acto de interpretación, no como un medio que afectaba al mundo o como una fuerza que movía a la acción (Tompkins 224). Por lo anterior, Tompkins plantea que, pese a todo, la teoría de la recepción seguía sosteniendo a la interpretación como el objetivo central de la lectura.

Con todo esto en mente, la autora propone la necesidad de cambiar la postura de la crítica literaria, esto es, mover el eje de interés de los análisis interpretativos y moverlo hacia la idea de que, si la realidad es una construcción lingüística, entonces el lenguaje también es político. Esta perspectiva representa una vuelta a la visión antigua de la poesía y el lenguaje como discursos que forman parte del Estado y, por tal, de la vida política, idea sobre la que se sustenta el estudio de las relaciones existentes entre el poder y el discurso literario: “What makes one set of perceptual strategies or literary conventions win out over another? If the world is the product of interpretation, then who or what determines which interpretive system will prevail?” (226). La semejanza entre la concepción literaria de la Antigüedad y esta nueva postura crítica permitiría pensar el discurso literario como un texto que participa de la realidad y que tiene el poder de actuar sobre ella: esta concepción constituiría un verdadero rompimiento con la postura estructuralista de la neocrítica norteamericana, más que la consideración del lector como parte de proceso de interpretación (Tompkins 226).

A partir del recorrido teórico de Tompkins, advertimos que las preguntas que la autora considera necesarias para guiar la práctica de la crítica literaria desde la perspectiva social no son aquellas que buscan respuestas sobre el sentido de un texto, sino las que permiten explorar

las relaciones entre los actores de lo literario, es decir, entre las convenciones genéricas del texto y los lectores en primera instancia, y entre las instituciones que ejercen el poder de juzgar ciertas interpretaciones como “válidas” y, por tanto, de elegir a ciertos textos como mejores que otros (el canon). Asimismo, observamos la dificultad que la teoría literaria ha tenido para situar al lector dentro de los estudios literarios que persiguen la cientificidad de la disciplina. Tompkins indica que el conflicto entre la posibilidad o no de establecer una crítica literaria basada en la objetividad se encuentra en la creencia de que la literatura es un discurso separable de otro tipo de discursos. Por ello, la autora propone que la vía para revolucionar esta encrucijada epistemológica es la de politizar nuevamente la literatura y la crítica literaria, es decir, pensar que un texto literario afecta la realidad y no que simplemente lo refleja.

1.1.3 Los efectos de la lectura en el cuerpo del lector y en el cuerpo social

La propuesta de Jane Tompkins, centrada en develar cómo se suscitó históricamente el borramiento en los estudios literarios de los efectos del texto sobre el lector, no profundiza, sin embargo, en el modo en que el texto literario afecta al lector y al mundo. En ese tenor, creemos pertinente acudir al trabajo de Karin Littau sobre este aspecto. En *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía* (2006), la autora analiza por qué hubo una tendencia a hacer desaparecer al cuerpo de la actividad lectora y cómo esta idea se afianzó a finales de siglo XVIII, una tendencia que ha tenido continuidad hasta fines del siglo XX; también, estudia por qué resulta indispensable retomar esta perspectiva para entender el aspecto afectivo de la lectura. Además del estudio de Littau, otro trabajo que consideramos necesario para entender cómo es que la consideración de las emociones resulta relevante en la lectura es el de Sarah Ahmed, *La política cultural de las emociones* (2004). Ahmed estudia cómo es que las emociones, que son

construcciones sociales, moldean las “superficies” de los cuerpos individuales y colectivos; pero, sobre todo, por qué la emotividad ha sido desestimada en el discurso político y construida, en el imaginario social, como una debilidad humana. Al vincular estos trabajos, queremos entender el modo en que la lectura afecta no solo al cuerpo del lector, sino al cuerpo social, y cómo es que las emociones, como prácticas sociales y culturales, también participan en la interpretación y, por tal, de la estructura donde las diferentes instituciones sociales ejercen poder respecto de lo que se considera una interpretación correcta o deseable.

Comenzando con el trabajo de Karin Littau, la autora se da a la tarea de analizar novelas de los siglos XVIII a XIX en las cuales aparecen personajes lectores. Así, tipifica algunos lectores según el modo en que las lecturas afectan su cuerpo: el lector lloroso, el asustadizo y el pasional. Esta patología de la lectura muestra cómo la vinculación del cuerpo con la lectura es representada en dichas novelas como un peligro al que está expuesto el lector que no da preferencia al raciocinio: “Reading then is dangerous because it is ingested by the body before it is chewed by the mind, a danger which is linked to passive consumption, namely, over-identification, and the concomitant loss of self” (Littau 75).¹⁵ Por esta razón, Littau argumenta que 1) la lectura no es de inicio una actividad interpretativa, sino de vinculación corporal, y 2) que los libros transportan significado, pero solo desde su propia materialidad (Littau 37). No es

¹⁵ En su trabajo sobre la representación de lectoras femeninas en las novelas de fines del siglo XIX, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (2001), Nora Catelli parece coincidir con esta afirmación de Littau, pues advierte también que la figura ficcional de la lectora rebelde o suicida (Sylvie, Emma Bovary o Ana Karenina) simboliza, en una sociedad que concibe a la mujer como un ser débil e irracional, una tendencia social a creer que la lectura no guiada por el intelecto o la instrucción rigurosa no solo es inútil sino peligrosa para “el cuerpo social”. En estas representaciones, el lector pasivo es asociado al lector sensorial, que lee con el cuerpo, mientras que el lector activo se vincula con el intelecto. Una postura acorde es la del escritor Julio Cortázar, quien dividió a los lectores en dos tipos, “el lector macho” y “el lector hembra”, donde el primero sería el activo y el segundo, el pasivo.

solo el cuerpo del lector el primer medio de acceso a la lectura, sino que la propia materialidad del texto determina los modos de interacción y significación que el lector establece con él. Esto se debe a que el propio soporte implica una toma de posición cultural y social que, como esquemas previos, delimitan los marcos de interpretación.

Littau señala que el afecto ha sido una de las experiencias lectoras relegadas por las teorías de lectura y por la crítica literaria del siglo XX. La identificación del lector con los personajes o con las historias que lee ha sido un criterio excluido de la consideración “racional” de la lectura, retomado por apenas unos pocos teóricos, como Jauss. Nos parece importante este hecho y queremos hacer aquí una acotación al respecto. En *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), Jauss propone un esquema de los tipos de identificación estética que un lector puede establecer con el texto. Para Jauss, la identificación cumple una función estética y social porque es una apertura a la experiencia ajena: “La identificación emocional del espectador con el ‘héroe’ como espacio comunicativo puede tramitar modos de comportamiento; configurarlos nuevamente, quebrar normas acostumbradas en beneficio de nuevas orientaciones para la acción” (*Pequeña apología* 78). Por medio de la admiración, la compasión o la ironía, la experiencia estética se traduce en acción simbólica o comunicativa. Por medio de la identificación, Jauss parece advertir que la lectura de textos literarios cumple con la función que Benjamin solo atribuía a la narración oral, esto es, el aprendizaje mediante la experiencia ajena.

Retomando a Littau, la autora propone considerar que, en toda revisión histórica de la lectura, se debería apelar a las tres categorías retóricas: *delectare* (deleitar), *docere* (instruir) y *movere* (mover), donde deleitar corresponde al aspecto sensorial (corporal); instruir, al cognitivo o mental; y mover, a la experiencia afectiva de la lectura:

How literature therefore *acts* on the reader (affects him or her) and how the literary object is *actively* constituted as an object in the act of contemplation (how it comes into being through interpretation) are for Jauss the two modes by which aesthetic experience operates. Or, to put it into our vocabulary, sensation and sense making are the two categories by which readers engage with literature. (Littau 100)

La aproximación de Littau se encuentra en sintonía con la propuesta de Tompkins respecto a que la crítica literaria a finales del siglo XX debía comenzar a pensar la lectura como una actividad que supone algo más que la sola interpretación: que leer implica al cuerpo y a las emociones tanto como a la actividad cognitiva. Sin embargo, la postura de Littau se concentra más en el individuo lector que en la comunidad de lectores. En este aspecto, creemos que la reflexión de Sarah Ahmed sobre las emociones como construcciones sociales aporta luz sobre el tema.

En su trabajo, Ahmed explica que las emociones suelen ser usadas como metáforas en la construcción de la identidad nacional para expresar el “ser” a partir del “sentir”. Así, una nación que, por ejemplo, tenga una política flexible para dar asilo a los migrantes, puede ser caracterizada como “blanda”, en oposición a aquellas “naciones duras” cuyos sistemas anti migratorios sean estrictos. La razón de esto, dice Ahmed, estriba en que el “temor a la pasividad está ligado al temor de la emotividad, en donde la debilidad se define en términos de una tendencia a ser moldeada por otros” (*La política cultural de las emociones* 22).

Para evitar la distinción entre emoción y sensación, que para la autora resultan expresiones casi sinónimas, Ahmed propone el concepto “impresión” en tanto que implica tanto la cognición como la percepción; pero también porque expresa la cualidad refleja de dicha acción, porque “no solo tengo una impresión de los otros, sino que también me dejan con una

impresión: me impresionan y dejan una impresión en mí” (*La política cultural de las emociones* 28). Así, las impresiones que un objeto o una situación provocan en una persona no son el resultado puramente corporal sino también perceptual, consecuencia de una serie de asociaciones simbólicas transmitidas en colectividad. Por ejemplo, la impresión de miedo a algo no ocurre porque el miedo a ese objeto o situación preexista al ser humano, sino que acontece por la relación que se establece entre ese algo y el conocimiento de su potencial riesgo. Por esta razón, Ahmed dice que: “Las emociones son relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o ‘alejamiento’ con respecto a dichos objetos” (*La política cultural de las emociones* 30). El miedo es, pues, resultado de una “lectura” que surge del contacto entre el objeto y la persona, quien atribuye a ese objeto un significado y, por tal, reorienta su sentimiento hacia él, en este caso, de miedo. En tanto que ese significado es siempre resultado de un constructo social, Ahmed afirma que “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación. [Y] la circulación de objetos nos permite pensar sobre la ‘socialidad’ de la emoción” (*La política cultural de las emociones* 31). Esta socialidad sitúa a las emociones en el ámbito de lo colectivo y, por tal, de lo cultural; por ello, las impresiones que una lectura estimula en el lector se encuentran, asimismo, dentro del espectro de lo social y no solo de lo individual o psicológico.

Al vincular las ideas de Ahmed con el proceso de lectura, advertimos que, si las emociones son construcciones sociales, entonces también son políticas, por lo que toda lectura que afecta emocionalmente al lector es muestra de cómo el cuerpo social ya está operando en él. Para profundizar en esta idea, creemos necesario acudir a la reflexión que el teórico literario estadounidense Fredric Jameson hace respecto al modo en que las emociones pueden pensarse como sistemas alegóricos cargados de significados culturales.

Jameson afirma que las emociones son susceptibles de ser interpretadas en tanto que una comunidad construye alrededor de ellas una serie de significaciones específicas. Por eso, pensar sobre una emoción también implica hacerse preguntas históricas. Si, como ya advertía Jauss, nos vinculamos afectivamente con los textos mediante la identificación, esa identificación también es, dice Jameson, de carácter interpretativo en tanto que la emoción es reconocible por su cualidad nominal: “an emotion can only be felt as such (“qua emotion”) when it has been named” (*Allegory and Ideology* 55). Pero esta condición nominal no es para el autor una relación directa entre la experiencia y la comunicación de esa experiencia: una emoción que ha sido nombrada ha pasado por un proceso de reificación donde se vincula la experiencia afectiva con la corporal mediante la palabra. El nombre no es la experiencia, pero nos pone en relación con ella. Para Jameson, todo proceso nominativo provoca dos fenómenos paradójicos: en tanto que el nombre excluye otras posibilidades de sentido, al mismo tiempo separa al objeto (lo nombrado) del nombre. Esto significa que la palabra “amor”, por ejemplo, está asociada con una serie de reacciones y sensaciones corporales, pero también de comportamientos que pueden variar según el momento histórico en que ésta es enunciada. Y aunque su sola mención convoque estos sentidos y no otros, al mismo tiempo produce un alejamiento de la experiencia concreta en tanto que no se está en relación con la experiencia misma del amor, sino con la comunicación de su acontecimiento. Por ello, la abstracción de la experiencia mediante la nominación es un proceso social que trasluce además el hecho de que las emociones nominadas son construcciones colectivas.

Para demostrar esta idea, Jameson compara esquemas de clasificación de emociones en culturas antiguas, tanto orientales como occidentales. En esta comparación, el autor descubre que los sistemas de clasificación chino e hindú recurren a una nominación cercana a la

terminología médica o estética, mientras que la clasificación griega toma de la retórica su paradigma de clasificación. Para ejemplificar la importancia de la nominación, Jameson señala que fue solo hasta el siglo XVII, a partir del cartesianismo, cuando se dio nombre al “deseo”, una emoción que, sin embargo, estaba ya presente en la vida humana de formas corporalmente observables, en especial, en torno a los 7 pecados capitales (*Allegory and Ideology* 60-64).

La importancia de pensar las emociones como componentes de esquemas de pensamiento de una sociedad dada radica en la manera en que éstas inciden en las formaciones sociales y en la propia subjetividad. En la lectura, la vinculación afectiva con los textos se hace mediante una decodificación de esas estructuras o esquemas emocionales históricos que el texto convoca y de los que el lector es partícipe si conoce tales paradigmas. Al respecto, Jameson se pregunta: “How do we know that the emotion Homer attributed to this or that hero or heroine (and which has dutifully been translated into its alleged equivalent in English) is anything like what we feel today?” (50). Esta interrogante apunta a reflexionar si la emoción es algo que se experimenta, o si más bien, es un estado momentáneo de perturbación. Aunque no podamos responder a esta pregunta, acudimos a lo dicho por Ahmed respecto a que el encuentro con el otro impresiona de una manera u otra; pero, atendiendo a lo dicho por Jameson, esos encuentros impresionan en mayor menor medida en tanto que puedan ser nominados, es decir, filtrados por los significados que circulan en la colectividad.

Pensar la lectura desde el aspecto corporal y afectivo, como señala Karen Littau, agrega una perspectiva diferente a la exégesis textual; sin embargo, advertimos que la emoción no está desvinculada de la “interpretación” o la “significación” en tanto que la propia nominalidad de las emociones se inscribe dentro de sistemas de significado colectivos y no puramente individuales. Como señala Alfonso Mendiola:

una persona es incapaz de verbalizar el sabor de un guisado que acaba de probar; al resultarle imposible expresar (ante la dificultad de encontrar las palabras adecuadas) su vivencia, ésta se queda en la conciencia y nunca pasa a formar parte de la sociedad. Por esto, si tomamos a la sociedad como punto de referencia, y no a la conciencia, lo visible y lo expresable están siempre unidos. En la sociedad y desde la sociedad solo vemos lo que podemos comunicar, y, por esto, siempre hay una reducción de complejidad de lo representado en la conciencia cuando se pasa al decir. Si lo social existe en la operación de comunicar, podemos concluir que la sociedad observa por medio de comunicaciones.

(24)

El texto literario, inscrito dentro de un proceso comunicativo, no está fuera de esas construcciones colectivas sino precisamente estructurado a partir de ellas. Incluyendo a las emociones. En este sentido, creemos que la reivindicación de la lectura como actividad también afectiva y corporal plantea no tanto la cuestión de si es necesario o posible esbozar una crítica literaria desde tales preceptos, sino, más bien, la de cuestionar qué emociones (palabras que las nominan o evocan) están presentes o ausentes en un momento histórico dado y qué nos indican sobre las posibilidades que el lector tiene de identificarse afectivamente con unos textos en un momento concreto.¹⁶ Al hacerlo, se puede poner en práctica la manera en que Jane Tompkins propone regresar a considerar la literatura como un discurso que actúa sobre la realidad.¹⁷

¹⁶ Una muestra de esta pregunta en acción podemos observarla en el libro que Franco Moretti escribe alrededor de la figura del burgués y la novela del siglo XIX, un estudio que gira justo alrededor de la identificación de las palabras que son repetidas u omitidas de las narraciones de la época a partir de la imagen que se está intentado construir respecto a dicha clase social. (ver *El burgués. Entre la historia y la literatura*).

¹⁷ Pensamos, por ejemplo, en que esto se hace actualmente mediante los estudios de género, donde se están releendo y reinterpretando libros escritos por hombres (y también por algunas mujeres) en los cuales la

1.2 El registro policial en la literatura latinoamericana a finales del siglo XX

La relación entre el lector y el detective ha estado presente desde el origen del género policial. En “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, el narrador caracteriza a Auguste C. Dupin como un aristócrata bibliófilo cuya singular inteligencia le permite resolver los extraños crímenes de la calle Morgue; leyendo e interpretando los testimonios que se publican en los periódicos respecto al caso, Dupin es capaz de inferir la identidad del asesino.¹⁸ Sin embargo, antes de siquiera presentar al protagonista y a la historia, el cuento de Poe inicia afirmando lo siguiente: “Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Solo las apreciamos a través de sus resultados” (Poe 425). La afirmación del narrador revela la necesidad de materializar un procedimiento que de otra manera resultaría imposible de observar: mediante la figura de Dupin, Poe personifica el proceso de análisis científico.

Por esta razón, el escritor argentino Ricardo Piglia señala que es el detective y no la investigación la clave formal del relato policial: “El detective encarna la tradición de la investigación que hasta ese momento circulaba por figuras y registros diversos. La compleja red y la historia misma de esa función interpretativa se cristaliza en él” (*El último lector* 71). La tradición de investigación a la que Piglia alude es el modelo epistemológico surgido durante el siglo XIX al que Carlo Ginzburg denomina “sistema indiciario”. Este sistema permitió, por ejemplo, desarrollar el método policial que durante el mismo siglo se implementó en las grandes

representación femenina se hace desde perspectivas misóginas. Como resultado de estas lecturas, los cánones literarios también comienzan a moverse, dando cabida a textos escritos por mujeres.

¹⁸ Este método es repetido por Dupin en “El misterio de Marie Rogêt”, un cuento basado en un hecho real y sobre el que Edgar Allan Poe solo tuvo conocimiento a través de los periódicos.

urbes europeas para llevar registro de los criminales reincidentes: al registrar sus huellas dactilares, que son la marca irrefutable de la individualidad, el Estado sabía de manera efectiva qué delincuentes ya habían sido detenidos con anterioridad (“Indicios” 2008).

La aplicación del paradigma indiciario como forma de control administrativo subyace al género policial, por ello, Walter Benjamin asevera que: “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (*Iluminaciones II* 58). Así, el personaje del detective simboliza la aplicación del sistema indiciario mediante su labor de búsqueda de huellas e indicios que le permitan revelar el rostro del criminal escondido en el anonimato de la masa.¹⁹ Rastrear esa singularidad es lo que lleva a Dupin a repetir, tanto en “Los crímenes de la calle Morgue” como en “El misterio de Marie Rogêt”, que en toda investigación “no debería preguntarse tanto ‘qué ha ocurrido’, como ‘qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente’.” (Poe 484).

Aunque el vínculo entre lector y detective se hallaba en los albores del relato policial, a medida que el género fue evolucionando, la figura del detective se desligó de su origen lector y la esencia de este personaje se apuntaló en sus habilidades deductivas y de interpretación. Su figura se construyó a partir de entonces sobre la base de su condición mental, mientras que su corporalidad quedó en segundo plano. Ese cariz absolutamente intelectual del detective, que constituyó el arquetipo de las novelas de enigma, sería parodiado en la literatura hispanoamericana por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a través del personaje de don Isidro Parodi, un peluquero injustamente encarcelado que desde su celda se dedicaba a resolver los casos que otros prisioneros le contaban. En el cuento “La víctima de Tadeo Limardo”, por

¹⁹ La idea de que lo idéntico se encubre entre la multitud también es tematizada por Edgar Allan Poe en “La carta robada”: “para esconder la carta, el ministro había acudido al más amplio y sagaz de los expedientes: no ocultarla” (542), pues la guarda entre un montón de papeles semejantes.

ejemplo, los escritores argentinos parodian la representación cuasi etérea del detective de la novela de enigma cuando Savastano, un compadrito que acude a pedirle ayuda a don Isidro Parodi, le dice lo siguiente: “Vengo por el hecho de sangre del Hotel El Nuevo Imparcial. El misterio que tiene en jaque a todos los *cráneos*. Quiero que usted *interprete*: yo estoy aquí de puro patriota, pero los *pesquisas* me tienen entre ojos y he sabido que *para arrancar el velo del enigma* usted es una fiera” (Borges y Bioy Casares 79, las cursivas son nuestras).²⁰

Las figuras de la lectura, dice Nora Catelli, “muestran los proyectos, promesas, sueños o temores que ella suscita. Por eso se pueden considerar esas representaciones como los lugares en los que se piensa la literatura que vendrá” (196). En tal sentido, desde su creación, la figura del detective ficcional reflejó la necesidad de su sociedad para controlar el mundo circundante, pero fue cambiando en la medida en que los intereses y problemas de esa sociedad también se transformaban. Asimismo, los cambios que el detective sufrió a lo largo del desarrollo del género policial también expresan las transformaciones en el modo de pensar lo literario.

El detective del policial clásico suele ser un hombre de élite, con una alta cultura, que aplica sus conocimientos para solucionar un enigma. Si bien el asesinato es el enigma que debe resolver (*whodunit*), lo que resulta central para la trama de este género es el método que el detective emplea para descubrirlo. El aspecto social del crimen suele quedar en segundo plano dentro de la historia, pero siempre deja ver el miedo de la clase burguesa de perder su bien máximo: la propiedad privada. De ahí que los crímenes ocurran casi siempre dentro de las casas, que son el símbolo de dicha propiedad.

²⁰ En ese mismo cuento, Zarlenga, otro personaje, le comenta a don Isidro: “Vino a esconderse entre el gentío, si usted me capta” (Borges y Bioy Casares 80) o que “es un animal con ropa, carente de roce” (81), expresiones que hacen alusión a “La carta robada” y al orangután asesino de “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe.

En tanto que en estas ficciones el centro de la trama es el método del detective y no la causa social que motiva el crimen, Diego Trelles Paz explica, en su tesis doctoral *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* (2008), que por esta razón: “la narrativa policial surge como un género no realista, un ejercicio literario poco interesado en abordar los desarreglos políticos, sociales y económicos de la sociedad en la que aparece y en cuya narración nada es más importante que la labor intelectual de un razonador solitario por dilucidar un enigma” (72). Esa disolución con lo social hace que el mundo representado en el relato policial clásico no sea un reflejo de la vida real y que el modo en que el detective resuelve el enigma a veces parezca inverosímil. En su libro *Detectives. La realidad y la leyenda* (2015), John Walton explica que esto se debe también a que el género policial fue promovido y financiado por las empresas de detectives privados, las cuales buscaban limpiar la manchada imagen que la sociedad tenía de ellos. Los detectives en la Norteamérica de finales del siglo XIX, eran contratados por diversas industrias para desempeñar la labor de espías o infiltrados cuyo objetivo era identificar a los grupos que promovían las huelgas; a veces, los detectives no solo fungían como informantes sino también como golpeadores. De modo que la literatura policial fue estimulada por los dueños de las agencias de detectives que vieron en el género un medio para limpiar su imagen, pero también, para promover sus servicios. Esto provocaba la preferencia a publicar historias a veces inverosímiles, pero divertidas que contribuían a representar a los detectives como héroes incomprensidos.

La relevancia del método del detective dentro del policial clásico puede entenderse gracias al contexto del paradigma epistemológico de la época. En su artículo “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1979), Carlo Ginzburg estudia el método de

Giovanni Morelli, quien a finales del siglo XIX diseñó un sistema para atribuir de manera segura la autoría de ciertas pinturas. El método de Morelli, explica Ginzburg, se basaba en analizar detalles mínimos de las pinturas, aquellos “menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies” (“Indicios” 186). El método de Morelli se basaba en la atención sostenida que se prestaba a ciertos detalles de la pintura. Este método, dice Ginzburg, es el que Sherlock Holmes sigue en sus investigaciones: “El conocedor de materias artísticas es comparable con el detective que descubre al autor del delito (el cuadro), por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles” (“Indicios” 187). Ginzburg incluso señala la influencia que el método de Morelli tuvo sobre Freud para construir su concepción sobre el inconsciente: “Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico” (Freud citado en Ginzburg, “Indicios” 190). Para el historiador italiano, el que tres hombres empleen un método casi idéntico se explica gracias al hecho de que Morelli, Conan Doyle y Freud eran médicos: “En los tres casos se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes para el ojo profano” (“Indicios” 193).

Una de las razones por las que el sistema indiciario no pudo ser asimilado dentro del paradigma científico, señala Ginzburg, es su incapacidad por establecer generalidades, la misma razón por la que la sintomatología médica no puede constituir certezas: “La imposibilidad de la cuantificación se derivaba de la insuprimible presencia de lo cualitativo, de lo individual” (208). Y quizá por ello, el método indiciario resultaba idóneo para identificar las marcas de estilo del pintor, del mismo modo que el detective encontraba en pequeños detalles los indicios que

delataban la identidad del criminal. A este respecto, creemos advertir que el paradigma indiciario es equiparable a una forma de lectura: la lectura atenta de un texto, la atención minuciosa a las palabras, a las frases y a todos los aspectos textuales que un autor, a veces inconscientemente, plasma en sus textos y que llamamos “su estilo”; es decir, la lectura atenta consistiría, entre otras cosas, en tratar de percibir el estilo del autor a partir de pequeños indicios que señalaran su “irreductible elusividad personal”.

Aunque el policial clásico parece dejar en segundo plano las circunstancias sociales por las cuales ocurre el crimen, es interesante notar que el paradigma indicial está vinculado de manera real con el control policial. Como explica Ginzburg, en la Europa del siglo XIX, mediante el uso de las huellas dactilares, los cuerpos policiales pudieron dar solución al problema de la identificación de los criminales reincidentes: “en las líneas impresas sobre las yemas de los dedos [se] descubría la contraseña recóndita de la individualidad” (“Indicios” 217). Se ha debatido, además, respecto al hecho de si el género policial podía existir antes de la creación de la figura del policía. Nancy Horowitz señala que los historiadores de la literatura policial se dividen en dos grupos: la línea mayoritaria asocia el surgimiento del género con Poe, en un contexto donde ya existe la policía; mientras que la línea minoritaria ya advierte elementos del género en textos como la Biblia (“El modelo policiaco” 241). Esta tendencia minoritaria, dice Horowitz, “pone mayor énfasis en el método que en la presencia de un detective y un crimen” (242).

Aunque la crítica en general ha seguido la postura de la tendencia mayoritaria, nos parece sugestivo retomar la idea de la minoritaria solo en tanto que reafirma que el género policial, mediante la figura del detective, instauró un nuevo modo de lectura. Esta nueva manera de leer, podría crear la ilusión de percibir en la Biblia o en Hamlet tramas policiales, sin

embargo, eso no implicaría que tales textos pertenezcan al género. Lo que el género policial permitió fue la posibilidad de leerlos desde una perspectiva detectivesca. Por eso, Piglia señala que es el detective y no la investigación la clave formal del relato policial: “El detective encarna la tradición de la investigación que hasta ese momento circulaba por figuras y registros diversos. La compleja red y la historia misma de esa función interpretativa se cristaliza en él” (*El último lector* 71). El lector del género policial aprendió a no ser “ingenuo”: ya no suspende su incredulidad, ya no se deja envolver por la historia y ya no confía en el narrador. Este nuevo lector tiene en cuenta que el texto es la huella de una intencionalidad.

El cambio del género hacia la perspectiva social del crimen se dio con el *hard-boiled* norteamericano, lo cual también implicó un cambio en la figura del detective, quien ya no era un erudito de clase alta, sino un marginal trabajando por dinero. Su motivación primigenia no era la resolución del crimen, sino el pago que recibiría por ello. Esto significó, dice Trelles Paz, la emergencia de las clases populares, pues “se reemplaza al detective elegante por un *outsider* cínico y se (re)inserta el proceso del castigo criminal” (84). Al respecto, Piglia advierte que el nuevo centro de la trama de la serie negra ya no puede ser el desciframiento del enigma, pues el factor económico siempre es la causa del delito en una sociedad degradada. Así, el método de deducción del detective se vuelve menos importante y prevalece la búsqueda de los hechos, los que se buscan en las calles. Como señala Piglia: “en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro con los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento” (*Crítica y ficción* 60). Por eso, dice el escritor argentino, el detective del género negro emplea el método del periodista, más que el del razonador puro.

Trelles Paz advierte que la novela de la serie negra introdujo un criterio ausente en el policial clásico: el concepto del castigo, lo que significó el viraje del género hacia un comentario social más explícito: “la introducción del castigo del criminal propuesto por la novela negra acentúa la lógica realista sobre la cual se funda este género para retratar y, sobre todo, para denunciar, la decadencia moral y social” (75). En la relación que la serie negra muestra entre el sistema político y judicial, así como la percepción de la población respecto al modo en que este vínculo afecta la estructura social entera, Trelles Paz distingue la razón del por qué esta serie, más que la clásica, es el modelo de registro policial que los escritores latinoamericanos siguen en lo que él denomina la “novela policial alternativa en Hispanoamérica”, pues la novela negra muestra: “la manera en que el lector/ciudadano observa y se ve afectado por esta alianza” (Trelles Paz 75).

Si bien el desarrollo del detective en la evolución del género policial comporta cambios en su método de investigación, dichos cambios se dan sobre todo en el punto de vista, en tanto que su posición dentro del entramado social es distinta: mientras que el detective clásico personifica al burgués preocupado por la invasión del otro en su propiedad privada, el detective de la serie negra, como miembro de una sociedad de masas, posee una visión desencantada de la estructura social, la cual es incapaz de ofrecer justicia al pobre. Contra la sensación de restitución del orden que brindaba el policial clásico, el policial de la serie negra ofrece la constatación de una sociedad de clases donde todo, incluyendo la justicia, funciona en relación con su costo y beneficio.

El género policial fue difundido en Latinoamérica por medio de *El séptimo círculo*, la serie que Borges y Bioy Casares prepararon para la editorial Emecé en los años 40. Como explica Mempo Giardinelli en *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y*

su influencia en Latinoamérica (1984): “Hoy puede asegurarse que no hay escritor latinoamericano contemporáneo que, en su juventud, no haya sido fanático o frecuentador habitual de esta literatura. Y eso ha dejado su huella más allá de que cada uno/una luego se haya inclinado hacia otros géneros” (220). Sin embargo, Giardinelli acota que la influencia que el policial tuvo en los escritores latinoamericanos no fue la imitación, sino la adaptación de sus estructuras narrativas y temas a su propia idiosincrasia.

Los temas que el escritor argentino reconoce en el policial latinoamericano como influencia de la novela negra norteamericana son: 1) racismo, violencia y desesperanza, 2) distribución injusta del dinero, 3) corrupción del Estado, 4) soledad (principalmente la del detective) y 5) desconfianza en el poder y en el Estado (Giardinelli 221-224). Para Giardinelli, lo que caracteriza a la literatura negra hispanoamericana no es el enigma, sino el ambiente, las motivaciones y causas del crimen, el lenguaje violento, el machismo y la violencia despiadada, entre otras.

Giardinelli percibe a la literatura policial en Latinoamérica, antes que como un texto literario, como un “arma ideológica” (224) mediante la cual el escritor expone las luchas colectivas de su sociedad. De ahí que el foco sea puesto en el criminal y la víctima, más que en el detective. Por eso afirma que este género, tal como se produce en América Latina, propone más bien un cambio de óptica: “el género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa ‘justicia’, ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo. Los márgenes de ‘La ley’ entre nosotros no son rígidos ni están claros” (Giardinelli 231).

El escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II acuñó el término “neopolicial” para referirse precisamente a la manera en que en Latinoamérica se desarrolló y adaptó el género negro.

Francisca Nogueroles sitúa el nacimiento de este género en el año 1976 con las publicaciones de dos novelas: *Días de combate*, de Paco Ignacio Taibo II, y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia. Las características que Nogueroles observa en este género son: 1) la influencia del *new journalism*, 2) la tendencia a hablar de crímenes reales, 3) el interés por entender el contexto social, 4) la desconfianza en la ley, 5) el reflejo de la desigualdad social, 6) el uso de recursos y estilos de la cultura de masas (música, cine, cómics), 7) la adopción del punto de vista del criminal y de la víctima, 8) la intertextualidad, 9) la metaficción, 10) la asociación del crítico literario con el detective, y 11) la preeminencia de la sospecha, es decir, la imposibilidad de conocer la verdad. (Nogueroles 7-10). Con base en esta caracterización, el neopolicial parecía adaptar los temas de la novela negra (2, 3, 4, 5) a las estructuras narrativas de la novela posmoderna (1, 8, 9, 10 y 11). Su mayor aportación es la adopción del punto de vista del criminal y de la víctima, el cambio de óptica percibido por Giardinelli, o, como ya hemos visto en el apartado anterior, la necesidad de ver desde el punto de vista del otro, sobre todo de aquellos que no ejercen el poder.

Para Paula García Talaván, los cambios del género policial se deben a: “las modificaciones producidas en la mitología colectiva de las sociedades en las que se practica, así como en que las transformaciones que la han hecho resurgir en distintas sociedades en diferentes momentos históricos se han producido en contextos marcados por un cambio político, social y cultural” (66). En el contexto latinoamericano, creemos que los casos paradigmáticos de dichos cambios son la Revolución Cubana (en los 60), las dictaduras militares del cono Sur (en los 70) y las guerras civiles (en los 80 y 90); y en el ámbito mundial, el surgimiento del neoliberalismo.

Según García Talaván el neopolicial latinoamericano no es resultado de una línea directa de la novela negra norteamericana, sino la síntesis entre ésta y el policial clásico. La autora

acude a la distinción que José Colmeiro establece entre ambos géneros tomando como base las categorías ética y estética: “parte de la relación que se establece en cada uno de los subgéneros entre la actitud del individuo frente a la sociedad, en el plano ético, y el recurso del rompecabezas como problema formal, en el plano estético” (García Talaván 67). A partir de esta categorización, García Talaván señala que Colmeiro nota que en el policial clásico, donde domina el plano estético, la rivalidad que se establece entre el detective y el criminal se basa en la puesta a prueba de su inteligencia, por ello la deducción y la resolución del enigma son el centro del relato (García Talaván 68); mientras que, en el plano social, ético, lo que opera es una apología del orden burgués. Por su parte, en la novela negra domina el plano ético, donde el detective ya no es el hombre de la inteligencia absoluta, sino vulnerable y susceptible a las mismas corrupciones que las del criminal; la resolución del crimen no se da a través de un juego mental, sino por una exigencia moral, de modo que el detective incluso actúa al margen de la ley en su búsqueda de justicia (García Talaván 69). Por ello, Colmeiro observa que la distinción real entre el policial clásico y el negro es el modo en que, desde el plano ético, se realiza la valoración del mundo.

Con base en estas consideraciones, García Talaván plantea que el neopolicial latinoamericano logró equilibrar la importancia que se daba a los planos ético y estético del género:

En nuestra opinión, si en la novela policial clásica el juego deductivo servía para restaurar el orden burgués, el juego con el enigma y con cada una de las normas del género que se realiza de manera consciente y perceptible para el lector, en la novela neopolicial sirve para poner en tela de juicio el orden establecido; y por otro lado, este juego desestabilizador de convenciones pone en cuestión la rígida normativa a la que ha

estado sometido el género policial. La visible preocupación de los escritores por quebrar las reglas del género y la importancia dada a dicho quiebre en el texto literario nos permite pensar que este juego sustituye, en el plano estético, el recurso a la investigación como juego formal propio de la fórmula clásica. (García Talaván 81-82)

1.3 La crítica literaria en la época posmoderna

1.3.1 El lector experto y la crítica literaria

El pensador francés Michel Foucault definió la actitud crítica en torno a la gobernabilidad. Así, el autor señala que la crítica se puede entender como “el arte de no ser de tal modo gobernado” (*¿Qué es la crítica?* 7). Con esta tesis, el autor propone que la actitud crítica surge, primero, como cuestionamiento al poder eclesiástico al preguntarse lo que dicen realmente las Escrituras, e incluso, si éstas son verdaderas, es decir, si son la palabra de Dios; después, la crítica evoluciona para discutir los límites de todo gobierno; y, finalmente, para debatir sobre la legitimidad de la autoridad que ejerce un poder. Por ello, poder, verdad y sujeto, dice Foucault, son los tres aspectos que se relacionan en la actitud crítica:

Yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad. (*¿Qué es la crítica?* 8)

Foucault afirma que la actitud crítica se basa en reconocer los límites del conocimiento, lo que conlleva a descubrir la propia autonomía y, por tal, a cuestionar la gobernabilidad:

“cuando ya no tendremos que oír el *obedece*; o más bien, el *obedece* se fundará sobre la autonomía misma” (9, cursivas en el original). De modo que la noción de crítica no está vinculada tanto a la búsqueda de la verdad, como al entender la manera en que unos conocimientos son legitimados, es decir, de qué manera el poder —que para Foucault es como una “serie de mecanismos particulares, definibles y definidos, [que] parecen susceptibles de inducir comportamientos o discursos” (*¿Qué es la crítica?* 14)— incide en el modo en que las conductas o discursos se vuelven aceptables históricamente. Bajo ese entendido, la actitud crítica es para el pensador francés un proceso metacognitivo, pues constituye el modo en que “el conocimiento puede hacerse de sí mismo una idea justa” (*¿Qué es la crítica?* 17).

En “Literatura y lenguaje” (1964), una conferencia dividida en dos partes que Foucault dictó en Bruselas, desarrolló su postura frente a las preguntas qué es la literatura y qué es la crítica literaria. En la primera sesión, Foucault afirmó que la pregunta sobre el ser de la literatura no era una cuestión que surgía de la labor del crítico o del historiador, sino de la propia literatura, y para explicar esta idea, se valió de una metáfora: “Es en cierto modo un *hueco* que se abre en la literatura” (“Literatura y lenguaje” 74, las cursivas son nuestras). Ese hueco del que habla Foucault, creemos entender, hace referencia a la conciencia autorreflexiva de la literatura, la que él llama “conciencia crítica”. Para el pensador francés, la literatura como sistema surge entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX, cuando “la literatura ya no fue capaz de darse otro objeto que sí misma” (“Literatura y lenguaje” 75). La literatura se vuelve autónoma en el momento en que el único tema posible para ella era su propio ser: “Esta pregunta [*¿qué es la literatura?*] no se superpone a la literatura, no es el agregado de una conciencia crítica complementaria a la literatura: es su ser mismo” (“Literatura y lenguaje” 76). Es decir, la

autonomía de la literatura surge, según Foucault, cuando se vuelve un comentario sobre sí misma y sobre los mecanismos de poder presentes en ella.

En la segunda sesión, Foucault aborda la pregunta sobre la crítica literaria. Al respecto, indica que esta actividad surgió también en el siglo XIX como un ejercicio de reflexión que se hospeda dentro de novelas y poemas, es decir, forma parte de la literatura misma, por lo que no se trata de un lenguaje secundario o subordinado a ella. En contraste, durante la primera mitad del siglo XX la crítica se vuelve autónoma y científica cuando comienza a ser ejercida de manera separada al texto literario y cuando la aplicación de un método de análisis sustituye el gusto del crítico. Así fue como la crítica dejó de ser un intermediario entre escritura y literatura y se convirtió en una lectura privilegiada. Cuando la crítica comenzó a interesarse por la figura de la biblioteca,²¹ la crítica se convirtió un acto de escritura:

Una escritura sin duda segunda con respecto a otra, pero aun así una escritura, que forma con todas las demás una malla, una red, un entrelazamiento de puntos y líneas. Esos puntos y líneas de la escritura en general se cruzan, se repiten, se superponen, se desfasan, para formar finalmente, en una neutralidad total, lo que podríamos llamar la totalidad de la crítica y la literatura, es decir, el jeroglífico flotante actual de la escritura en general. (“Literatura y lenguaje” 99)

²¹ Foucault observó que, a partir del siglo XIX, en la literatura aparecen dos figuras prevalentes: la figura de la trasgresión, encarnada en la imagen del escritor encerrado; y la figura de todo aquello que hace señales a la literatura, la cual se manifiesta en la imagen de la biblioteca. Por un lado, la figura del escritor encerrado refleja la pretensión de consumación absoluta de la literatura, es decir, corresponde a un tipo de escritor, como Sade, que intenta decirlo todo para acabar con ella: consumirla toda, no dejar nada para ser dicho después. Por otro lado, la figura de la biblioteca apunta hacia la prevalencia de la literatura, la que mediante marcas y signos tangibles indica que una obra pertenece a la literatura. Por ello, Foucault considera que la oposición oralidad-escritura es significativa en tanto que señala el fin de la retórica y el inicio de la literatura: “En cierto sentido puede decirse que toda obra dice no solo lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula: dice además qué es la literatura” (83).

De acuerdo con Foucault, la crítica no es el metalenguaje de la literatura, porque el metalenguaje implica que un código sea aplicable a todos los actos de habla. Dado que la literatura puede suspender todo código literario, Foucault advierte que, en lugar de pensar la crítica como un metalenguaje, lo más prudente sería pensarla como un lenguaje, más específicamente, como la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje.

1.3.2 El canon ante el lector común

Frente al lector experto, en el último cuarto del siglo XX, los estudios culturales hicieron evidente que la producción, distribución, acceso y recepción de la literatura estaba a su vez inmersa en un conjunto de factores económicos, culturales e ideológicos de los que el lector común no siempre estaba consciente, por lo que no siempre podía orientarse con facilidad en el universo literario. Frente a un canon literario construido desde la academia y la crítica literaria, con fundamento en el análisis científico del texto, el lector común queda fuera del discurso con el que se puede valorar ese canon. Aun para el crítico o el lector experto, como señala el historiador literario estadounidense David Damrosch, no solo el canon sino la gran cantidad de libros que se publican en la república literaria suponen un problema de orientación: “There is always more to read, but we can only read onward if we have gotten successfully oriented, at least in a preliminary way, by the very first works we have read” (3). Frente al canon académico o institucional, el concepto de la “república de las letras” propuso la posibilidad de construir un canon personal, o bien, desde paradigmas distintos a los del análisis estructural.

Si la crítica literaria se comprende como una serie de criterios que permiten orientarnos en el vasto universo literario para observar cómo se legitiman ciertas posturas o tendencias, entonces la orientación es un concepto relevante en esta discusión porque permite entender de

qué manera los objetos son percibidos y cómo nos desplazamos entre y a partir de ellos. Es decir, apela a la idea de Foucault respecto al modo en que desde el poder son legitimadas ciertas conductas y discursos; en este caso, sobre lo que se considera literario o valioso de ser leído y preservado, pero también de lo que se considera una lectura mejor que otra. Además, permite entender cómo es que el lector común construye su propio juicio, o en palabras de Foucault, su gusto literario.

En “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”, Sara Ahmed explica el concepto de orientación desde la teoría fenomenológica de Husserl. La autora señala que la percepción está determinada, primero, por un punto de partida, el cual constituye el punto cero de una percepción dada, y define el cómo nos orientamos en el espacio: “The starting point for orientation is the point from which the world unfolds: the here of the body and the where of its dwelling” (“Orientations” 545). Ese punto de partida no determina *per se* el cómo se percibe el mundo, pues todo lo que está a nuestro alrededor no necesariamente llama nuestra atención. Ahmed afirma entonces que: “The objects that we direct our attention toward reveal the direction we have taken in life. If we face this way or that, then other things, and indeed spaces, are relegated to the background; they are only ever co-perceived” (“Orientations” 546-547).

El que prestemos atención a unos objetos sobre otros está influido por nuestros propios objetivos, pero también ¿por? la familiaridad con la que habitamos ciertos espacios. A la idea de Husserl respecto al cómo la familiaridad hace de un conjunto de objetos un *background*²² de acción que los invisibiliza, Ahmed opone también la noción de que, aun los objetos percibidos,

²² La palabra inglesa *background* puede interpretarse tanto en un sentido espacial (fondo) como temporal (antecedente), por lo cual notamos que el uso que la autora da al término no solo implica el sentido de espacialidad atribuido por Husserl, sino también el de temporalidad que ella advierte en la propia historia del objeto percibido y en el sujeto que observa.

tienen un *background* propio, es decir, no solo hay un espacio real no percibido (lo que el ojo no ve porque es la parte posterior del objeto), sino un espacio histórico de ese objeto que no puede ser percibido si no es investigado deliberadamente. Este *background* temporal del objeto emerge debido a la propia disposición hacia él, razón por la cual es situado como punto focal de la percepción.²³ Dicho lo cual, la orientación consistiría no solo en el cómo nos movemos en el espacio, sino en el por qué nos dirigimos hacia y a través de ciertos objetos, y por qué obviamos otros. Orientarse, pues, implica tanto la existencia del objeto como la del sujeto para el cual ese objeto emerge como un punto de referencia debido a su propio *background* personal.

La orientación exitosa en el espacio literario a la que se refiere Damrosch residiría entonces en la conciencia que un lector tiene sobre su *background* literario, el cual le permite recapacitar sobre las razones por las cuales elige ciertas obras para guiar sus elecciones posteriores, y por qué deja atrás (en el fondo) a otras. Esta idea apela a la noción de “lector explícito” de Jauss, pues considera al sujeto real que interactúa con el texto y que, de entre todos los significados posibles, atribuye uno o varios condicionado por sus conocimientos literarios, pero también por su ideología y su experiencia vital. Como indica Terry Eagleton: “Un texto es un patrón de significados, y los patrones de significados no existen por sí mismos, como las serpientes o los sofás” (¿Cómo leer literatura? 60), y el lector es el encargado de observar esos patrones.

Tener conciencia sobre el texto leído —la estructura que posibilita ciertos significados— y el sujeto que lee —el agente que actualiza uno o más de esos significados para crear sentido—

²³ “If we do not see (but intend) the behind of the object, we might also not see (but intend) its background in this temporal sense. To see what the “natural attitude” has in its sight, we need to face an object’s background, redefined as not only the conditions for the emergence of the object (we might ask: how did it arrive?) but also the act of perceiving the object, which depends on the arrival of the body that perceives” (Ahmed, “Orientations” 8).

permiten la orientación de un lector crítico durante la lectura. Esta conciencia apela a la doble historicización de la que habla el sociólogo francés Pierre Bourdieu: al leer no solo se debe estudiar la tradición, sino también el cómo está siendo aplicada esa tradición (*Las reglas del arte* 453). Es decir, el lector crítico debe entender cuál es la posición histórica particular desde la cual lee y cómo se produjo su situación específica de lectura, lo que se logra al reconocer la serie de luchas dentro del campo literario que instituyeron el modo de lectura del texto, así como el modo de lectura deseable en su propio tiempo concreto (*Las reglas del arte* 442). Se trataría entonces no solo de saber cómo se hace una lectura literaria sino por qué se leen literariamente ciertos textos y otros no.

Bajo ese entendido, el canon institucional representa una lectura de un solo sentido, es decir, un punto de partida único para orientar todas las lecturas. Esta lectura estaría sometida a un conjunto de reglas ya institucionalizadas sobre lo que se considera literario y que, por tal, establece el modo “correcto” de leer literatura. Cuando un lector niega conscientemente el “modo correcto de leer” de su tiempo, se convierte en agente de resistencia contra las lecturas canónicas. La paradoja de este lector reside en su necesidad de ampliar los puntos de vista para no pensar la literatura (y el mundo) desde un solo lugar, pero sabiendo que, al hacerlo, anima la *illusio* literaria:

[E]l fundamento de la creencia (y del deleite que, en el caso de la ficción literaria, proporciona) reside en la *illusio*, en la adhesión al juego como tal, en la aceptación del presupuesto fundamental de que, literario o científico, vale la pena jugar el juego, tomarlo en serio. La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer

de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de creencia (más que “efecto de realidad”) que el texto puede producir. (*Las reglas del arte* 483).

Por lo anterior, el lector crítico sería aquel que comprende que ningún texto literario puede ser interpretado en un solo sentido, pues eso implica la anulación de otros, y que entiende que esa perpetua apertura es lo que sustenta la *illusio* literaria, porque decide creer que vale la pena intentar la búsqueda de un sentido y porque acepta las reglas del juego establecido por la categoría de lo “literario”.

1.3.3 Lyotard: el saber científico y narrativo en la época posmoderna

En el imaginario colectivo, la posmodernidad suele entenderse como el momento en que se terminaron los grandes relatos, por lo que inicia una era donde la búsqueda de certezas es imposible. Sin embargo, en *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, la premisa de la que François Lyotard parte no es la de la incredulidad hacia las metanarrativas, sino la idea de que el discurso científico dejó de explicar sus saberes a través de otros campos del conocimiento, como la filosofía o la historia, y comenzó a justificarlos a partir del criterio tecnológico. De acuerdo con Lyotard, la posmodernidad sobreviene cuando la ciencia prescinde de cualquier relato para legitimarse, es decir, cuando la narración se debilitó como discurso legitimador y se impuso el discurso de la técnica. En la posmodernidad, la ciencia se legitima a partir de su capacidad para producir algo que puede ser vendido, sea la misma tecnología, o bien, el saber con el cual otras técnicas o tecnologías pueden ser desarrolladas: “El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva

producción: en los dos casos, para ser cambiado” (Lyotard 16). Cuando la legitimación del saber científico se hace con base en su capacidad performativa, hay un problema de gobernabilidad (como también advertía Foucault) porque plantea la cuestión de quién tiene derecho a realizar la distinción entre lo verdadero y lo falso.

Lyotard afirma que el saber narrativo y el saber científico son dos criterios de conocimiento que no pueden compararse porque cada uno permite el acceso a saberes distintos. Según la preferencia que cada sociedad otorga a uno u otro tipo de saber, se establece el tipo de lazo social que se establece entre los gobernantes y los gobernados. Una sociedad que da preeminencia a la forma narrativa, dice Lyotard, no debe recurrir al saber pasado porque ese pasado ya está inscrito en el saber narrativo. No necesita tampoco legitimarlo porque ha sido la transmisión colectiva quien lo ha legitimado, es decir, la narración misma es la autoridad que lo legitima: “El pueblo es, en un sentido, quien los actualiza [los relatos], y lo hace no solo al contarlos, sino también al escucharlos y al hacerse contar por ellos, es decir, al ‘interpretarlos’ en sus instituciones: por tanto, presentándose tanto en el puesto del ‘narratorio’ y de la diégesis, como en el de narrador” (Lyotard 50). Por el contrario, en las sociedades donde prevalece el saber científico, los saberes son legitimados a partir de la especulación: en el saber especulativo el conocimiento del referente no vale por la verdad que devela sino por su lugar dentro del discurso. Por eso el saber siempre es indirecto: “hecho de enunciados referidos e incorporados al metarrelato de un sujeto que asegura su legitimidad” (Lyotard 68).

La naturaleza del lazo social en la época moderna estaba construida a partir de dos tipos de saber, señala Lyotard: uno positivista, que se legitima a partir de los discursos que apelan a la aplicación del saber para mejorar la fuerza productiva; y otro crítico, reflexivo o hermenéutico, que cuestiona al propio saber. Sin embargo, en la era posmoderna no es la mejora

de la fuerza productiva ni el cuestionamiento del saber lo que hace que las sociedades tomen decisiones sobre la mejor manera de conducirse, sino que son los empresarios o los dirigentes de las instituciones quienes toman esas decisiones con base en la información y los datos provisto por la ciencia.

Lyotard indica que, después de la 2ª Guerra Mundial, hubo una decadencia de los relatos emancipatorios (denotativos) y especulativos (prescriptivos), lo que derivó en el desvanecimiento del sujeto social. En ese contexto, la universidad ya no se dedica a formar sujetos, porque solo está enfocada en transmitirles conocimientos: “Despojadas de la responsabilidad de la investigación que el relato especulativo ahoga, se limitan a transmitir saberes considerados establecidos y aseguran por medio de la didáctica más bien la reproducción de los profesores que la de los *savants*” (Lyotard 75-76). La universidad, dice Lyotard, ya no educa a los sujetos que buscarán la emancipación de la humanidad, sino a jugadores que estén listos para ocupar los puestos pragmáticos que las instituciones necesitan: la universidad crea profesionistas y técnicos porque el saber ya no importa en lo que tiene de descubrir lo verdadero, sino en su utilidad: para adquirir poder o dinero.

Para Lyotard, entonces, lo que caracteriza a la posmodernidad es el predominio del saber científico sobre el saber narrativo. Esto provoca que se implementen métodos y objetivos característicos de la ciencia en disciplinas que no pueden proceder bajo las mismas técnicas, como la historia o la literatura. Aunque la ciencia puede dar cuenta de una parte de la realidad, no tiene acceso a todas las esferas de ésta; por ello, Lyotard advierte que el peligro del predominio del saber científico es la normalización de la creencia de que la realidad puede ser agotada por una sola interpretación. Además, si la ciencia se legitima con base en su capacidad productiva, pocos pueden ser los conocimientos que resultan esenciales puesto que no todos

pueden producir tecnología. Cuando el saber científico ya no se legitima por el descubrimiento de verdad o por su capacidad para discernir lo justo de lo injusto, sino en términos de su capacidad para construir más técnicas —no más saberes—, entonces al investigador que no produce conocimientos útiles se le considera innecesario. Si el juego técnico prevalece, dice Lyotard, “cada vez que la eficiencia, es decir, la consecución del efecto buscado, tiene por resorte un ‘Di o haz eso, si no, no hablarás’, se entra en el terror, se destruye el vínculo social” (Lyotard 86), porque lo que se busca no es hacer una mejor jugada, sino eliminar al compañero.

El saber narrativo en las sociedades primitivas y modernas era transmitido mediante narraciones contadas por los sabios o eruditos, y en ese contar hallaban su legitimidad. Sin embargo, el saber científico se legitima a partir de los conceptos de la eficacia y la eficiencia, lo que conlleva a la mercantilización del saber. Así, el saber científico de la posmodernidad consiste en pensar que el único conocimiento que vale es el que produce nuevas tecnologías o técnicas. Ante esto, Lyotard propone que un conocimiento debiera considerarse útil simplemente porque permite el nacimiento de nuevas ideas. Por eso, plantea que no es el consenso, sino el disenso el camino a seguir para legitimar los saberes en la época posmoderna, pues los verdaderos descubrimientos científicos son aquellos que cambian las reglas del juego, es decir, los que construyen nuevos juegos de lenguaje y nuevas formas de pensamiento.

1.4 Propuesta de análisis: la figura del lector detective

1.4.1 Antecedentes del personaje lector en la investigación literaria

Desde la segunda mitad del siglo XX, tanto la crítica como la teoría literaria han estudiado los conceptos de “lectura” y “lector” principalmente para entender cómo el lector real descifra los textos literarios o de qué modo el texto revela al lector implícito, por lo que este tipo de estudios

se han concentrado en describir las estructuras textuales que dan cuenta de ese lector, o bien, los mecanismos mediante los cuales un lector interpreta los textos y produce sentidos a partir de su lectura. Asimismo, la noción de posmodernidad ha servido para pensar lo literario en relación con los conceptos de metaficción, intertextualidad y parodia que ponen en el centro de su interés tanto al texto como al escritor-personaje. No obstante, la figura del lector-personaje no había sido estudiada en nuestra lengua sino hasta comienzos del siglo XXI. Libros como *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (2001), de la crítica Nora Catelli, o *El último lector* (2005), del escritor Ricardo Piglia, constituyen esfuerzos importantes para elaborar estudios críticos sobre cómo ha evolucionado en la narrativa la representación de la lectura mediante la figura del personaje lector.

El estudio de Catelli describe la “obsesiva representación de los lectores y la lectura” (197) en la narrativa del siglo XIX, donde se muestra que la figura de la lectora en las ficciones, escritas en su gran mayoría por hombres, deja ver el intento de estos por explicarse “el papel de nuevos sujetos sociales, como las mujeres o los plebeyos, y también [por] especular sobre las consecuencias de la alfabetización universal” (196). Para el siglo XX, sin embargo, Catelli observa que la tematización de la lectura ya no se centra en el personaje lector, sino en la del soporte libro. Además, para ficcionar este tópico se deja atrás la novela decimonónica y se emplean “ciertos subgéneros, como la novela de anticipación: por ejemplo, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury” (Catelli 23) y, en general, la ciencia ficción. Las perspectivas apocalípticas sobre el destino del libro en textos como el de Bradbury, o *Matadero 5* (1969), de Vonnegut, hacen visible el lamento por la lectura: “Bradbury utiliza la alegoría del fuego, que transforma la institución de la literatura alta en un fetiche que se consume” (Catelli 23), lo cual

es síntoma de “un cambio notable en la clausura de la tradición clásica dentro de la sensibilidad occidental y su percepción en la imagería popular” (Catelli 23-24).

Por su parte, el ensayo de Piglia utiliza la perspectiva biográfica para realizar su análisis. El escritor se plantea como objetivo rastrear “las figuraciones del lector en la literatura; esto es, las representaciones del arte de leer en la ficción” para construir así una “historia imaginaria de los lectores” (*El último lector* 22). La selección que hace de obras y autores es de tipo personal y se centra en aquellos que más han influido en su propia literatura: Kafka, Borges, Arlt, Dostoievsky, Poe, Chandler, Joyce, entre otros. A diferencia de Catelli, Piglia no hace un estudio general del desarrollo de la figura del personaje lector, sino que, más bien, se sitúa en el contexto histórico y personal de los autores que trabaja. El suyo es un estudio microscópico, si se quiere, lo cual coincide con su propia visión sobre la lectura: “Primera cuestión: la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas). Segunda cuestión: la lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física” (*El último lector* 18). Por ello, su análisis se centra en interpretar el espacio en que es situado el lector, pero también en el punto de vista desde donde el texto lo presenta.

El trabajo de Catelli muestra el desarrollo de la figura del personaje lector en el siglo XIX, mientras que el de Piglia descubre el método para su análisis. En lo que ambos coinciden es en que la figura del lector en las ficciones es una metáfora de la lectura. En este tenor, el libro de Alberto Manguel, *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora* (2013), plantea una interesante propuesta sobre tres tipos de lectura usando tres metáforas que para describirlos: 1) *el viajero*, que representa una analogía sobre la lectura donde el mundo es el libro y el lector, el viajero que lo transita; 2) *el habitante de la torre de marfil*, donde el acto de lectura se concibe como un modo de evadir una realidad más bien adversa; y 3) *la larva*, donde la lectura obsesiva

repliega al lector sobre sí mismo y su fantasía (Manguel 2014). La clasificación de Manguel es atemporal, pues, si bien parte de coordenadas históricas específicas, su intención no es la de mostrar el origen o desarrollo de un tipo de lectura, sino de esbozar las posturas más reiteradas de la lectura, las cuales han convivido entre sí y que siguen vigentes en diferente medida y extensión.

Si bien todos estos trabajos abrieron un panorama de estudios novedoso respecto a la figura del personaje lector, es importante observar que éstos se concentran sobre todo en analizar ejemplos de la literatura anglosajona y francesa, pero en poca medida estudian autores de lengua hispana.

Al explorar los artículos académicos que se han hecho en años recientes en nuestra lengua respecto a la figura del lector como personaje, Cervantes y Borges sobresalen en el interés de los investigadores, quienes consideran que estos dos autores crearon los personajes lectores icónicos de la literatura escrita en español: el Quijote y Pierre Menard. Otros escritores analizados son Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Julio Cortázar y, recientemente, Roberto Bolaño. En dichos artículos, la figura del personaje lector se examina cómo se hace manifiesto el proceso de lectura, o bien, cuáles son los miedos y temores específicos de una institución o una comunidad respecto a los cambios o transgresiones a las formas aceptadas de lectura que practican los lectores subversivos.

La noción de “subversivo” es una variable constante en los diferentes estudios sobre las representaciones del lector. Así, respecto al Quijote, por ejemplo, se ha estudiado la manera en que la sociedad del siglo XVI leía los libros de caballerías a partir de los lectores representados en la novela (Aguilar Perdomo 2005); la lectura subversiva que realiza Alonso Quijano en tanto que arbitraria, es decir, al no respetar el orden de lecturas de su tiempo (Vera Ossina 2010); o

las prácticas interpretativas de la época cervantina que contrastan con las que hace el hidalgo (Malfatti 2016). En cuanto a la obra de Borges, se encuentran trabajos que asocian directamente la figura del lector con la del detective (Klitting 1998; Franken, 2003); o aquellos que analizan la relación escritor-lector tan presente en la obra del argentino (Rodríguez 2005).

De entre estos textos, los que nos han parecido más reveladores son aquellos que establecen una conexión entre las tradiciones de la figura del lector, como el cervantino y el borgeano, o los que plantean nuevas formas de entender la actitud lectora según su representación. En “Cervantes, Pierre Menard y Borges: una apología del lector” (Andrade 2010), se estudia sobre todo la importancia que tanto Cervantes como Borges dan al “lector activo” mediante sus representaciones; en el artículo “El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana” (Fonsalido 2017), se presume una actualización de la figura del loco cervantino como estrategia para denunciar la violencia en Latinoamérica y para mostrar cómo la lectura se vuelve un reducto de resistencia ante una realidad adversa.

La violencia, a propósito de esto, también suele ser un lugar visitado últimamente en el estudio sobre la representación de los lectores ficticiales. El trabajo de Jaime Villarreal, “Lectofobia, desarraigo y violencia política” (2013), propone, por ejemplo, que el lector representado en la narrativa latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX desmitifica la lectura a modo de ejercicio ético de sus autores en tanto respuesta a los crímenes de los gobiernos militares. Por ello, Villarreal ha planteado los términos “lectofobia” y “lectofilia” como las dos actitudes representadas de la lectura. En “El lector antiintelectual o de la lectura como una forma de caza” (Ardila 2018), se plantean tres imágenes de lectura arquetípicas (ceremonia, combate, caza) donde se explica la relación lector-texto a partir de lo sagrado, la pelea y el acecho, y donde ya se incluye al tipo de lectura ejecutada en la era digital.

En cuanto a las temáticas analizadas, resalta la importancia que se le da a la figura de la mujer lectora, aunque más como lectora real que como personaje ficticio, especialmente en el siglo XIX; el objetivo de estos estudios es, sobre todo, ubicar el origen del pensamiento feminista en la tradición literaria de lengua española. Entre ellos podemos mencionar “Personajes lectores en la novela de la organización nacional” (2014), de María Carolina Sánchez y “El discurso médico español acerca de la mujer lectora durante el siglo XIX” (2018), de Pedro García Suárez. Otros estudios que proponen enfoques alternativos para el estudio actual de la figura del personaje lector se han concentrado en analizar la estrategia narrativa utilizada en la representación del lector (Geraldo 2015, Arango 2017), en proponer nuevas figuras del lector representado (Ramírez Lámbarry 2016), en articular métodos de análisis para textos que ficcionalizan la lectura (Villarreal 2012; 2016), o en estudiar la representación del lector en textos no verbales, como los pictóricos (Degiovanni 2017, Ardila 2018).

Al revisar los trabajos anteriores, notamos como constantes de estudio las siguientes variables: 1) la figura de lector es entendida como metáfora de un tipo de lectura; 2) en la tradición literaria en lengua española, los dos referentes ineludibles son el Quijote y Pierre Menard; 3) la violencia y el feminismo son temáticas asiduamente revisadas en las investigaciones; 4) los enfoques empleados parten sobre todo de la teoría de la recepción, de la sociología y de los estudios culturales, a propósito de la lectura como medio de vinculación con el mundo; y 5) la intertextualidad como método de análisis más frecuente.

Atendiendo a los trabajos y enfoques ya realizados sobre este tema, sugerimos retomar la vinculación de la figura del lector con la función del detective dado que ésta ha sido escasamente abordada en los estudios existentes sobre el tema, de modo que confiamos en que

nuestra investigación suma otro aspecto a considerar en el conocimiento, no sólo de la figura del lector, sino de las obras que estudiaremos.

1.4.2 El lector detective

A fines del siglo XX, hemos reconocido la aparición de una figura ficcional en la narrativa latinoamericana que problematiza, desde la propia textualidad, lo que puede significar la lectura literaria dentro de un territorio donde prevalecen las dictaduras militares y los estados totalitarios, y donde opera la expansión del neoliberalismo. Problematizar, dice Hutcheon, subraya el sentido de proceso porque la negociación de la contradicción está presente en la posmodernidad, o en términos de Lyotard, porque el disenso es el medio para buscar nuevas formas de pensamiento. A esa figura ficcional la hemos denominado “lector detective” porque nos permite vincular dos procesos que nos permiten reflexionar sobre el concepto de lo literario, pero también sobre la función social de la literatura: de qué modo diferentes métodos de lectura producen sentidos literarios distintos y cómo la lectura literaria puede poner en acción al lector para vincularlo de manera reflexiva y práctica con su realidad.

En el recorrido teórico que hemos hecho hasta este momento, observamos que el lector es una figura que surge con la escritura, la cual se contrapone con la tradición oral, donde la retórica desempeñaba una función política en la sociedad. Las expresiones literarias de la Antigüedad, en su naturaleza oral, eran valoradas a partir de su capacidad para afectar a sus oyentes y, por tal, a la sociedad de la que formaba parte. El surgimiento de la escritura y del libro posibilitaron la creación del lector, una figura que el poeta debe instituir mientras escribe para sustituir al oyente que ya no está; si el oyente se aparecía ante el orador como un ser de

carne y hueso, para el escritor, el lector se vuelve una ausencia que es conjurada mediante las convenciones del texto y la promesa de su lectura.

Al borrarse la corporalidad del oyente, ésta fue suplantada por la promesa del lector. A medida que la literatura se entendió como algo que residía en el volumen del libro y no como una especie de diálogo que se construía cuando alguien contaba algo, la lectura se concibió como una actividad solitaria y pasiva, consumida plácidamente por la mente del lector, pero no por su cuerpo ni sus afectos. La consecución de la autonomía del campo literario y la desvinculación de la lectura como experiencia colectiva hizo viable la concepción de que la literatura era un discurso excepcional, por lo que no podía estar relacionado con el mundo cotidiano: esta fue la razón por la cual la literatura dejó de pensarse como un discurso que afectaba al mundo, y se entendió como uno de índole estética, el cual solo era cabalmente apreciado por quienes, conocedores de su técnica, lo valoraban con juicio objetivo e imparcial. Como señala Tompkins, en la Antigüedad el comentario social hecho por el texto literario era considerado un valor positivo, pero cuando la literatura comenzó a pensarse como un discurso que le hablaba a unos pocos, ese valor se volvió negativo y condujo a la pérdida de su poder social, porque ya no dialogaba con la sociedad sino con un grupo elegido de individuos.

Dado que la textualidad facilitó el manejo de la intriga en la narración, también la escritura puede considerarse el factor material y estructural que permitió el desarrollo de la literatura basada en el enigma. Ong explica que el surgimiento del género detectivesco solo pudo darse en una época donde la textualidad estaba plenamente asentada y donde la trama larga era una cualidad ampliamente desarrollada en la narrativa, perfeccionada por la novela inglesa del siglo XVIII:

La trama lineal climática alcanza una forma plena en la historia detectivesca: la tensión inexorablemente ascendente, el descubrimiento y la inversión exquisitamente logrados, el desenlace perfectamente resuelto. . . ¿Por qué, hasta donde sabemos, toda narración larga antes de principios del siglo XIX era más o menos episódica en todo el mundo . . .? ¿Por qué nadie había escrito un bien construido relato detectivesco antes de 1841? Algunas respuestas a estas preguntas –aunque desde luego no todas– pueden hallarse en una comprensión más profunda de la dinámica del cambio de la oralidad al conocimiento de la escritura. (Ong 224)

Creemos que la literatura policial, mediante la figura del detective, sirve a los escritores latinoamericanos de finales del siglo XX para cuestionar los límites entre el saber científico y el saber narrativo, y por tal, entre la literatura y otros discursos. El detective es una figura que surgió de la mano del lector, pero también de una sociedad que había situado al saber científico como eje del cambio social. En la literatura policial clásica, el detective es capaz de resolver cualquier enigma por medio del análisis racional de la evidencia, y la trama de las historias gira alrededor de ese misterio. Sin embargo, en la serie negra, el detective ya no es pura mente, sino sobre todo cuerpo, y el objetivo de su búsqueda no es descubrir la verdad, sino entender las causas del crimen.

La introducción de la noción del castigo, dice Trelles Paz, hizo que la novela negra fuera adaptada por la narrativa latinoamericana porque permitía hacer un comentario social en tiempos donde la mayoría de los Estados no solo acallaban las peticiones de justicia de sus ciudadanos, sino que eran ellos mismos los principales agentes de la ilegalidad. García Talaván apunta que el neopolicial latinoamericano constituyó la suma del policial clásico y la serie negra porque sus detectives conjuntaron la aplicación del método científico con el comentario social,

es decir, el registro del neopolicial latinoamericano realizó una síntesis del plano ético y estético del género: no solo servía para comentar la realidad latinoamericana de finales del siglo XX, sino que también realizaba un aportación estructural en tanto que parodiaba la incapacidad del método científico para resolver problemas de índole social y donde el poder era lo que verdaderamente estaba en juego. Parodia que, además, significaba una crítica al género policial clásico, cuya visión de las relaciones entre ciencia y gobierno eran leídas, desde la mirada hispanoamericana, más como relatos fantásticos que realistas.

Al asociar la figura del lector con la del detective creemos que los textos materializan dentro del propio espacio textual una postura respecto a la lectura y a los procesos de creación literaria en la Hispanoamérica de finales del siglo XX. Esa Hispanoamérica, inmersa en un sistema neoliberal fundado sobre la *episteme* posmoderna de la producción monetaria y técnica, ofrece un contexto económico más bien adverso para los escritores, quienes dentro de la precariedad laboral y social deben, además, plantearse el valor de su propia escritura. Como indica Juan Poblete, estos lectores no solo denunciarían el fin de un modo de leer en un sistema cultural mercadocéntrico, sino que, sobre todo, con su práctica estarían reclamando y proponiendo la posibilidad de distintos tipos de lectura:

(no solo la lectura detenida o *close reading* formalista, o el estudio sociológico o cultural, sino también lo ético y lo práctico) como partes cruciales de una cadena que, basada en la lectura, incluye, primero, la capacidad de pensar, hablar y escribir críticamente sobre cualquier tema académico, incluyendo la literatura; y segundo, la capacidad para sumergirse en otros mundos y considerar la perspectiva de los otros, ficcionales y no ficcionales. . . En vez de lamentar el supuesto fin de la lectura literaria podríamos reclamarla, ahora, expandida y diversificada, como una forma particularmente efectiva

y empoderante de práctica de atención a la atención, en toda su verdadera complejidad.

(Poblete 44-45)

Por todo lo anterior, conjugamos en la figura que hemos denominado “lector detective” tanto al lector, como metáfora del proceso de aproximación y apropiación de la tradición literaria, como al detective, como metáfora de la *episteme* posmoderna que soslaya el saber narrativo. Entendemos entonces que el lector detective es la figura a través de la cual el propio texto realiza las siguientes acciones: 1) parodia la obsesión de la cientificidad de la época posmoderna para mostrar los riesgos de desterrar el saber narrativo; 2) cuestiona el canon literario para luchar contra la propensión a establecer un modo único de lectura literaria; 3) muestra el modo en que la lectura afecta al lector corporal, afectiva y cognitivamente para manifestar que la literatura no es un discurso desvinculado de la realidad; y 4) propone una relectura del pasado con afán crítico, esto es, como producción de nuevos sentidos que permitan entender, a su vez, el presente. Con esto en mente, analizaremos cuatro novelas de finales del siglo XX e inicios del XXI mediante la figura del lector detective.

III. ANÁLISIS

Capítulo 2. El lector detective en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia: la crítica biográfica

Respiración artificial (de aquí en adelante RA), primera novela de Ricardo Piglia, fue publicada en noviembre de 1980 por la editorial Pomaire en Buenos Aires. Se trata de un texto que el autor había comenzado a pensar a inicios de 1976, poco antes del golpe militar en Argentina. En el tercer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* (2017), encontramos la primera mención a RA en los siguientes términos: “Escribo la historia de alguien (Maggi) que escribe la vida de otros (Enrique Ossorio)” (22). Esta descripción nos parece central en la argumentación que haremos sobre la idea de que la figura del lector detective es configurado aquí como un crítico biográfico. En esta investigación, entendemos al crítico biográfico como un lector que vuelve a la figura del autor en tanto que lo concibe como el agente del texto y, por tal, como un sujeto situado cuyo discurso está enmarcado dentro de unos paradigmas literarios, históricos, sociales, culturales e ideológicos específicos.

A diferencia de la crítica impresionista (falacia intencional), que piensa al autor como la fuente de significación total del texto, la manera en que el crítico biográfico es caracterizado en esta novela corresponde al modo en que se reflexionan los límites de la ficción y de la historia en el último cuarto del siglo XX. La biografía, como género que trabaja con ambos tipos de discurso, resulta el texto idóneo para pensar esa problemática. El lector de biografías contemporáneo establece un pacto de lectura dinámico con el texto en tanto que sabe que, así como debe exigirle rigor de investigación (ser históricamente veraz), también debe consentir la elaboración ficcional ahí donde ningún método científico puede tener acceso (la psique del biografiado, el transcurrir de su vida cotidiana, su complejidad emocional, etc.). Esa labor

dinámica del lector de biografías no puede ocurrir sin la conciencia de las contrariedades que la atraviesan. Por esta razón, a decir del crítico Alejandro Ramírez Lámbarry, la crítica biográfica actual “abreva de la historia, la ficción y el análisis literario tradicional” (“Los nuevos retos del viejo género de la crítica biográfica” 88), pues necesita de todos estos marcos a la vez para realizar una lectura coherente con las exigencias del género. Entendemos entonces al crítico biográfico como un lector que evoca en sus análisis a la figura del autor como punto de conexión entre las características del texto y las particularidades de su contexto al entender, como ya señalaba Octavio Paz, que entre vida y obra siempre “hay una zona vacía, una hendedura” (13). Esa zona vacía es el enigma que el lector detective, como crítico biográfico, intenta iluminar con su análisis.

Antes de su muerte, Ricardo Piglia seleccionó, corrigió y editó para su publicación los diarios que escribió durante la mayor parte de su vida. El resultado de ese trabajo fue la trilogía conocida como *Los diarios de Emilio Renzi*, conformada respectivamente por *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) y *Un día en la vida* (2017). El género de esta trilogía es difícil de delimitar y, por tal, el pacto de lectura que podemos establecer con ellos es complejo. Como sabemos, Emilio Renzi es el álter ego de Ricardo Piglia, pero también es el narrador de RA así como el personaje de otros cuentos y novelas del autor. Si lo leemos como una especie de autobiografía soterrada, en tanto que sabemos que Ricardo Emilio Piglia Renzi es el nombre real del autor, podemos considerar que los hechos ahí narrados son “verdaderos”, es decir, lo que le pasa a Renzi le ha pasado, en efecto, a Piglia. Pero, si pensamos que esos diarios deben ser leídos en clave ficcional, basados en el hecho de que han sido seleccionados, reescritos y editados (lo cual rompe el carácter temporal propio del diario), tenemos que poner

en duda la veracidad de esos hechos y percibirlos como reelaboraciones que exigen la ficción para tener sentido dentro del conjunto textual.

Como Richard Althick señala, los textos autobiográficos no pueden ser considerados literalmente, pues siempre son textos idealizados: “embroidered through sheer exuberance of the artistic imagination, colored by compelling motives... or simply undependable because of the lapse of time between the events narrated and the moment they are set on paper” (*The Art of Literary Research* 35). Por esa razón, consideramos a la trilogía de Renzi como la autobiografía literaria de Piglia, esto es, como la reflexión que el autor realiza sobre su vida como escritor usando la figura de su otro yo,²⁴ un tanto a la manera borgeana, es decir, pensando su vida desde el filtro de su quehacer literario. En ese entendido, los hechos narrados en los diarios, especialmente la parte primera del tomo tres, “Los años de la peste”, aquí los consideramos no tanto como una narración fidedigna del proceso de la escritura de RA, sino como la reflexión *a posteriori* de un autor que intenta encontrar la forma inicial de su obra. Por lo anterior, estableceremos un diálogo entre RA y los diarios, pero también con la obra crítica sobre la novela, con los eventos sociohistóricos y culturales propios de la época de su creación y publicación, así como con ensayos del propio autor que nos permitan tener una visión heurística de la obra.

²⁴ En el prólogo del primer tomo de la trilogía, Piglia se refiere en tercera persona a ese otro llamado Renzi, a quien atribuye la autoría de los diarios, y hace evidente el desdoblamiento que quien escribe diarios sufre cuando se vuelve, además, su propio lector: “Tiene la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en sus cuadernos y la que está en sus recuerdos” (11). Esta idea sostiene la tesis de Jorge Carrión de que tanto la obra como la vida de Piglia pueden observarse “a través de dualidades” (*El lugar de Piglia* 9)

2.1 El escritor como lector

La primera parte de *Un día en la vida*, “Los años de la peste”, puede considerarse como el registro personal del autor sobre los primeros años de la dictadura argentina, pero, sobre todo, como el archivo de la escritura de RA. Así, nos enteramos de que, durante los cuatro años en que Piglia trabajó la novela, vivió con el temor constante de ser uno más de los desaparecidos del gobierno de Videla. Su vida en esa época era confusa: se cambiaba constantemente de casa ante la sospecha de estar siendo vigilado por la Junta Militar, deambulaba días enteros cuando creía que habían descubierto su nuevo domicilio, se escondía en los cines, se refugiaba en los bares, pero nunca dejaba de trabajar y pensar en la novela. La escribió entre el miedo a la tortura, el abuso de las anfetaminas y la pulsión del suicidio (quizá en estos años gestó la que después sería su propuesta sobre la “ficción paranoica”). Al mismo tiempo, participaba activamente con los grupos culturales de resistencia; en 1978, junto a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, fundó la revista *Punto de Vista*, patrocinada por Vanguardia Comunista. Ésta era una agrupación liderada por Elías Semán y Rubén Kristkauský, quienes terminarían siendo desaparecidos por la Junta Militar y a quienes Piglia dedicó RA: “A Elías y Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”.²⁵

²⁵ En una entrevista de 2003, a propósito del 25 aniversario de la revista, Sarlo rememora: “Fue una época de enorme confusión... Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y yo teníamos con la agrupación Vanguardia Comunista una relación de discusión política muy intensa y, como sucede siempre con partidos marxistas respecto de los intelectuales, nos propusieron tratar de reorganizar lo que llamaron el ‘frente intelectual’, totalmente fragmentado y disperso en ese momento. Nosotros tres empezamos organizando una serie de encuentros para discutir simplemente sobre literatura argentina y eso, en 1978, ya era un triunfo... Las precauciones no eran exageradas. Elías Semán, Rubén Kristkauský y Abraham Hochman, los dirigentes de Vanguardia Comunista que habían puesto la plata inicial, fueron secuestrados y asesinados seis meses después de la aparición del primer número.” (Arenes)

En “Los días de la peste” encontramos diversas anotaciones que durante esos cuatro años el autor hizo sobre la escritura de la novela: las decisiones estilísticas que iba tomando, la desazón que le producía no tener claro el argumento, y, principalmente, el conflicto reflexivo al que él mismo se sometía con la lectura y la corrección de sus borradores. Aunque en una entrevista televisiva de 1993 le dijo a Cristina Mucci que escribió la novela “dejando aquello que iba apareciendo” (“Ricardo Piglia en Los 7 locos [1993]”), lo cierto es que, en los diarios de Renzi, el proceso de escritura que el narrador deja ver es lo opuesto: se trata de una escritura largamente reflexionada y trabajada. En los diarios, podemos advertir que Piglia afronta RA como un ejercicio constante de relectura y, por tal, de reescritura. El escritor, se dice, es el primer lector de su obra cuando la corrige; Piglia lleva al extremo esta idea en tanto que su lectura asemeja más a la de un crítico o a la de un editor. Por ejemplo, en una entrada de noviembre de 1976, señala: “Una forma de trabajar la oralidad en la literatura es evitar las descripciones. En ese sentido son visibles los equívocos de mi relato con su tono demasiado escrito y su exceso de descripciones” (*Un día en la vida* 31).²⁶ Un ejemplo del modo en que Piglia revisa y corrige su novela, podemos encontrarlo tanto en la elección del título como en la reescritura del primer capítulo.

En un inicio, Piglia no tenía claro cuál sería el título definitivo de RA: en las entradas de su diario, se refería a la novela usando dos títulos alternativos: “La prolijidad de lo real” o “Respiración artificial”; en la mayoría de las ocasiones elegía la primera opción. El primer título fue tomado de un poema de Borges, “La noche que en el sur lo velaron”, que formaba parte del

²⁶ Aunque de acuerdo con esta afirmación, Piglia piensa que la descripción no es un recurso conveniente para narrar la oralidad, más adelante analizaremos, en el apartado 2.2, cómo es que, justo mediante la descripción, desarrolla el argumento central del tercer capítulo de la novela: descripción que se hace mediante la oralidad.

poemario *Cuaderno de San Martín* (1929).²⁷ En este poema, donde el sujeto lírico evoca el funeral de alguien cercano, la última estrofa dice lo siguiente:

¿Y el muerto, el increíble?
 Su realidad está bajo las flores diferentes de él
 y su mortal hospitalidad nos dará
 un recuerdo más para el tiempo
 y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
 y la noche que de la mayor congoja nos libra:
 la prolijidad de lo real. (Borges 96)

En el poema, la noche aparece ante el sujeto lírico como un bálsamo que sofoca temporalmente la “abundancia” de lo real, es decir, la conciencia de la ausencia. Esta idea nos parece significativa para RA en tanto que el conflicto central de la novela es la ausencia de Maggi, el tío de Renzi. Hacia el final de la novela, el lector descubre que todo el día que Renzi ha pasado discutiendo sobre literatura con Tardewski ha sido la manera en que ambos han evitado hablar de la desaparición de Maggi. La literatura funciona para ambos como la noche para el sujeto lírico del poema de Borges: es el espacio que los libra de la congoja de saber que Maggi ha muerto.

En 1978, Piglia publicó un adelanto de RA en la revista literaria *Punto de Vista*: lo hizo bajo la forma de un texto inédito al que llamó “La prolijidad de lo real”. Esta narración era una primera versión del inicio del capítulo uno de RA. El relato se publicó, además, usando como

²⁷ En el prólogo a la edición de 1969, Borges escribió lo siguiente sobre su poema: “es acaso el primer poema auténtico que escribí”. Esta idea nos parece significativa puesto que podría tomarse como una clave de lectura en tanto que enuncia la forma inicial de su escritura poética. La idea de encontrar en la obra de un autor esa “forma inicial” es algo que el propio Piglia piensa como el objetivo del buen lector.

epígrafe los dos últimos versos del poema ya citado de Borges. Este texto permaneció casi idéntico dentro de la versión final de RA, salvo por algunas variaciones.

En términos generales, en este apartado son introducidos dos de los protagonistas de la novela: el narrador, Emilio Renzi, y quien se convertirá en el *leitmotiv* de RA, su tío Marcelo Maggi. Renzi no conoce personalmente a Maggi porque éste se alejó de la familia cuando abandonó a su esposa para huir con su amante; de modo que lo que Renzi sabe de Maggi es solo aquello que su familia le ha ido contando durante los años, es decir, su conocimiento es indirecto y mediado por la oralidad. Sirviéndose de esas historias, Renzi intenta conjurar la ausencia del tío desconocido escribiendo una novela sobre él, la cual publica tres años atrás del momento en que RA es narrada.²⁸ A dicha novela, sin embargo, Renzi la juzga equivocada, pues su estilo le parece una mala copia del Faulkner traducido por Borges y una parodia de Onetti, esto es, demasiado engolada y patética (aquí otra vez se hace presente la imagen del escritor que lee su propio texto con el ánimo de un crítico feroz). Sin embargo, Renzi rescata algo de dicho texto: “hoy lo único que me gusta de ese libro es el título (*La prolijidad de lo real*)” (RA 16).²⁹ El único aspecto que Renzi salva de la novela no es de su autoría, sino de Borges, con lo cual Piglia deja clara también una línea temática de RA: que si toda escritura proviene de la lectura (o de la escucha), todo escritor será siempre un lector. Aún más: que toda la literatura es una forma del plagio.

En julio de 1980, cuando Piglia ya tenía la versión definitiva de RA, seguía sin decidir qué título elegiría: “(No quiero usar un poema de Borges). Posibles: *Marcelo Maggi*. Otra

²⁸ El tiempo de la narración se sitúa en 1979. En 1976, cuando supuestamente Renzi publica la novela sobre Maggi, Piglia había iniciado a escribir RA.

²⁹ En la versión de 1978, esa misma línea dice: “hoy lo único que me gusta de ese libro es el título (*Respiración artificial*) (“La prolijidad” 27).

opción: *Las cartas del porvenir*”³⁰ (*Un día en la vida* 112). Es interesante que los títulos tentativos aludan, primero, a un personaje, lo que inscribiría al texto dentro del género biográfico (aunque también haría un guiño a ciertos textos decimonónicos europeos y argentinos: *Ana Karenina*, *Madame Bovary*, *Martín Fierro*, *Facundo*, *Amalia*, etc.); y segundo, a un tipo de documento, que lo ubicaría dentro del género de novela epistolar. Sin embargo, el 5 de agosto Piglia tomó finalmente una decisión, la cual fue inspirada, otra vez, por un poema: “La novela se va a llamar *Respiración artificial*. Encuentro en un poema de Eliot que me sé casi de memoria, desde los tiempos en La Plata, el epígrafe de la novela. ¿De qué otro modo podría alguien sobrevivir en estos tiempos sombríos?” (*Un día en la vida* 113).

El poema de Eliot aludido por Piglia es el número tres, “The Dry Salvages”, que forma parte de los *Four Quartets* (1941). El verso que Piglia elige como epígrafe de RA dice: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience” (Eliot 50).³¹ En el poema, Eliot trabaja sobre el tópico del tiempo, concretamente sobre la relación del ser humano con el pasado: de cómo toda experiencia pasada cobra sentido hasta que es rememorada en el futuro, de cómo esa rememoración restaura la experiencia, y de cómo todo pasado se experimenta y aprecia colectivamente.³² Esta idea resulta significativa por dos

³⁰ Queremos llamar la atención sobre la evidente calca de este último título con la novela de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1958).

³¹ Según comenta José Emilio Pacheco, traductor y comentarista de la versión al español del libro de Eliot, este poema es publicado por primera vez en 1941 en dos periódicos ingleses. Sobre ese año, Pacheco anota los siguientes hechos históricos: “Hitler invade la Unión Soviética. Bombardeo japonés de Pearl Harbor. Estados Unidos entra en la Guerra. Mueren Joyce y Virginia Woolf” (Eliot 179). Ese mismo año, podríamos agregar, nace Piglia.

³² Más adelante, en la misma estrofa de la que Piglia toma el verso, Eliot escribe: “Now, we come to discover/ that the moments of agony/ [...] are likewise permanent/ With such permanence as time has. We appreciate this better/ In the agony of others, nearly experienced,/ Involving ourselves, than in our own./ For our own past is covered by

razones. La primera, porque Piglia justifica la elección de dicho epígrafe (“¿De qué otro modo podría alguien sobrevivir en estos tiempos sombríos?”) bajo la idea de que narrar el pasado implica restaurarlo como algo que así alcanza un sentido completo —contra la experiencia vivida, que es parcialmente significada—. Esto emplaza a RA como un diálogo con el pasado de los otros —el de Ossorio, el de Maggi, el de Tardewski, e incluso el de Kafka y Hitler—, que representan también el pasado de Europa, el de Argentina y el de la vida familiar de Renzi. Así, RA se edifica sobre la idea de que la revisión histórica no solo rescata hechos, sino también el modo en que la comunidad los recuerda y los relata y, por tal, los significa. La segunda razón es que, en tanto que la noción de la escritura de vida de los otros aparece aquí como el medio para reconstruir esa experiencia pasada, se sitúa a la biografía, y a todo el proceso de su escritura, como una forma de pensar la propia muerte de modo indirecto, y así como la noche y la literatura libran por un momento del peso de la ausencia, la biografía crea también la fugaz ilusión de hacer presente lo ausente.

Encontramos entonces que la elección del título codifica tanto la tradición literaria con la cual RA dialoga, así como la temática que desarrolla: la ausencia y la revisión del pasado se codifican mediante la crítica literaria y la biografía. Renzi (novelista), Maggi (historiador) y Tardewski (filósofo) se sitúan, más que como escritores, como lectores del pasado mediados por la literatura, la historia y las vidas ajenas.

En una entrada de febrero de 1980, Piglia anota cuál será la capitulación de la novela: “Primera Parte. Si yo mismo fuera el invierno sombrío. 1. Maggi-narrador. 2. Censor. 3. Senador. Segunda Parte. De lo que no se puede hablar, mejor callar. 4. Polaco” (*Un día en la*

the currents of action,/ But the torments of others remains an experience/ Unqualified, unworn by subsequent attrition” (Eliot 50).

vida 110). En la versión final, el esquema de la novela y algunos títulos fueron modificados. A continuación, resumimos los hechos de la novela de acuerdo con la estructura definitiva:

Primera parte. Si yo mismo fuera el invierno sombrío³³

I. Renzi es el narrador. Lee las cartas que Maggi acaba de enviarle so pretexto de encontrarse con él, pues quiere contarle el proyecto biográfico que quiere emprender alrededor de la figura de Enrique Ossorio.

II. Renzi narra su visita al senador, quien es el exsuegro de Maggi. El senador le regaló a Maggi un cofre que contenía el diario de Ossorio, lo que origina la obsesión de Maggi por la figura de éste.

III. Se intercalan las entradas del diario de Ossorio con la narración (narrador desconocido) que se hace de Arocena: éste es un censor del gobierno cuyo trabajo consiste en leer cartas al azar del Correo Argentino para detectar una posible sublevación contra la Junta Militar.

Segunda parte. Descartes³⁴

IV. Diálogo entre Renzi y Tardewski. Discuten sobre la literatura argentina y, al final, sobre la relación Kafka-Hitler.

³³ Dentro de la novela, este título se atribuye como referencia a una pintura de Franz Hals. Tanto el título como la pintura son apócrifos.

³⁴ Este título cambió en la versión final. En el original se llama: “Sobre aquello de lo que no se puede hablar es mejor callar”, que es la frase final del *Tractatus philosophicus* de Wittgenstein. La cita aparece dentro de este capítulo cuando Tardewski reflexiona sobre la escritura. El cambio de título propone una lectura diferente del capítulo, pues si bien la cita de Wittgenstein pone en el centro la paradoja de la escritura (el escritor sabe que su esfuerzo por escribir siempre será un fracaso porque no puede escribir lo que quiere), al situar a Descartes en el centro, el paratexto guía nuestra lectura hacia el problema del pensamiento moderno como fundamento del fascismo.

Como podemos observar, la primera parte gira en torno a la lectura que los personajes hacen en solitario de cartas y diarios. En la segunda, los diálogos discurren sobre ese archivo personal, pero también sobre el archivo literario argentino, así como el archivo histórico europeo de la primera mitad del siglo XX. Jorge Carrión ha identificado una doble óptica de lectura en la obra de Piglia: la lectura estratégica del lector y la lectura de comunidad. La primera como asimilación del texto y la segunda como el proceso de su socialización (*El lugar de Piglia* 12). La lectura estratégica en RA se codifica como crítica biográfica, y la lectura de comunidad bajo la forma de un diálogo. Sin embargo, es preciso adelantar que tanto la lectura como el diálogo se narran en estilo indirecto, pues los lectores reales de la novela de Piglia no leen las cartas de Maggi ni el diálogo entre Renzi y Tardewski: lo que se lee en RA es la narración de esas lecturas y de esas conversaciones. Es decir, en la primera parte Renzi cuenta lo que leyó en las cartas de Maggi, quien a su vez le cuenta lo que leyó en los diarios de Ossorio, mientras que el narrador desconocido cuenta lo que el censor lee en las cartas que intercepta; en la segunda parte, otro narrador desconocido cuenta la conversación entre Renzi y Tardewski. RA no es, por tanto, la narración de una historia, sino la narración de una pluralidad de lecturas y conversaciones que giran en torno a diversas historias colectivas: narrar lo leído y lo escuchado constituye el centro temático y la estructura narrativa de la novela.

Piglia terminó la versión definitiva de RA en febrero de 1980. La ofreció a dos editoriales: Sudamericana y Pomaire; el autor había planeado que, si éstas no aceptaban publicarla, la llevaría a la editorial Siglo XXI de México, a donde estaba a punto de viajar para trabajar por unos meses. Esto no sería necesario, pues en junio firmó contrato con Pomaire y la novela se publicó en noviembre. La trilogía de los diarios de Renzi concluye en el año 1982, dándole tiempo al narrador de relatar la recepción que tuvo la novela; Piglia murió en 2017 y

se mantuvo escribiendo diarios hasta su muerte, pero decidió que los diarios de su áter ego terminaran apenas dos años después de la publicación de su ópera prima. Esto nos conduce a confirmar la hipótesis de que Piglia configura los diarios de Renzi como una autobiografía literaria, pues en ellos traza su camino formativo como escritor, cuyo culmen es la escritura de su primera novela. RA representa la forma inicial de la literatura de Piglia, la que se funda sobre las ideas de que todo escritor es un lector, de que la vida y la literatura son textos saturados de voces ajenas, y de que la línea que separa la vida de la literatura se hace difusa cuando el pasado se reconfigura desde el presente en aras de darle un sentido: el precio de la narración es la ilusión del borramiento de ese límite.

2.2 El lector paranoico y el lector visionario

En varias de las interpretaciones que se han hecho del título *Respiración Artificial*, abundan aquellas que ven en la metáfora de la respiración asistida una alusión a la sensación de opresión que los argentinos experimentaron en los años de la dictadura militar. El miedo a ser detenidos inducía a la gente a guardar silencio, pues temían que cualquier comentario sobre el gobierno pudiera ser considerado un acto de traición. Esa sensación de ahogo no le fue ajena a Piglia, quien en julio de 1977 sufrió una especie de ataque respiratorio que lo llevó al hospital. En su diario anotó al respecto: “Ataque casi metafísico con ahogos que duran casi todo el miércoles: termino en el Hospital Alemán a medianoche. Respiración artificial, o casi” (*Un día en la vida* 38).

El académico estadounidense Daniel Balderston señala que, en tanto que el título de la novela nunca se usa dentro del texto, el “significado latente” del mismo puede leerse entre líneas. Por ello, opina que *Respiración Artificial* es un acróstico de República Argentina y que la novela es una manera de decir que la misión del novelista es la de “insuflar vida a los muertos

y a los agonizantes en la Argentina: dar voz a los desaparecidos, insuflar vida en el pasado” (“El significado latente” 115). La lectura de Balderston representa para nosotros un inconveniente: derivar un sentido mediante un juego léxico es un ejemplo de interpretación como desciframiento que se problematiza en la novela.

Para explicar el modo en que entenderemos el término “desciframiento” recurrimos a la clasificación del concepto “interpretación” que el filósofo español Ernesto Castro propone en *Realismo poscontinental (Ontología y epistemología para el siglo XXI)* (2020). Partiendo de la revisión histórica que Maurizio Ferraris hace del concepto “interpretación”, Castro reclasifica las siete definiciones revisadas por el autor italiano para sistematizarlas en un esquema compuesto por cuatro clases. Para ello, toma como criterio de su categorización “las combinaciones o los cruzamientos posibles entre lo general (el concepto, el discurso, etc.)” como punto de partida, “y lo particular (la palabra, la persona, etc.)” como punto de llegada de la interpretación (Castro 287-288).

La primera clase de esta categorización concibe a la interpretación como 1) *expresión lingüística*, la cual es, dice Castro, lo que solemos entender cuando hablamos, por ejemplo, de “traducción oral en directo” (289). Así el elemento general es el punto de partida (concepto en la lengua de origen) y el punto de llegada es un elemento particular (las palabras del idioma al que se traduce). La segunda clase es la interpretación como 2) *desciframiento*, donde se elabora un proceso inverso al anterior, ya que desde los elementos particulares se busca un código general que permita comprender los primeros. Como ejemplo, Castro propone pensar en la manera en que se “descifró la gramática de la lengua egipcia antigua a partir de los jeroglíficos de la piedra Rosetta” (289). La tercera clase corresponde a la interpretación como 3) *comprensión*, donde, desde un elemento particular a otro igualmente particular, se aspira a

“ponerse en el lugar histórico, sociológico y psicológico” de los fenómenos estudiados. Finalmente, la cuarta clase corresponde a la 4) *concepción posmoderna* de la interpretación. El filósofo español dice que desde esta perspectiva la interpretación parte de negar “la independencia de ciertos entes particulares respecto a las estructuras generales (las *epistemes*, los dispositivos, los constructos, etc.) que lo determinan”, por lo que “la interpretación (llámese semiología, arqueología, deconstrucción, etc.) va de lo general a lo general sin pasar por lo particular” (289).³⁵

Por lo anterior, creemos que en el método de lectura atenta propuesta por la neocrítica subyace la idea de que la lectura es un ejercicio de desciframiento porque supone que todos los elementos del texto pueden ser decodificados, ya que todo elemento dentro del texto significa algo.³⁶ Juzgamos que es este tipo de lectura en concreto la que se pone a discusión en la novela de Piglia.

En la primera parte de RA, un personaje llamado Arocena trabaja como espía del gobierno: su trabajo consiste en leer cartas al azar del correo argentino con el objetivo de “captar” mensajes secretos, ilegales o sediciosos. Aunque Balderston advierte que el de Arocena es el trabajo de un paranoico, de este personaje extrae la que él supone la clave de lectura de RA: “cómo un escritor ingenioso puede eludir a los inquisidores” (RA 114). La noción de lectura literaria que subyace a esa afirmación parece ser aquella que concibe la lectura como un

³⁵ En esta última clase, Castro no ofrece un sinónimo que ayude a distinguir la forma de entender el término (como sí lo ha hecho con “expresión lingüística”, “desciframiento” y “comprensión”), pero alude a expresiones comunes de esta postura teórica, tales como la afirmación nitzscheana “no hay hechos solo interpretaciones” o la derridiana “nada hay fuera del texto”.

³⁶ Esta noción estructuralista de la lectura coincide con el modo en que Roland Barthes (1998) explicaba la estructura del relato: “todo, en diverso grado, significa algo en él... en el orden del discurso todo lo que está anotado es por definición notable” (“Análisis del relato” 13).

acto de desciframiento. En “Contra la interpretación” (1966), Susan Sontag afirma que el crítico que basa su reflexión en este tipo de interpretación lo único que logra es convertir la obra en otra cosa. En RA, ese lector es Arocena, pues va de lo particular (las palabras que considera clave en las cartas) a lo general (el código secreto que cree descubrir por vía de esas palabras). Al leer inofensivas cartas personales como si se trataran de mensajes cifrados por los grupos de resistencia, termina, como diría Sontag, transformándolos en otra cosa.

La inspiración de Piglia para el personaje de Arocena fue el método de vigilancia de la Junta Militar argentina. En los diarios de Renzi, anota lo siguiente respecto a las prácticas de espionaje que la Junta implementaba: “hay también otro sistema, más siniestro, que consiste en elegir todos los días una cantidad cada vez mayor de cartas al azar. Las abren, preparan nuevos prontuarios, a veces se guían por frases que entienden mal, (suelen creer que todo siempre está referido a lo que ellos persiguen)” (*Un día en la vida* 63). Por ello, cuando Arocena cree haber descifrado el mensaje secreto de una carta, no tarda en convencerse de que quizá hay otro patrón oculto: “A mí, pensó Arocena, no me van a engañar” (RA 102) y así reinicia con el ciclo infinito de la sospecha. Por ello, Balderston afirma que RA: “sugiere de una manera muy poderosa la presencia de la persecución o un estado mental inquisitorial en el país en que fue escrita” (114).

La figura de Arocena encarna la paranoia originada desde el propio Estado: si el ciudadano experimenta el delirio persecutorio es porque el Gobierno percibe a sus gobernados no como ciudadanos que debe salvaguardar, sino como los enemigos potenciales de los que él debe protegerse. El concepto de paranoia será usado por Piglia años después para demarcar un tipo de literatura policial a la que denomina “ficción paranoica”. Piglia afirma que el policial estableció, por medio de la figura del detective, el desdoblamiento del narrador –el que relata y el que investiga– para dar cuenta de un tránsito entre un “no saber” hacia un “saber algo”. Así,

ubica al género policial en una dimensión epistemológica donde lo que se pone en juego es la relación entre verdad y lenguaje, y en la que el lector también se desdobra como investigador. En la ficción paranoica, dice Piglia, tanto el personaje como el lector están dominados por una tendencia a la sospecha: “ciertos protocolos, ciertos usos de la discusión sobre las fronteras culturales..., en realidad serían como ejercicios involuntarios del efecto del género policial. Un lector que sospecha, que desconfía, que busca pistas. Un lector paranoico” (*La forma inicial* 164).

Arocena es un lector paranoico cuando decide creer que los intercambios epistolares entre las personas no pueden estar motivados por el amor, el deseo o la añoranza, sino que son producidas por el temor y el odio a la dictadura. La certeza de que, dentro de ciertos momentos históricos, las pulsiones cotidianas se evaporan, guían la interpretación del censor, y al imponer esa tesis a su lectura convierte el texto, como dice Sontag, en otra cosa. La paranoia de Arocena sirve como metáfora de un tipo de lector que, a decir de Piglia, insiste en buscar códigos ocultos en lugar de observar el mundo particular edificado por el texto:

El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un *hermeneuta salvaje*. Lee mal pero solo en el sentido moral; *hace una lectura malvada*, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar a la crítica como un ejercicio de este tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una *superficie donde se desplazan las interpretaciones*. (*El último lector* 32, las cursivas son nuestras)

En la segunda parte de la novela, Piglia se vale de dos personajes históricos para reiterar la imagen del lector paranoico: René Descartes y Adolf Hitler. Como contraposición al lector paranoico, RA construye al lector visionario, que será representado por la figura de Franz Kafka.

En este segundo apartado, Tardewski le explica a Renzi la más o menos descabellada hipótesis de que Kafka conoció a Hitler en un café checo y que de ese encuentro germinó la idea de *El proceso*.

La imagen, dice Wolfgang Iser, es crucial para la interpretación porque “el sentido solo se deja captar como imagen” (*El acto de leer* 27). Por ello, para elaborar su argumentación, Tardewski construye un espacio con su narración, lo que permite a Renzi (y a los lectores de RA) captar como imagen el sentido de su planteamiento. Aunque Piglia considera que la descripción es lo opuesto a la narración —como ya habíamos comentado en el apartado anterior—, la relación que Tardewski establece entre Descartes, Hitler y Kafka es mediada por una écfrasis. Tardewski ubica el nacimiento del pensamiento moderno a través de la construcción de un escenario: en una cabaña holandesa del siglo XVII sitúa a Descartes en el momento en que se encuentra cavilando sobre las ideas que serán la base del racionalismo moderno: “filósofo sentado frente al hogar,³⁷ dijo Tardewski, ¿no es ésa la situación básica? (Sócrates, en cambio, como usted sabe, me dijo entre paréntesis, se paseaba por las calles y las plazas.) ¿No está allí condensada la tragedia del mundo moderno?” (RA 193). En esa sola imagen, Tardewski confronta el pensamiento clásico y el moderno a partir de dualidades que son representadas espacialmente: la pasividad (Descartes sentado) contra la acción (Platón paseando); lo privado (la cabaña) contra lo público (las calles y plazas); así como lo individual (la reflexión solitaria) contra lo colectivo (la oralidad y el diálogo).

Con los recursos de la descripción y la personificación, la novela de Piglia hace visible su crítica a la *episteme* moderna. El problema de Descartes, afirma Tardewski, es que: “cuando el filósofo se levanta de su sillón, después de haberse convencido de que es el propietario

³⁷ Chimenea

exclusivo de la verdad más allá de toda duda, lo que hace es tomar uno de esos leños encendidos y dedicarse a incendiar con el fuego de su razón el mundo entero” (RA 193). En esa cabaña holandesa del siglo XVII, Tardewski sitúa el origen del fascismo alemán del siglo XX, pues, de acuerdo con su tesis, dicha ideología es el culmen de una corriente de pensamiento que inicia con la eliminación de la duda cartesiana, prosigue con la búsqueda de certeza del método científico y culmina con el presupuesto positivista de que la ciencia es el único medio legítimo de conocimiento.

Tardewski parece considerar que la *episteme* positivista es llevada al extremo en *Mi lucha* de Hitler, porque afirma que: “si *El discurso del método* es la primera novela moderna... entonces *Mi lucha* es su parodia” (RA 194). Piglia hace que su personaje clasifique de manera incorrecta tanto al tratado de Descartes como al panfleto hitleriano para cifrar su crítica de lo que considera leer mal, pues solo un mal lector daría a esos dos textos un valor de verdad absoluta. Más que eso, cuando Tardewski asegura que *Mi lucha* es la parodia de *El discurso del método*, Piglia utiliza la figura de Hitler para personificar los peligros de la mala lectura, donde el término “mal” debe ser significado en su acepción moral: Hitler encarna al lector criminal porque hace uso desviado de los textos, actitud que Piglia confiere al “hermeneuta salvaje”, es decir, al lector paranoico.

La razón por la que Tardewski conjetura que Kafka conoció a Hitler es porque ha hecho una investigación documental en libros, cartas y diarios a partir de un descubrimiento fortuito. Tardewski le cuenta a Renzi que leyó *Mi lucha* por error, cuando estaba en busca de otro libro en una biblioteca británica en 1938 (un año antes de la invasión alemana en Polonia). La publicación de *Mi lucha* que lee por error es una edición crítica anotada por Joachim Kluge, un historiador alemán exiliado que comentó de manera exhaustiva el libro del Führer. Es decir,

Tardewski leyó el libro mediado por la lectura de otro: “Esa edición, precisamente, fue lo que hizo de mí lo que soy, me dijo Tardewski. Esa edición y la lectura dominical del *Times Literary Supplement*”³⁸ (RA 199). En sus notas, Joachim Kluge no solo explica la filosofía detrás de las ideas de Hitler, sino que también incluye datos biográficos.

Al leer esas notas, Tardewski se entera de que Hitler viajó a Praga en 1910 y que visitó un café llamado Arcos. Mediante una investigación hemerográfica, Tardewski descubre además que, por esas mismas fechas, Kafka solía visitar el mismo café. Enardecido por ese hallazgo, el polaco decide leer las cartas y diarios de Kafka para buscar algún indicio que fortalezca su hipótesis del posible encuentro entre ambos personajes.³⁹ Y lo hace. Los ubica en el Café Arcos gracias a dos cartas y a dos entradas del diario del escritor checo. En las referencias a un “exiliado austríaco que frecuenta los Arcos”, un “hombrecito que dice ser pintor y que se ha fugado de Viena por un motivo oscuro” (RA 205), Tardewski deduce que Kafka está hablando de Hitler. Sin embargo, se da cuenta de que esa inferencia tan obvia no ha sido hecha por ningún investigador. La razón que le da a Renzi es la siguiente: “Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (RA 206).

Con base en su pesquisa, Tardewski conjetura que en el Café Arcos Kafka escuchó los discursos delirantes de Hitler, los cuales le sirvieron como inspiración para escribir *El proceso*. Esta novela narra el modo en que funciona un Estado de terror, donde una maquinaria burocrática escudada en el anonimato acusa y culpa a sus ciudadanos. La capacidad de Kafka para prever el abismo que se avecinaba con el nazismo, explica Tardewski, solo podía haber

³⁸ El *Times Literary Supplement* es una reconocida revista de crítica literaria inglesa que circula desde inicios del siglo XX.

³⁹ Las referencias a los diarios y cartas son apócrifas. Tardewski habla de una entrada del diario de Kafka fechada el 12 de mayo de 1910, sin embargo, la primera entrada de los *Diarios* de Kafka corresponde al 17/18 de mayo.

sido elaborada por alguien que realmente sabía escuchar: “El genio de Kafka reside en haber comprendido que, si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas.... Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia” (RA 209-210). La idea del saber escuchar —que alude sin duda a la idea de narración como acto corporal y colectivo de Benjamin— sirve a la novela de Piglia como la antípoda del lector paranoico. Un lector visionario, como Kafka, no realiza un acto de lectura criminal, sino creativo, imaginando el futuro por venir.

El momento final del discurso de Tardewski se construye mediante la contraposición de dos espacios. Como cinta de Moebius, la narración va alternando lo que ocurre en la celda de Hitler y la recámara de Kafka: contrasta la agonía de Kafka postrado en su cama, perdiendo la voz, tachando casi todo lo que escribe, con el repentino resurgimiento de Hitler en su celda, caminando de un lado a otro, imponiendo su voz mediante el dictado de *Mi lucha*. Tardewski elige para Hitler un espacio casi idéntico al de Descartes y los pone a hacer lo mismo: dos personas que en la soledad y la pasividad construyen una ideología; con Kafka realiza lo opuesto. En esa contraposición de imágenes, un hombre que camina y habla frente a otro que está postrado y agoniza, el sentido puede ser percibido por el lector de la novela de Piglia con mayor claridad: mientras que el lector paranoico fabula ideologías viciadas, el lector visionario inventa mundos posibles. En esta oposición, Piglia desarrolla dos formas de lectura: una criminal, donde se utiliza al texto como justificación para los propios juicios; y una creativa, que mediante la escucha y la imaginación es capaz de crear visiones del futuro.

El Führer dicta *Mein Kampf* Europa al este del Danubio será en el futuro dos puntos en parte coma un enorme campo de maniobras militares coma y en parte lugar de asentamiento de los esclavos del Reich coma, se pasea, de un lado a otro, rodeado de sus

ayudantes, esclavos que serán seleccionados en todo el mundo según criterios raciales coma siendo usados y mezclados, se pasea, va y viene, con arreglo a un plan preestablecido coma que se detallará en el momento indicado punto dicta mientras se pasea por los salones del castillo. ¿Y el Agrimensor? Agoniza. Ya no puede hablar, para entenderse con sus amigos, con su mujer, Dora Diamant, solo puede escribir. Se ha quedado sin voz. Dicta: Todo el Este habrá de ser una enorme colonia como una especie de campo de pastoreo de los esclavos no arios, dicta *Mein Kampf*, Hitler, dice Tardewski, mientras Kafka, a quien la tuberculosis le ha tomado la laringe y ya no tiene voz, solo escribe para sus amigos más queridos y para su querida Dora Diamant. (RA 211)

Toda RA parece ser una preparación para este momento vertiginoso en donde el lector ve morir a uno de los escritores más importantes del siglo XX al mismo tiempo que mira cómo se estructura el horror de la razón. Mediante tal descripción, Tardewski no solo afecta a Renzi, su escucha —y nuestro narrador—, sino también al lector de RA, que puede captar el sentido de la narración gracias a esa doble écfrasis: en tanto que el discurso científico se impone bajo un supuesto de objetividad, la literatura va perdiendo la voz: el discurso que surge desde lo individual se impone en el espacio público, mientras que el diálogo surgido de la colectividad se extingue en la privacidad. Piglia, como lector visionario, prefiguraba en su novela lo que Lyotard ya denomina por la misma época la condición posmoderna: que la legitimación de la ciencia mediante la técnica constituía la expulsión de la narratividad.

2.3 El archivo personal en la investigación literaria

En “La prolijidad de lo real”, publicado en 1978, había una línea que fue suprimida en la versión final de RA: “Ahora sé que la ficción es un reflejo fiel de lo real cuando quien la lee es capaz

de encontrar la verdad allí donde parece más oculta” (RA 27). Dicha línea está colocada justo después de que Renzi ha narrado la primera carta que Maggi le envió, aquella que le manda después de leer su novela y donde lo corrige por todos esos “errores” que ha percibido en la historia. La decisión de Piglia de borrar esa frase en la versión final de RA no es un dato menor, pues revela la postura de lectura de Maggi. Si Maggi se pone en contacto con Renzi para “corregir” la historia es porque no ha leído el texto como novela, sino como biografía. Maggi cree que posee la “clave” para descubrir la verdad oculta en ese texto porque ve a los personajes como reflejos de su propia vida: “a veces me parece escuchar la voz de tu madre, que hayas sabido disfrazarla con ese estilo enfático no deja de ser, también, una muestra de delicadeza. Las distorsiones, en todo caso, derivan de ahí” (“La prolijidad de lo real” 28).

En esa supresión, parece haber un indicio de lectura: el material con el que trabaja el novelista no es lo importante, sino la forma en que lo cuenta. Mejor dicho, la manera en que transfigura la realidad para crear algo nuevo. Según Sigmund Freud, en las fantasías adultas, esto es, en los sueños diurnos, el deseo se disfraza porque sin ese encubrimiento causaría culpa o vergüenza; no obstante, dice Freud, el poeta, a diferencia del fantasioso (neurótico), logra conmover con esa fantasía en lugar de causar pena o antipatía. Esto se logra gracias a la técnica, a la forma artística con la cual modela esos deseos: “El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías” (Freud 135). En Piglia ese placer se transforma mediante la intriga, de modo que el registro policial en RA funciona como mediador de la historia: ¿cuándo aparecerá Maggi?, ¿cuáles son los mensajes ocultos en las cartas que lee Arocena?, ¿cuál es el descubrimiento tantas veces anunciado de Tardewski?, son las preguntas que mantienen el suspenso de la trama. Por ello, la

frase eliminada podría darle una idea equivocada al lector: que Piglia es Renzi, que Maggi es su tío de verdad, que solo ha escrito una autobiografía familiar. Como este tipo de lectura es justamente la que ha hecho Maggi, lo primero que le recrimina es haberlo usado como material de su novela, recriminación solapada como crítica literaria: “Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación, hay que ser fiel a los detalles” (RA 16).

En un artículo publicado en *Punto de Vista*, llamado “Literatura y política” (1983), justo días después del fin de la dictadura, Sarlo hace una valoración de la situación de la literatura. Ya no hay novelistas ingenuos, dice, porque los escritores que publicaron durante esos años daban “rastros de trabajo con las teorías literarias, citas evidentes y ocultas, señalan el camino que ha seguido la escritura” (“Literatura y política” 8). Durante los 70, explica, la literatura argentina ha cedido frente a Borges cuya literatura tiene en el centro al intertexto. Esto produce una desconfianza frente a la narración, “como si dijera: hasta aquí llegamos, desde aquí, si es posible narrar, se narrará entre comillas” (“Literatura y política” 8). Se narra, por eso, desde códigos considerados no literarios, como la crónica, o bien, desde los márgenes de la “alta” literatura, especialmente del policial con sus tópicos tradicionales (dinero, violencia, erotismo). Por ello, los autores no trabajan el género, sino sobre el género. Aunque no lo dice explícitamente, Sarlo está aludiendo a una escritura marcadamente metaficcional en la narrativa de la época.

En RA se hacen constantes alusiones a la novela epistolar, a su historia y su uso, es decir, hay una reflexión explícita sobre el género. Renzi dice que la correspondencia es un género perverso porque existe solo debido a la lejanía, sin embargo, en las novelas ocurre lo contrario: “Solamente en las novelas epistolares la gente se escribe estando cerca” (RA 33). Renzi expresa

su deseo de escribir una novela epistolar porque ésta no existe en Argentina. Piglia, que escribe con RA una especie de novela epistolar, está situándose a sí mismo dentro de una tradición que no existe: se sitúa como iniciador de una nueva tradición. En palabras de Renzi, la mejor autobiografía estaría escrita mediante cartas porque ahí estaría develado el verdadero estilo del escritor: “¿Y qué es en definitiva la biografía de un escritor sino la historia de las transformaciones de su estilo?” (RA 35). El tópico epistolar también es tocado por las supuestas entradas del diario de Enrique Ossorio, donde éste da cuenta de su propia pretensión de escribir una novela cuyo protagonista reciba cartas del futuro, específicamente de 1979 (año en el que ocurren los hechos narrados en RA). De hecho, así da inicio la novela, en el momento en que Renzi cuenta que comenzó a recibir cartas de Maggi porque leyó su novela: así se replica el tópico de la escritura como efecto de la lectura. De modo que un texto promueve la escritura de otro: una novela detona la escritura de cartas, las que a su vez tratan, entre otras cosas, sobre la escritura de diarios, cartas, biografías y novelas. Podríamos resumir esta idea con una afirmación de Barthes: que toda escritura es la escritura de una “lectura (ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos)” (*El susurro del lenguaje* 37).

En RA las cartas de Maggi no son transcripciones, sino la escritura de la lectura que Renzi hace de ellas: de modo que, en la primera parte de RA, leemos la escritura que surge de la lectura de unas cartas y unos diarios. En ellas, Maggi le cuenta a Renzi que conoce a un polaco (Tardewski) que quiere escribir una novela hecha solo a base de citas —una frase que, por lo demás, es tomada de un texto de Benjamin, pero que Maggi no le atribuye a él—: el proyecto de Tardewski consiste en escribir un texto hecho con las frases que ha recopilado de sus lecturas. RA puede leerse, entonces, como una novela hecha de citas, pero esas citas y esas lecturas no provienen solo de libros o documentos, sino también de la oralidad. Retoma así la

noción de lectura que predominó casi hasta el siglo XIX, la de que leer era principalmente escuchar, idea también benjaminiana, en donde la narración es entendida como parte de la transmisión de los saberes y mediada por la escucha colectiva. Por eso, Maggi le dice a Renzi sobre su novela: “No muy distinta es tu novela, escrita a partir de los relatos familiares” (RA 16). El relato oral forma parte de la memoria familiar y del habla popular, lo que constituye un archivo histórico vivo; a propósito de esto, el conde de Tokray, un personaje con el que Renzi y Tardewski discuten sobre literatura, dice:

¿Existirán museos que consistan en una sola persona?... Yo mismo podría ser ese museo. Bastaría que me instalaran en una habitación de alguno de los viejos palacios, que me rodearan de la decoración adecuada y de la servidumbre que se usaba entonces y yo podría ser un museo viviente de las costumbres y los modales de la antigua Rusia... No es lo mismo un museo, dijo el conde, construido con muñecos o figuras de cera que un museo viviente. Podrían observar mis maneras, mis modales, mi forma de usar el lenguaje, toda esa distinción natural que la marea de la historia no ha borrado. (RA 122)

En su glosa sobre el *De oratore* (55 a. C.) de Cicerón, Raúl Dorra explica que el arte de memorizar en la antigüedad se basaba en la representación mental de lugares donde se disponían las imágenes, las que a su vez representaban los enunciados que tenían que recordarse en un orden particular. Ese lugar funcionaba en la memoria como el espacio donde se registraba la escritura. O como explica Cicerón, era la “tableta de arcilla” donde se escribía la memoria. A ésta se le conocía, pues, como “memoria artificial”. La memoria artificial era la memoria aprendida, educada, practicada por los individuos cultos. Su opuesto era, por consiguiente, la “memoria natural”, perteneciente a la tradición oral y colectiva. Sobre esta última, Dorra expresa lo siguiente:

Si la memoria de la escritura es visual, la memoria de la oralidad es auditiva y en ella los signos son sonidos y, antes, ritmos que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración, retornan regularmente. La respiración es la experiencia primaria e incesante del cuerpo que se abre al mundo mediante la continua sucesión de ciclos en los que a una inspiración (período tensivo) sigue una expiración (período distensivo) comunicando con ello una básica intuición de lo real y estructurando una figura prosódica que estará en el origen de la formación de las frases. Respirando es como practica el hombre su habla, así es como entra al lenguaje, seccionándolo en ciclos rítmicos de unidades binarias. (199)

Si la memoria culta es visual, entonces, dice Dorra, la memoria popular es auditiva. Esta última establece su unidad mínima ya no en la imagen, sino en la respiración, de modo que está conectada con el cuerpo y el lenguaje.

Diversos estudios sobre la novela de Piglia coinciden en que el título alude al intento de reivindicación de las voces que fueron silenciadas por la dictadura, pues, como señala Santiago Juan Navarro, la manera de narrar en esa época “no es natural. Está silenciada por las características del momento histórico” (Navarro 121). Sin embargo, creemos que la respiración artificial puede apuntar, más allá de ese sentido político, a la manera en que por medio de la escritura se conserva la memoria oral familiar. Se trataría de una nueva “memoria artificial” que no solo estuviera sustentada en la imagen (mediante la descripción), sino que además recuperara la memoria auditiva (mediante la oralidad) que los escritores rescatan en sus textos. La escritura que resulta de esa lectura auditiva se vuelve una respiración artificial, entonces, ya no como la reivindicación de una voz silenciada, sino como un ejercicio activo de la escucha.

El modelo del discurso literario, contrario al oficial, permite una “pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (“Política, ideología y figuración literaria” 40), dice Sarlo. En RA, el espíritu biografista de Maggi desea rehabilitar la voz del traidor Ossorio como ese otro que se opone al discurso autoritario. Dado que el mismo Maggi es caracterizado bajo la noción de la traición —traiciona a Esperancita, traiciona a Luciano Ossorio y traiciona al grupo de resistencia—, su desaparición representa el destino del traidor, parece señalar la novela. Edgardo H. Berg observa en la figura del traidor el punto de anclaje de la novela como relato policial. La clave del presente está en la vida de un marginal, un traidor, Ossorio. Aquí se encuentran entonces los tópicos de una figura lejana, la unión de la rama patricia e inmigrante, la posesión de tierra, y la unión de todos ellos como traidores (RA 47), es decir, el linaje de los *outsiders*. De modo que el relato puede ser leído como policial porque está centrado en el enigma del pasado familiar. RA representa “los avatares de la praxis histórica, su desmontaje” (RA 48). Enrique Ossorio es el primer traidor de una línea familiar que es una constante en la literatura argentina. Mediante la imagen del traidor y el linaje familiar,⁴⁰ Piglia se instala dentro de la tradición argentina de Borges y Arlt, cuya metáfora es, dice Berg, el archivo. Jorge Fornet dice sobre el cuento “Homenaje a Roberto Arlt” de Piglia, que éste se trata de una “ficción disfrazada de pesquisa bibliográfica” (Fornet 115). Bajo esa fórmula, RA podría considerarse como una pesquisa familiar contada en forma de novela epistolar.

Autobiografía, biografía y archivo son dos constantes de RA. En una entrevista de 2010, de manera humorística Piglia le confía a Leila Guerriero: “Yo no tenía ninguna intención de decir ‘voy a escribir un libro sobre la dictadura’. Yo en realidad quería escribir la historia de un tío mío” (376), una tónica que repite cuando ella le pregunta sobre sus motivos para escribir

⁴⁰ “*Novela argentina*: Por supuesto, el carácter nacional del género surge en la autobiografía” (*Diarios III* 49 cursivas en el original).

Blanco nocturno: “Y yo, en realidad, quería escribir la historia de mi primo” (Guerriero 377).

La noción de autobiografía es un concepto que Piglia usaba para referirse a la crítica, a la que definiría varias veces como un ejercicio autobiográfico. En el prólogo a su *Antología personal* (2015), el autor expresa sobre los textos ahí recogidos que:

el conjunto de textos de un autor —si uno sabe leerlos en un orden nuevo— siempre esconde un delito o un leve desvío personal de la ley que rige los lenguajes sociales. Habría una marca, un oscuro rastro autobiográfico cifrado en la obra y —ya que este libro me representa más fielmente que ningún otro que haya publicado— podríamos entonces imaginar *un futuro lector que, convertido en un pacífico detective potencial, sería capaz de descubrir no solo la forma inicial sino también el secreto tramado en el tejido de esta antología personal*. (11, las cursivas son nuestras)

La forma inicial de la literatura de Renzi se origina con los relatos escuchados en la infancia. En *Los diarios de Renzi*, afirma que se volvió escritor porque quería rescatar las historias que su abuelo paterno le contaba (“a veces creo que sigo escuchando su voz”), pero también que le habían sido heredadas mediante un archivo de cartas que su abuelo había robado en la guerra en Italia: “tenía los papeles de su abuelo Emilio y de su tío Marcelo Maggi, no entendía por qué los hombres de su familia dejaban rastros tras de sí, papeles escritos en los que se podían descubrir las miserias de sus vidas (y yo hice lo mismo que ellos)” (*Un día en la vida* 161). Estos relatos familiares son entendidos, más que como archivos históricos, como producciones ficcionales con los que se teje el mito familiar: “la familia es una máquina de producir ficción de sí misma” (*Un día en la vida* 83).

Al respecto, Theodor Adorno se pregunta en un artículo titulado “La posición del narrador en la novela actual” (1974), qué es aquello que la ficción provee a la narración que el

discurso histórico no puede ofrecerle. Para Adorno, contar implica tener un punto de vista, algo que la crónica no facilita en tanto que está muy comprometida con la verificabilidad. Adorno entiende que la reificación del mundo social hace de la enajenación un medio estético, pues el hombre cada vez más desvinculado de sí mismo y de su comunidad se orienta hacia eso que le falta y que se manifiesta como una propensión antirrealista: “cuanto más extraños se han hecho entre sí los hombres, los individuos y los colectivos, tanto más enigmáticos se hacen al mismo tiempo los unos a los otros, y el intento de descifrar el enigma de la vida exterior, [es] el impulso propiamente dicho de la novela” (Adorno 44). Por ello, para Adorno, la situación del narrador en la novela contemporánea es sobre todo un problema de distancia o, mejor dicho, del borramiento de esa distancia. Esto significa que el narrador postula su posición dentro de la narración, lo cual borra la ilusión de realidad en tanto que hace manifiesta la naturaleza artificial del relato. Cuando el narrador “absorbe” la distancia impide al lector ser contemplativo, lo obliga a ser parte y a tomar partido, ya sea para estar a favor o en contra de él. Por esta razón, las novelas contemporáneas, dice, son epopeyas negativas. El borramiento de la distancia le parece a Adorno que impide la *imago*, es decir, lo ilusorio, lo que pretende ser real, por lo que advierte que en tal proceso el lector ya no es un espectador, sino un actor. La realidad del texto es ante todo una realidad también analizable, no un mundo en el que debe dejarse llevar por la apariencia.

En este entendido, el detective, como figura de aquel que analiza la realidad y no solo la contempla, es actualizado como un lector que ha dejado de ser contemplativo, porque el texto como la realidad se le aparecen ahora como configuraciones, es decir, como mediaciones de una conciencia y de un lenguaje. Cuando el mundo deja de ser percibido como aprehensible de modo directo y se entiende como una experiencia mediada, la novela hace que su narrador tome

una posición respecto a ese mundo: ya no es simplemente quien relata la historia, sino el que reflexiona sobre una realidad que también lo desconcierta.

El archivo en RA alude a la escritura de la historia, pero utiliza el tópico del relato familiar como estrategia que permite al lector oponer la noción tradicional de la historia como relato objetivo, en tanto que borra al enunciador, contra el de la historia como construcción subjetiva, en tanto que lo revela. Poner al historiador en el centro de la narración en las figuras de Ossorio, Maggi y Renzi —quienes, además, son todos miembros de una línea familiar, constituye ese borramiento de distancia del que habla Adorno.

Para Iván Jablonka, la puesta en situación del investigador es la capacidad autorreflexiva del investigador, y esto permite que el texto histórico sea objetivo: “La objetividad en la historia no tiene, entonces, nada que ver con la desaparición del yo, la neutralidad (o, mejor, la neutralización), el escamoteo omnisciente del narrador. Se basa, al contrario, en la descripción de su posición, previa a la crítica individual y colectiva de sus hipótesis. El problema no es ser un heredero, es callar que uno lo es” (296). Para lograrlo, dice, esa puesta en situación se establece mediante tres posiciones del yo: el yo-testigo, el yo de investigación y el contra-yo. El yo-testigo está en contacto directo con su objeto de estudio; el yo de investigación refiere a la situación histórica del investigador, es decir, a aceptar que se acerca al objeto de estudio a partir de sus propios prejuicios históricos; y el contra-yo es la lucha que se establece con aquellas disposiciones de las que no siempre se está consciente, pero que pueden impedir el acercamiento real al objeto de estudio: “La activación de todos esos ‘yos’ participa del método de las ciencias sociales y puede aquí coincidir con la literatura bajo la forma de un socioanálisis autobiográfico” (Jablonka 299).

En RA, Ossorio y Tardewski son figuraciones del yo-testigo en tanto que cada uno habla de su propia experiencia y de su relación particular con los personajes de los que hablan. Maggi se posiciona como un yo-testigo al momento de corregir los hechos de la novela de Renzi, y el propio Renzi lo es como narrador de sus encuentros con Tardewski. En el texto, los cambios de posición y la situación del enunciador siempre están marcados gramaticalmente mediante la constante repetición de conjugaciones del verbo “decir”⁴¹ que hacen manifiesta no solo la posición del enunciador (tanto espacial como temporal), sino la construcción de un conocimiento colectivo.⁴² “Eso que Husserl *dijo* del Psicoanálisis, *dijo* esa vez Wittgenstein en clase, *dijo* Tardewski, es lo que yo *digo* de mi propia filosofía” (RA 166 las cursivas son nuestras). Tardewski se vuelve un yo-investigador cuando establece su antagonismo respecto a Maggi sobre el ser histórico: “Éramos antagónicos y estábamos unidos. Yo, el escéptico, el hombre que vive fuera de la historia; él, un hombre de principios, que solamente puede pensar desde la historia. La unidad de los contrarios” (RA 188). Cuando acepta que su soberbia académica y su errada concepción de que el pensamiento podría ser susceptible de ser clasificado como propiedad privada, se convierte en un contra-yo: “Arrastraba en eso uno de mis últimos lastres, esto es, el lastre de mi formación académica. Porque en realidad yo había escrito ese artículo para fijar mi prioridad sobre esa idea o descubrimiento que había realizado. Es decir, que si se daba el caso hipotético de que se le ocurriera a otro la misma idea yo podía acreditar que me había anticipado” (RA 189). Este juego de posiciones del yo, se resume en la reflexión que Tardewski hace después a propósito del ajedrez: “elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después

⁴¹ “El dije: ésa es la enunciación verdadera” (*Diarios III* 90)

⁴² “La objetividad de las ciencias sociales reside, colectivamente, en el debate crítico, e individualmente, en el análisis de la situación propia” (Jablonka 299)

de estar un rato en el mismo sitio, se modifique; entonces se volverán más eficaces o más débiles” (RA 24).

Con estas marcas gramaticales y los cambios de punto de vista, el lector de RA debe moverse en el texto siempre a la espera de un cambio, logrando lo que Iser llama una “modalidad de la ordenación graduada” (*El acto de leer* 171), es decir, una constante anticipación del cambio de punto de vista que posibilita la desaparición de la orientación del lector a través del texto y que le exige activar “actitudes que nacen de los hábitos del lector” (*El acto de leer* 171). Como escritor, Renzi está consciente de estas marcas, pues al escribir su lectura de las cartas de Maggi, cuida de indicarle gramaticalmente a su futuro lector ese cambio de perspectiva: “escribía Ossorio, me escribe Maggi” (RA 31): los lectores de RA podrían agregar un “escribía Renzi, escribió Piglia”.

Renzi juega el papel de arconte familiar, encargado de resguardar las cartas y los relatos de su estirpe, lo que hace de su particular visión histórica no un asunto del pasado sino del futuro, pues, como explica Derrida, el archivo es una noción de porvenir: “la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca” (RA 44). Esto significa que sin la posibilidad de olvido no existiría el archivo, puesto que todo archivo se dispone con el objetivo de no olvidar. Por eso, el archivo siempre es una huella, el rastro de algo que intenta asir una memoria. En ese entendido, Maggi le dice a Renzi que el problema planteado por Parnell (“¿cómo narrar los hechos reales?”) supone el problema de cómo narrar en el presente un documento que solo tendrá sentido en el futuro.

El diario y las cartas, en su carácter de escrituras presentes que serán leídas en el futuro, encuentran su sentido en esa lectura por venir. No es casualidad que Ossorio conciba su novela como una especie de ciencia-ficción —que él llama utopía—, en la que un hombre recibe cartas de alguien que las escribe cien años después, como “un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ése es el tema)” (RA 83). Ossorio piensa el género epistolar como un archivo, puesto que se escriben cartas para alguien que las lea en el futuro. Pero Maggi realiza una operación inversa: si el escritor es alguien que escribe hacia el pasado, entonces Maggi planea el presente desde el futuro, desde ese futuro donde su ausencia es segura. El archivo de Ossorio que ahora es resguardado por Renzi es el archivo enviado por Maggi desde la muerte. Maggi es otro lector visionario, como Kafka.

En el capítulo uno de la primera parte de la novela, hay una frase que Piglia agregó y que no aparecía en la versión del relato del 78. Esa frase forma parte de la primera carta que Maggi le envía a Renzi: “Somos una hoja que boya en ese río [la mirada histórica] y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (“La prolijidad de lo real” 26).⁴³ La postura de Maggi sobre la mirada histórica es lo opuesto al verso de T. S. Eliot que sirve como epígrafe de la novela, la que Renzi dice haber usado porque Maggi la escribió en la foto que le envió junto a la primera carta: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”. Solo en el futuro el tiempo presente tiene sentido, parece decir el verso. Pero Maggi dirá que por eso hay que aprender a ver el futuro como si ya hubiera

⁴³ En 1985, Margaret Atwood escribió *El cuento de la criada*. En la Introducción a la reedición de 2017, Atwood explica el método de su escritura: “Una de mis normas consistía en no incluir en el libro ningún suceso que no hubiera ocurrido ya en lo que James Joyce llamaba la ‘pesadilla’ de la historia, así como ningún aparato tecnológico que no estuviera disponible. Nada de cachivaches imaginarios, ni leyes imaginarias, ni atrocidades imaginarias” (12).

pasado, que el sentido histórico solo es importante en tanto que permite prever lo que vendrá. Dejar el archivo a Renzi y heredarle la tarea de continuar la biografía de Ossorio no es un acto para preservar la memoria del pasado, sino para ver el futuro. Como lector detective, Maggi se inscribe en la línea del policial norteamericano: su mirada se concentra en las muertes por venir, no en las pasadas.

En una de las cartas interceptadas por Arocena, el remitente le cuenta a su destinatario que le ha pasado algo increíble: se ha encontrado leyendo un libro en el ómnibus y, cuando ha levantado la vista, ha observado pasar la misma escena que acaba de leer: un hombre con anteojos robándole la cartera a una mujer. Y de ahí en más le cuenta otras experiencias de lectura-vida semejantes: “he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad” (RA 100). Para Piglia, la literatura tiene un valor epistémico en tanto que al capturar el “aroma del tiempo”, cierta estructura profunda de la realidad, crea un mundo que anticipa el futuro. La capacidad creativa de la literatura al imaginar posibilidades basadas en el reconocimiento de patrones, crea esa ilusión profética. No es casual que Juan Villoro dijera sobre RA que: “El título de la novela de Renzi, *La prolijidad de lo real*, adquiere fuerza magnética: el mundo de los hechos es confuso, incesante, inagotable. Ordenarlo, dotarlo de sentido, es atributo de la imaginación narrativa” (Villoro 7). La pesquisa literaria de RA se trama en sentido opuesto al policial clásico porque ninguna muerte es reversible y porque, si existe un valor en el sentido histórico, dice Piglia, es el de su capacidad de predecir lo que vendrá: como discurso capaz de producir visiones del porvenir, la literatura es un texto que le ofrece al lector visionario la imagen del futuro.

2.4 La crítica biográfica en la redefinición del canon personal

La segunda parte de RA se titula “Descartes”. El pensamiento del filósofo francés, cuya filosofía racionalista se considera el inicio del pensamiento moderno en Occidente, es situado en el centro de la argumentación de Tardewski, como hemos analizado en el apartado 2.2. En esta segunda parte de la novela, Tardewski y Renzi alternan como los narradores. Aquel que narra lo hace siempre como testigo de lo dicho por su interlocutor (o interlocutores), de modo que conocemos la postura de uno u otro a partir de lo que alguien más cuenta. El otro es observado siempre desde afuera, borrando así la distancia de la que habla Adorno, y situando al lector de RA como un testigo aún más distanciado del encuentro. Al respecto, Alan Pauls señala, a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*, algo que podría afirmarse de la narrativa de Piglia: “no busca otra cosa que inventar eso que —como Piglia bien sabía que Puig sabía mejor que nadie— solo puede irrumpir cuando el escritor se borra: un narrador y un tono. Ese es el secreto de la felicidad de ‘Los años felices’: haber dado con esa voz ‘furiosa, irónica, desesperada, elíptica’ que habla por boca de ‘un protagonista que no soy yo’, Emilio Renzi” (El libro). En la segunda parte de RA, en efecto, alguien siempre habla por boca de alguien más. Y bajo ese entendido, podríamos afirmar que la biografía habla de una persona siempre por boca de otro.

En *Maestras de vida: biografías y bioficciones* (2020), Manuel Alberca señala que la lectura de biografías puede implicar dos movimientos según el personaje biografiado: 1) de identificación, si creemos que esa vida semeja la nuestra, o 2) de distanciamiento, cuando esa vida que leemos nos produce rechazo (159). Ambos efectos, dice Alberca, funcionan como una clase de espejismos, ya sea de idealización de nuestra propia imagen (la identificación), o bien, de introspección, al descubrir algo de nosotros mismos que podría ser o no agradable (*Maestras de vida* 159). En RA, hacia el final del capítulo dos, el contraste entre la vida de Hitler y Kafka

opera para Tardewski como mediación para descubrir, por vía de Kafka, que escuchar al otro es la vía más segura evitar el autoritarismo y el exterminio del otro. Si bien Tardewski realiza una lectura de identificación con Kafka, solo puede realizar una lectura de introspección cuando lee a Hitler. El distanciamiento con este último le permite descubrir algo sobre sí mismo: que la propiedad privada del conocimiento, de las ideas, surge de la negación de escuchar al otro.

Renzi va a Concordia en busca de Maggi, pero se encuentra primero con Tardewski, quien funge como el intermediario entre ambos. El diálogo que se establece entre ellos se efectúa en diferentes lugares, a los que van para hacer algo mientras esperan la llegada de Maggi.⁴⁴ De un bar, al hotel de Maggi y, finalmente, a la casa de Tardewski, el recorrido de su espera es llenado por discusiones literarias entre ellos y otros interlocutores que se van sumando transitoriamente. Estas discusiones, que típicamente ocurren en espacios académicos o librescos (el centro de lo literario), en RA se dan en la periferia de los espacios institucionales, ya sea en espacios públicos y privados de la vida diaria.⁴⁵

Si bien esos espacios son periféricos, Renzi y Tardewski no son lectores del margen. Al mover su espacio de discusión hacia la frontera de la academia y de las instituciones culturales legitimadoras, mueven también su lectura, sobre todo para sacarla de esa tradición institucionalizada, o lo que Tardewski llama “leer mal” —no en el sentido moral, sino

⁴⁴ Evelia Romano advierte que Marcelo Maggi es el vínculo entre todos los personajes: “Es el punto de intersección entre futuro y pasado, merced a lo cual adquiere existencia. Tal existencia se manifiesta como un existir ‘en los otros’ puesto que Marcelo es leído y es lector en la primera parte mientras en la segunda la encarnación de sus teorías e ideas en la voz de terceros hace sentir más claramente su ausencia como una presencia concreta” (291). Esta idea del “existir en los otros”, la presencia de un ausente que mueve los discursos y encuentros entre otros, será heredada por Bolaño en *Los detectives salvajes*.

⁴⁵ Jorge Carrión apunta sobre la narrativa de Piglia que “debajo de todas sus novelas y todos sus ensayos estaba, decisiva, una gran forma, un gran género, de no ficción cotidiana” (La segunda).

ortodoxo—. Por eso, Roberto Echavarren apunta que, en RA, al ser todos personajes intelectuales, elaboran “fantasías [que] implican una capacidad especulativa excepcional” (998). Renzi y Tardewski proponen lecturas a partir de aspectos estructurales, biográficos y retóricos; así, por ejemplo, Renzi elabora una crítica sobre la literatura de Roberto Arlt a partir de datos de su espacio sociocultural, pero también de sus elecciones lingüísticas; Tardewski, por su parte, establece un vínculo entre Hitler y Kafka mediante la investigación de archivos hemerográficos, personales y de textos críticos. Si como señala Iser, el texto literario es también comunicativo y no necesaria o forzosamente representativo, por lo que el texto literario no busca “representar”, como diría Sontag, sino revelar o problematizar “los sistemas de normas y orientaciones que dominan en el mundo de la vida” (*El acto de leer* 111), tanto Renzi como Tardewski problematizan ideas de la literatura mediante la combinación de varios marcos de interpretación.

Renzi realiza una lectura de la tradición literaria argentina para desplazar la figura de Borges como escritor del siglo XX y ubicarlo, más bien, como el autor que cierra la tradición literaria argentina del XIX; en esta operación, Renzi reposiciona a Roberto Arlt como el autor que inaugura la literatura argentina del siglo XX. Renzi reconfigura el sistema de orientación de la tradición combinando el método de lectura atenta con la crítica biográfica. Según Renzi, el *Facundo* inicia con una frase escrita en francés, pero tal frase, atribuida a Fourtol en la obra de Sarmiento, es en realidad de Volney: “O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita equivocada, Sarmiento cita mal” (RA 131). Esta misma operación de atribución errada va a ser replicada en RA cuando Piglia haga a Maggi atribuir a Tardewski la idea de “escribir una novela hecha de citas”, que es en realidad una frase de Benjamin. También, cuando Maggi dice que Parnell se había preguntado cómo narrar los

hechos reales, frase que Renzi luego le atribuirá a Joyce. Este juego de atribuciones incorrectas ha sido denominado “metaplagio” por Ellen McCracken, y se trataría de una técnica deliberada de atribución autorial equívoca. Aunque para McCracken el metaplagio problematiza el concepto de propiedad privada, en RA también funciona como parodia de la lectura paranoica, y al mismo tiempo, problematiza la idea de la tradición.

La cita equivocada del *Facundo* no es un error de acuerdo con Renzi, sino el momento clave del futuro literario argentino, pues él cree que cuando todos los críticos coinciden en que Arlt escribe mal, es una señal de que se ha dado ya la invisibilización de cierta norma, es decir, que se realizan lecturas dogmáticas, pero no literarias. La lectura propuesta por Renzi consiste en descubrir el germen de su estilo. El estilo de Arlt es analizado por Renzi a partir de considerar aspectos biográficos y socioeconómicos que determinaron la formación lectora de Arlt. Arlt, dice Renzi, no escribe mal porque intente reflejar el habla popular, sino porque su formación lectora se dio a través de la lectura de ediciones baratas con malas traducciones de los clásicos. Su estilo, dice, no vino del habla de los inmigrantes italianos, sino del estilo español de las malas traducciones que leyó. Con ese material léxico, Arlt construyó un lenguaje propio: “el modelo del estilo literario, ¿dónde lo encuentra? Lo encuentra donde puede leer, esto es, en las traducciones españolas de Dostoievski, de Andréiev. Lo encuentra en el estilo de los pésimos traductores españoles, en las ediciones baratas de Tor” (RA 137). Ese “leer donde puede” lleva a Renzi a pensar que el robo es la clave de la escritura futura: el robo como figura antagónica del principio de la propiedad privada, también va a ser la esencia del argumento de Tardewski, como veremos más adelante.

En “El escritor como lector”, Piglia analiza una conferencia que Witold Gombrowicz⁴⁶ dio en castellano, en 1947, en una librería, en lugar de en una academia; esta elección le parece significativa a Piglia, por lo que afirma que Gombrowicz: “elige la inferioridad, la carencia, como condición de enunciación” (*Antología* 90). Esta anécdota le resulta importante porque, según Piglia, muestra que Gombrowicz eligió una lengua desconocida y menor para hablar desde la inmadurez y refleja su necesidad de encontrar una lengua para expresar la ignorancia: “La desposesión como condición de la gran literatura” (*Antología* 91), dice al respecto. Con esa imagen, Piglia delinea su idea del buen escritor: alguien que elige escribir en una lengua extranjera, encerrado en el espacio desconocido de un lenguaje ajeno.

De esa misma conferencia, Piglia también resalta que Gombrowicz haya dicho que no existe nada que haga de un texto poético algo poético, poniendo en duda la idea de “literariedad” de la escuela formalista. En todo caso, Gombrowicz sitúa al lector en el centro de la literatura y no al texto: “La disposición a leer poéticamente, según Gombrowicz, es lo que constituye como poético a un texto” (*Antología* 95), una idea que también adoptada por Borges. Al colocar en el centro al lector, Piglia, sin decirlo, coloca a Gombrowicz como un lector visionario porque se adelanta 20 años a dos enunciados clave del posestructuralismo:⁴⁷ la “muerte del sujeto”, presente en el cierre de *Las palabras y las cosas* (1966) de Foucault (“el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” [398]), y, “la muerte del autor”, el célebre texto

⁴⁶ La figura de Gombrowicz es desplegada dentro de diversos personajes en RA. El conde Tokray (“parece un pordiosero elegante”), Tardewski (“un polaco que una vez habló con Joyce”) e incluso como una especie de doppelgänger de Arlt. En las caracterizaciones y notas biográficas de estos tres personajes se pueden leer datos de la vida de Gombrowicz. Piglia luchó contra la idea de incluirlo como personaje, así que decidió fragmentarlo en varios: “obra que yo podría escribir: Gombrowicz en Buenos Aires” (*Un día en la vida* 93).

⁴⁷ Piglia parece pelear siempre contra la idea de que los teóricos o críticos del arte sean aquellos a quienes se atribuyen ideas innovadoras. Busca siempre colocar a un escritor como el precedente de esos descubrimientos.

de Barthes de 1969 (“El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor” [*El susurro del lenguaje* 72]).

Piglia sitúa a Gombrowicz como alguien que, desde el margen de la lengua y la literatura, emplaza al lector como la auténtica fuente de constitución de lo literario, adelantándose a la teoría de recepción. Piglia se apropia aquí de la idea que Borges desarrolló en sus “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, donde señala que la literatura es definida por la manera en que es leída: “ahora en el 2000 estamos cerca del modo de leer que Borges y Gombrowicz definían a finales de los años cuarenta. La literatura es un modo de leer, ese modo de leer es histórico y social, y se modifica” (Piglia, *Antología* 96). De esto, deriva dos conclusiones: que lo histórico siempre se construye desde el presente por vía de las luchas del presente, y que el valor del arte no es un elemento interno sino externo (*Antología* 96), de modo que toda forma es siempre un trasunto de lo que cada época define como literario.

Del *Diario* de Gombrowicz, Piglia señala que se trata de un texto fundamental porque “es un ejemplo de lectura de los escritores” (*Antología* 100).⁴⁸ Si para Robert Darnton una buena manera de entender cómo y por qué se lee sería investigar cómo lee la gente común, Piglia centra su atención en la lectura del escritor, porque el escritor es un lector que produce algo con esas lecturas. No son los lectores comunes los sujetos de su interés, sino los “profesionales”, por eso los personajes centrales de RA son un escritor (Renzi), un historiador (Maggi) y un filósofo (Tardewski). Otra idea que retoma de los diarios de Gombrowicz es la de que el lector lee lo que puede (como dice Renzi de Art), no lo que elige, sino lo que le cae en las manos. La desposesión de Gombrowicz como exiliado, su condición precaria de vida, determinan la

⁴⁸ En el apartado 3.2 El rol del lector implícito y explícito, sobre *El desfile del amor* de Sergio Pitol, abundaremos sobre cómo el diario de los escritores ya está inscrito dentro del sistema literario en tanto que, de acuerdo con Hans Rubard Picard, se trata de un texto que se escribe con la intención de ser publicado.

construcción de su estilo específico. Piglia asimila a Gombrowicz con Auerbach, quien escribe *Mimesis* en 1946, también en el exilio y sin una biblioteca: “el crítico sin libros, que quizá por eso pudo escribir la obra maestra que escribió” (*Antología* 101). Así, la idea de la desposesión es el origen del estilo para Piglia: no es el resultado de una voluntad, sino la huella de una historia particular.

Esta idea se hace tangible en RA en el modo en que Renzi caracteriza la labor literaria de Arlt. De Silvio Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, que es un adolescente sin dinero que debe robar libros para poder leer,⁴⁹ Renzi pondera la imagen del delito como condición necesaria del lector y del escritor. El crimen literario no es tanto el material, sino el intelectual: el plagio, que materializa la idea de la imposibilidad del escritor de crear sin robar de las lecturas que lo han formado. Por eso, la desposesión y la traición son temas repetidos en RA: el que no tiene nada, debe robar, y siempre se roba de quien más se ama, de los libros que más han significado al lector. Renzi “roba” la historia de sus familiares, como voces que le han sido heredadas, al igual que roba las frases de los libros que ha leído.

En una entrada del diario de Ossorio se lee lo siguiente: “Todo hombre debe escribir su vida al acercarse a los cuarenta años” (RA 70): Piglia hace que un hombre de 1850 escriba una frase que en realidad pertenece a un escritor del siglo XX, Juan Carlos Onetti, quien en *El pozo* (1939) escribió: “Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde” (10).⁵⁰ En este juego

⁴⁹ El inicio de la novela de Arlt hace una clara alusión a la literatura pícaro, es decir, criminal: “Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz” (13).

⁵⁰ Y luego, las reverberaciones de esa misma cita: “Una cita que parece escrita por mí. «La meditación acerca de la muerte como derrota final es tan natural para los hombres de la Edad Media como puede serlo para nuestros contemporáneos de cuarenta años: la meditación acerca de la propia vida como frustración de las ambiciones de juventud», E. Le Roy Ladurie” (*Un día en la vida* 135).

temporal de atribuciones, el texto de Piglia desdibuja la idea de “derecho de autor”, es decir, elimina la idea mercantil de que alguien es dueño de una idea y, por tal, que está dotado de la capacidad de beneficiarse económica o académicamente de ella, pero también cuestiona la noción de originalidad en el arte. El plagio, como crimen, codifica desde el registro policial el enigma que, según Piglia, la novela negra nunca puede resolver: “el de las relaciones capitalistas” (*Crítica y ficción* 62). El robo en el arte es creativo y colectivo porque el autor mismo es un texto nutrido por sus lecturas, por los relatos que le han contado y por la propia invención de sus ficciones.

El plagio no solo se tematiza en RA, sino que es también un recurso narrativo. Si el lector no identifica las falsas atribuciones en RA, no lee el texto como una crítica al concepto “derecho de autor”, sino como la justificación de un hombre para escribir su vida. La copia casi literal de la frase de Onetti es, sin embargo, lo que permite realizar, para el lector que la descubre, la lectura paródica. La idea de que el valor de la literatura está supeditada al lector, es así matizada, pues el texto debe poseer ciertas cualidades que permiten al lector hacer unas u otras interpretaciones. De modo que RA plantea un juego secreto mediante la omisión de la cita y la atribución falsa, pero esto es posible porque se inscribe dentro de un marco de significación que lo posibilita, es decir, el campo de la literatura. Tal juego no sería viable en un texto académico o científico. De modo que, aunque la postura de Piglia parece condicionar lo literario a la pura modalidad de lectura, la lectura como juego está posibilitada solo en la medida en que el lector sitúa al texto en el ámbito de la ficción literaria. Por ello, RA se sitúa en la frontera que conecta al discurso literario con el de la crítica. La lectura literaria existe porque también hay una lectura no literaria, en este caso, crítica y hasta teórica.

La idea del hurto se relaciona, asimismo, con la de la circunstancia y el azar: el que roba libros no siempre roba los que quiere, sino los que puede. De lo que se desprende que las lecturas que un lector hace no suelen ser guiadas por el canon, sino por su historia personal. Tardewski realiza su descubrimiento a causa de un error, pues alguien que no fichó bien en la biblioteca los libros de autores cuyo apellido empezaban con “Hi”, causó que Tardewski leyera *Mein Kampf*, de Hitler, en lugar del libro de Hippias que estaba buscando. El descubrimiento de una lectura que se hace por error posibilita establecer conexiones inesperadas entre los textos: “esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder ver así la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres” (RA 156). Bajo esta idea, Piglia parece distinguir que aquello que se vuelve una influencia o una obsesión en la creación de un escritor no es controlable por él. Aunque el lector detective trabaje metódicamente (Tardewski sabe en qué documentos debe buscar los indicios del posible encuentro entre Kafka y Hitler), el azar juega un papel decisivo en su investigación: es lo que lo pone en ruta de ese hallazgo. Por ello, del diario de Gombrowicz Piglia destaca que: “es uno de los grandes documentos de lo que podemos llamar el escritor como lector. Porque es también la historia de sus lecturas, de esos pocos libros que conseguía por azar, de los cuales hace un uso extraordinario y, en ese sentido, es, yo diría, una obra única, quizá mayor” (*Antología* 102).

En RA hay por lo menos 50 referencias directas a libros de literatura universal y argentina, pero también de historia, filosofía, antropología y psicoanálisis; a partir de estas referencias bibliográficas, se caracteriza a los personajes. Por ejemplo, cuando Renzi habla de su padre dice que recuerda haber abierto un cajón donde él tenía guardados tres libros:

Fisiología de las pasiones y mecánica sexual y *Matrimonio perfecto* de T. E. Van de Velde,⁵¹ así como *El origen de la familia* de Engels. Estas lecturas secretas permiten al lector hacerse una imagen de las ideas y preocupaciones del padre de Renzi, sin necesidad de que éste se pronuncie explícitamente. Es por vía de sus lecturas como el personaje es definido. Los personajes de RA no son particularizados por vía de sus rasgos corporales o sentimentales, sino por sus hábitos de lectura. Así, Maggi es un gran lector de historia argentina, Tardewski de literatura inglesa y francesa, así como de filosofía, y Renzi, de literatura argentina.

Junto al criminal y el traidor, la figura del fracasado es otro rol significativo en RA. Tardewski (trasunto de Gombrowicz) es un escritor que se percibe a sí mismo como un fracasado. Pero en realidad, todos los lectores de la novela parecen serlo. Renzi piensa que su primera novela es un texto fallido, Ossorio jamás logra escribir su novela epistolar, Maggi no puede terminar la biografía de Ossorio y Tardewski, después de su artículo malogrado, pierde la voluntad de volver a escribir. En todos ellos late la pulsión de escribir, pero ninguno juzga meritoria su escritura. Por ello, Balderston señala que RA está hechizada por la idea del escritor fallido, “a writer whose projects and fantasies seem to matter more than the published work” (404). En ese mismo tenor, Idelber Avelar observa en este tópico las nociones del límite e imposibilidad de la narración, por eso percibe que en RA la pregunta sobre cómo narrar el presente “no es una cuestión del orden de la sinceridad, o aún de la exactitud, sino de la estrategia” (“Cómo respiran los ausentes” 422).

La ausencia de Maggi no se solventa en la novela, sino que, de hecho, es lo que la pone en marcha: al final, el lector de RA comprende que Maggi no puede encontrarse con Renzi

⁵¹ El título real era *El matrimonio perfecto: Estudio de su fisiología y su técnica*, pero es interesante que Piglia decida inventar un título que haga evidente la verdadera materia del texto: la sexualidad en el matrimonio.

porque ha muerto y que esa muerte ha sido el origen de la novela misma. En ese sentido, el enigma de RA puede entenderse también como el enigma de la escritura y de la literatura. El escritor escribe para saber por qué escribe, pero nunca lo averigua. Si algo se resuelve en RA, no es el enigma de la escritura, sino el de la apropiación y el desarrollo de un estilo. Si bien Maggi es la ausencia que pone en marcha la novela —como la ausencia del poema de Borges posibilita la escritura—, no es su muerte el verdadero misterio, sino el de qué es la literatura, cómo se lee y cómo se escribe; en ese cuestionamiento, el enigma biográfico se presenta como la posible clave para atisbar alguna respuesta: ahí donde nace el lector está la pulsión literaria del estilo del escritor futuro, el origen de la forma inicial de su escritura.

Capítulo 3. El lector detective en *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol: la crítica

neohistoricista

El desfile del amor (de aquí en adelante DA) es la tercera novela de Sergio Pitol. En *El arte de la fuga*, su autor cuenta que al escribirla se proponía crear: “una novela con trama policial. Convertir el edificio donde vivo en un escenario con las características típicas (o tópicas) de un microcosmos” (*El arte de la fuga* 182). En ese microcosmos, proyectaba reunir una serie de personajes tan variados y distintos, tales como una madre sobreprotectora, algunos exiliados judíos centroeuropeos, ciertos burócratas mexicanos asociados a la guerra cristera y hasta un escritor frustrado. Todos en conjunto permitirían entrever “ciertas cuestiones políticas” (*El arte de la fuga* 183), culturales y sociales del México postrevolucionario a través de la mirada de su personaje central.

Miguel del Solar, el protagonista de la novela, funge dentro de ella como un autodesignado detective que se propone averiguar la verdad sobre un crimen ocurrido treinta

años atrás en el edificio donde solía vivir cuando era niño. Animado por este vínculo personal, pero también motivado por la escritura de un libro futuro en el que desea revisar la historia mexicana del año 1942, Del Solar comienza una investigación de corte histórico, basada en la consulta de archivos biblio-hemerográficos y la realización de entrevistas a los testigos. A medida que su pesquisa se desarrolla, recaba información que muchas veces le parece confusa e incluso contradictoria, lo cual, lejos de acercarlo a la solución del misterio, le provoca más dudas y suspicacias. Al final de su investigación, incapaz de descubrir lo que realmente ocurrió, Del Solar siente que ha fallado en su labor detectivesca. El lector en esta novela constituye la parodia de aquel que, demasiado apegado a las convenciones de la escritura no ficcional, se resiste a comprender el modo en que los componentes ficcionales de toda narración enriquecen el relato histórico y la propia comprensión de los hechos.

Por lo anterior, creemos que, en la novela de Pitol, el lector detective se configura en oposición al crítico neohistoricista, por lo que resulta una parodia al método de lectura neocrítica. De acuerdo con Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt, el Nuevo Historicismo o Neohistoricismo está en oposición al método de interpretación de la Nueva Crítica. Partiendo de la idea de que todo texto es un producto cultural y de que la cultura misma puede ser leída como un texto, esos gestos que el neohistoricismo hace en oposición a la interpretación neocrítica son una serie de problemas que considera deben tenerse en mente antes de realizar el análisis de un discurso: 1) discutir cuáles son los límites establecidos por los textos; 2) cuestionar a aquellos textos que son los más significativos para una cultura en un momento dado; 3) tener presente el límite entre lo que es una representación y un acontecimiento; 4) considerar la naturaleza simbólica de las representaciones corporales y materiales; 5) pensar que todo estudio es inagotable archivística e interpretativamente; y 6) tener en cuenta que, dado

que la vastedad de los archivos textuales hace difícil para cualquier disciplina establecer los límites entre lo decible y lo pensable en un tiempo dado, se debe apelar a la apreciación estética de lo individual (Gallagher y Greenblat 15-16).

Estas premisas cuestionan la noción del sentido transhistórico postulado por el análisis neocrítico, pues invitan a considerar que la lectura literaria no busca revelar un significado oculto, sino comprender que la relación entre el lector y el texto es un proceso mediado por los propios límites de lo que es cultural e históricamente posible interpretar en un momento dado. El enfoque neohistoricista no busca definir qué es lo literario, ni se ocupa en negar o afirmar el placer estético de la lectura; su preocupación está enfocada en encontrar: “the creative power that shapes literary works *outside* the narrow boundaries in which it had hitherto been located, as well as *within* those boundaries” (Gallagher y Greenblat 12, cursivas en el original). A diferencia del método neocrítico, el neohistoricismo no persigue el establecimiento de principios para instituir un canon literario, sino cuestionar la idea misma de lo canónico.

El neohistoricismo abreva de los estudios culturales porque concibe que los textos son productos de la cultura, por lo cual se acerca a ellos con la consciencia de que, dependiendo de la perspectiva desde la cual se los analiza, se puede revelar la historia de lo colectivo, del poder y de la identidad manifiestos en las estructuras e historias del texto. La perspectiva neohistoricista se enfoca en entender el juego de negociaciones, intercambios y circulación de los textos en su particular situación comunicativa; por ello, no busca desvelar el sentido del texto, sino observar dónde ocurren los intercambios y negociaciones de los repertorios y convenciones compartidos por el campo artístico, así como por las instituciones y prácticas de la sociedad.

Al relacionar el relato policial con el relato histórico a través del fracaso de la investigación de Miguel del Solar, la novela de Pitol problematiza el hecho de que, si toda práctica cultural es ideológica, la producción de sentido está supeditada no solo al modo en que el lector se posiciona frente al texto —consciente o inconscientemente— sino a la propia ideología y los paradigmas discursivos dentro de los que los diversos textos culturales están inscritos; este hecho pondría en cuestión cualquier intento de interpretación totalizante, que es la base de todo canon. Por ello, consideramos que el lector detective de DA se configura como antítesis del lector neohistoricista, con lo cual parodia al lector neocrítico, puesto que su método de interpretación resiste los seis problemas planteados por el enfoque neohistoricista, hecho que deriva en la percepción del fracaso de su investigación.

3.1 El espacio como texto

De los doce capítulos que conforman la novela, el primero, titulado “Minerva”, corresponde al planteamiento del enigma: en 1973, Miguel del Solar, historiador mexicano radicado en Bristol, Inglaterra, acaba de volver a México. El motivo de su regreso es corregir las pruebas de su libro, *El año 14*, cuyo tema es la Convención de Aguascalientes. Una amiga que sabe de su investigación le comparte un archivo con “escuetas fichas biográficas” que cree que pueden ser de su interés. Al leerlas, Del Solar descubre de manera inesperada que, en el edificio donde vivía cuando era niño, ocurrieron unos asesinatos⁵² “posiblemente ligados a un drástico ajuste de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales. ¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir tales hechos!” (DA 15). Esta información lo pone en la línea de un enigma,

⁵² Aunque en principio la ficha biográfica solo da cuenta de la muerte de Pistauer, en ella se lee la expresión “los asesinatos del edificio Minerva” (DA 15). Sobre la relevancia de esta palabra abundaremos en el apartado 3.3 de este capítulo.

de modo que el misterio es expuesto por vía de la lectura y se impone a él por motivos personales: porque él vivía ahí en ese momento, y porque este suceso le da la idea de escribir un nuevo libro, ahora dedicado al año 1942. Esta fecha le resulta históricamente sugestiva porque es el año en que Manuel Ávila Camacho, el entonces presidente de México, declaró la guerra a los países del Eje.

El nombre del edificio donde ocurrieron esos asesinatos es Minerva. Este edificio se constituye como un personaje en la narración por medio de la iconización, proceso que, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, permite crear en el texto una “ilusión referencial” mediante la progresiva adhesión de atributos particularizantes (30-31); pero también mediante la “insistencia textual” (58) con la que el texto muestra este espacio durante la narración. Estas particularizaciones y alusiones constantes se agrupan bajo el nombre propio con el que se “bautiza” al edificio. La elección del nombre ‘Minerva’ revela, entonces, un sentido con el cual esa ilusión referencial aparece ante el lector de DA: el Minerva —que evoca a la diosa de la sabiduría, guardiana de Roma— se configura dentro de la novela como un espacio mítico de la ciudad que funciona como gozne histórico a partir del cual se visualizan tres épocas: los años 1914, 1942 y 1973. En este primer capítulo, el Minerva funciona tanto como el escenario donde ocurrieron los hechos investigados, pero también como otro actor de la historia con el que todos los personajes establecen una relación significativa.

Karim Benmiloud utiliza la imagen del palimpsesto para explicar el desdoblamiento de los años 1914 y 1942 dentro de la novela: “si la acción transcurre en 1973, el libro sobre el año 14 tiende poco a poco a desdoblarse. Como en un palimpsesto, se va borrando la historia del 14, y en su lugar, por encima, se va escribiendo detalladamente la del año 1942” (“El doble” 191). El palimpsesto en DA remite tanto a la persistencia de ciertos discursos políticos y sociales

añeos que sirven de base a los nuevos, como a la transtextualidad literaria.⁵³ Para Ignacio Sánchez Prado, la noción del palimpsesto en DA se puede traducir, además, “not as a mere resistance to ‘the national’ and its pitfalls, but as something that counters the geopolitical arrangements underlying totalitarian and exclusionary forms of culture” (*Strategic Occidentalism* 29). Esa confluencia geopolítica está representada en el Minerva de 1942 por los exiliados judíos que llegaron a México en busca de refugio durante la 2ª Guerra Mundial. Por ello, el edificio puede ser resignificado como una especie de soporte material que va alojando las diferentes textualidades desplegadas durante las tres épocas de la novela.

El referente real del Minerva es el edificio de la Plaza Río de Janeiro, ubicado en la Colonia Roma de la Ciudad de México, que fue erigido en 1908 por mandato de Porfirio Díaz y cuyo diseño es obra del arquitecto británico Regis A. Pigeon. La construcción del edificio Río de Janeiro formó parte de una serie de nuevas edificaciones que el gobierno porfirista planeó durante la primera década del siglo XX con motivo de la celebración de los 100 años de la Independencia; edificios tales como el Monumento a la Independencia (el Ángel), el Nuevo Teatro Nacional (ahora Palacio de Bellas Artes) o el inconcluso proyecto del Palacio Legislativo (cuyo único arco construido se convertiría, paradójicamente, en el Monumento a la Revolución) formaron parte de este ímpetu celebratorio. El objetivo del edificio Río de Janeiro fue el de servir como alojamiento para los invitados internacionales que Porfirio Díaz invitaría a México para ser partícipes de la conmemoración de la Independencia y para dar fe del esplendor nacional de la época porfirista. Para la década de los años 30, sin embargo, este espacio fue

⁵³ Según la definición de Genette, entendemos la transtextualidad como una categoría que permite pensar los distintos tipos de relaciones que los textos literarios pueden establecer entre sí: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

convertido en un edificio departamental, por lo que su interior se renovó con estilo art déco, además de otras sucesivas modificaciones que ha sufrido hasta la fecha.

Podemos establecer aquí un paralelismo evidente entre el referente real del edificio y el Minerva: mientras que en el inmueble real sus huéspedes internacionales acudieron en un plan celebratorio, en el ficticio llegaron como refugiados. De modo que en la novela no es la concordia entre naciones, sino la beligerancia entre ellas, la que determina la naturaleza de sus habitantes. Con la llegada de estos personajes, en la narración se muestra la manera en que un problema bélico internacional afecta también a otras naciones, tanto en su visión sobre lo político y lo artístico, como en las relaciones que establecen entre sí. En DA, las querellas entre Delfina y Eduviges, entre Julio y el general Torner, entre Balmorán y Eduviges, entre Arnulfo y los alemanes, ponen en evidencia que las tribulaciones políticas, sociales y estéticas no solo provienen de asuntos domésticos, sino también de la geografía política mundial, como ya indicaba Sánchez Prado.

Como palimpsesto, el Minerva permite visualizar las transformaciones del campo de relaciones de poder mexicano y su vinculación con los conflictos nacionales y mundiales durante tres épocas específicas de su historia: la época revolucionaria, 1914, implícita en el libro de Del Solar y aún presente en la memoria e ideología de Eduviges; la pretensión de la unidad nacional, 1942, durante el gobierno de Ávila Camacho; y la guerra sucia de los 70, con Luis Echeverría, un tipo de represión vinculada en Latinoamérica a la figura de los dictadores.

Si el Minerva se piensa como un soporte textual, cada nuevo habitante se convierte entonces en una nueva grafía que se asienta sobre las historias anteriores y que construye, a su vez, nuevos relatos. Por eso Miguel del Solar establece con el edificio y sus relatos una suerte de práctica lectora mediante la cual intenta resolver el misterio del crimen del 42. Con ese

objetivo, entrevista a los antiguos y actuales residentes del Minerva para recoger las diversas narraciones que se han ido construyendo sobre el crimen, las cuales giran alrededor de la fiesta del 14 de noviembre de 1942 en casa de Delfina, noche en que ocurrieron los asesinatos.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard consigna lo siguiente: “las expresiones ‘leer una casa’, ‘leer una habitación’, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (53). Bajo esta noción, un edificio puede ser, a su vez, un mapa de las relaciones sociales que permiten analizar los valores y creencias de una sociedad en una época determinada. Como señala Henri Lefebvre, el espacio es un producto social, y es artificial porque no existe naturalmente, sino que es construido. Además, como producto, el espacio es productor de algo, pues no solo forma parte de la sociedad, sino que interviene en ella: “el espacio entra en las relaciones de producción y en las fuerzas productivas” (Bachelard 56) y por ello “un espacio producido se descifra y se lee. Conlleva un proceso de significación” (Bachelard 77). De esa manera, el lector de DA puede leer al Minerva en su carácter de espacio histórico y cultural, pero esta lectura está guiada, a su vez, por la posición que Del Solar toma dentro de la narración respecto del edificio: la de un observador a detalle.

El mirar minucioso de Del Solar, especie de *close reading* espacial, está claramente dispuesto desde la escena inaugural de la novela, que presenta al protagonista llegando al Minerva:

Un hombre se detiene frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973. Cuatro insólitos torreones, también de ladrillo, rematan las esquinas del inmueble. Durante décadas, el edificio ha constituido una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de

otro estilo. A decir verdad, en los últimos años nada desentona, ya que el barrio entero ha perdido su armonía. (DA 9)

La extravagancia arquitectónica a la que se refiere el narrador alude al estilo del edificio real: el estilo ecléctico del Edificio Río de Janeiro se basa en la mezcla de “elementos formales y ornamentales de varios estilos del pasado: gótico, renacentista, morisco, neoclásico, románico y otros” (Tavares 91). Por esta razón, y por el hecho de ser una construcción típicamente británica, el edificio es popularmente conocido, aún en la actualidad, como “la Casa de las Brujas”. Así, la primera descripción del Minerva es, además, una reminiscencia a un género clásico de la literatura inglesa: la novela gótica.

Esta descripción activa de inmediato la imagen del castillo (“ladrillo rojo” “cuatro torreones”) así como la idea de que el Minerva es un elemento discordeante dentro de su contexto (“desentona”): un lugar que no debería estar ahí, y que sin embargo está, dota a la narración de un cierto misterio. Tanto el castillo como el enigma son característicos de las narraciones góticas: en ellas, siempre hay un lugar (una casa vieja, un castillo antiguo, un monasterio) al que llega un extranjero, quien, por una razón distinta a la de su visita, va descubriendo los secretos ocultos del lugar (representados por la presencia de fantasmas). Miguel del Solar es, en 1973, un extranjero que llega al Minerva para intentar descubrir el misterio de un crimen acaecido dentro de sus paredes.

La acción de “descubrir” o “revelar” algo en la narrativa gótica emparenta este tipo de relatos con el género policial. Tal relación no es extraña, pues, como señala Miriam López-Santos, la novela gótica es un antecedente del género detectivesco: “la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Éste entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen

esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos” (189).

Otra reminiscencia al gótico está relacionada con una dimensión social concreta. De acuerdo con José Amícola, la novela gótica surgió en Inglaterra en el siglo XVIII, momento en que ese país enfrentaba una crisis “del hombre nuevo” y donde la figura del satanismo era percibida como causa de los problemas del mundo, por ello, “a pesar de la batalla dada por los racionalistas contra las religiones y la superstición, la novela, ya completamente abandonada por los dioses, se puebla ahora de fantasmas” (90). Además, señala Amícola, en ese mismo periodo resurge en Inglaterra un gusto por el estilo arquitectónico medieval sostenido en la intención política de construir una idea de nación: para ello, se desenterra el imaginario medieval, se le sacude el componente “bárbaro”, se lo retoca con un afán heroico y se transforma en el origen de la nueva mitología nacionalista. Las grandes fortalezas medievales se convierten así, dentro de este nuevo mito de origen, en el símbolo de la necesidad de protección social que parece haber sido socavado por los ideales de la Revolución de 1789 y que constituyen el fin del feudalismo: “la amenaza de la seguridad social... atacaba, al mismo tiempo, la noción de identidad” (Amícola 96).

En 1942, el Minerva es habitado por un grupo también ecléctico de personajes. La familia de Eduviges Briones (su esposo Dionisio y sus hijos Amparo y Antonio) y su hermano Arnulfo Briones, tíos de Miguel del Solar y con quienes vive en el año del crimen. Eduviges representa a la antigua clase rica mexicana que vio caer su fortuna durante la Revolución y que insistía en seguir perteneciendo a la aristocracia nacional casi por derecho de sangre. Aunque Arnulfo no vive en el Minerva, le renta a Eduviges una parte de su casa para dirigir desde ahí su “oficina”, que es una fachada desde donde opera una red clandestina de sinarquistas

asociados al nazismo alemán. Delfina Uribe, dueña de una galería, y su hijo Ricardo también viven en el Minerva en aquel año. Delfina personifica a la élite cultural mexicana que ha sabido vincularse con el Estado para obtener beneficios. Otras habitantes son Ida Werfel, una hispanista alemana, y su hija Emma, representantes de ese conjunto de exiliados centroeuropeos que huyendo del nazismo se asentaron en México y que trajeron con ellos la visión europea del arte. Finalmente, otro curioso residente del Minerva es Pedro Balmorán, un aspirante a escritor y periodista, que encarna a la clase media baja que intenta ascender en el plano social a través de su obra.

Alrededor de los habitantes del Minerva, entran y salen una serie de personajes igualmente variopintos que inciden en la vida de los residentes: Julio Escobedo, un pintor apadrinado por Delfina, y su esposa Ruth; la esposa de Arnulfo, la bióloga alemana Adele Waltzer, y el hijo de ésta, el austriaco Erich María Pistauer, quien es la víctima del crimen investigado por Del Solar; y el oscuro personaje de Martínez, el supuesto guarura de Arnulfo, que se convierte dentro de la pesquisa de Miguel del Solar en el espectro más evasivo de la narración. Si como deidad romana, Minerva representa la sabiduría y el arte, en su antigua forma de diosa griega, Atenea, encarna también la guerra y la estrategia. En el edificio Minerva del 1942, sus residentes aparentan ser un grupo de gente culta y “refinada” entre la que se esperaría una convivencia pacífica, pero en DA se les representa más bien como un grupo de expertos conspiradores que, para sobrevivir, han aprendido a utilizarse mutuamente.

El leitmotiv de la investigación de Del Solar es la fiesta que Delfina organizó en su casa la noche del 14 de noviembre de 1942, la misma noche en que ocurrieron los asesinatos. Cuando Del Solar entrevista a Delfina en 1973, ella dice sobre la fiesta: “En el primer momento se habría podido pensar que aquello era una alegoría de la reconciliación del país. *En esos días, con*

motivo de la guerra, se hablaba mucho de unidad nacional; la noche de marras, mi casa parecía la sede de su realización. ¡Meramente apariencias! No ha habido fiesta más desastrosa” (DA 123-124. El subrayado es nuestro).

El proyecto de la Unidad Nacional promovido por el presidente Ávila Camacho era un concepto en boga desde el inicio de su gobierno en 1940, pero especialmente en 1942, apelaba a tal idea a propósito de la posición de México ante la 2ª Guerra Mundial. La nacionalización del petróleo en 1938 había causado tensiones entre México e Inglaterra, por lo que, al estallar la Segunda Guerra Mundial, México se mantuvo neutral y, de hecho, pudo vender petróleo tanto a Alemania como a Italia y Japón. El 13 y el 20 de mayo la armada alemana hundió dos barcos petroleros mexicanos, lo que provocó que el 28 de ese mismo mes el gobierno mexicano declarara la guerra a los países del eje ante la negativa alemana de solventar los daños causados. En este contexto, el 15 de septiembre, durante el discurso de celebración de la Independencia mexicana, Ávila Camacho hizo alusión a este conflicto y no dudó en lanzar una apología del espíritu mexicano fundamentado en el proyecto de la Unidad Nacional:

Comparemos, entonces, las doctrinas que inspiran a los países que están en pugna. ¿Cuáles son los principios en que se funda la acción de adversarios? El odio, el rencor, la sumisión a un sistema de esclavitud automática, el culto de la violencia y la abdicación de los altos valores espirituales que distinguen y precisan al ser humano.

¡Qué superiores, en cambio, los sentimientos que animan a nuestros pueblos! En vez de la cólera, la energía: en lugar del espíritu de venganza, el deseo de un éxito que permita instaurar un mundo de paz y de comprensión; la armonía sobre la fuerza y, por encima de los apetitos oscuros del despotismo, el amor luminoso de la justicia y la libertad. (“1942. Parte del discurso sobre la Unidad Nacional”)

Aunque el discurso Ávila Camacho invocaba a los altos “valores espirituales” de los mexicanos como justificación para la adhesión del país a las potencias aliadas, el trasfondo de esta alianza era el conflicto económico subyacente, mas no el antagonismo espiritual. Si toda guerra debe juzgarse a partir de los intereses económicos en conflicto y no de la noción ética, el discurso oficial de Ávila Camacho remitía a la valoración moral para disimular los beneficios mercantiles que México obtenía de esa asociación. El concepto de la unidad nacional pretendía borrar, al menos en el discurso, las crecientes tensiones internas políticas del país: el descontento del campesinado, que había visto caer sus esperanzas de cambiar el sistema hacendario frente a la imposición cardenista del ejido; y el resurgimiento de las facciones religiosas más radicales que en 1937 se habían asociado oficialmente bajo el movimiento de la Unión Nacional Sinarquista (UNS). Por ello, en 1973 Delfina dice lo siguiente:

—Nos tocó ver —exclamó Delfina, súbitamente interesada— cómo de la noche a la mañana se produjo un cambio de ubicación de nuestro país en el mundo; la adjetivación, por supuesto, se modificó de manera radical. Donde antes se escribía “caótico” se leyó “ejemplar”; las “prácticas inadmisibles de la política mexicana” se transformaron en “luminoso ejemplo de la acción democrática para el Continente. (DA 45)

Si en el discurso la unidad nacional se dibuja más como el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947) de Diego Rivera, en la aplicación tiene más semejanza con la fiesta de Delfina, donde estallan varias peleas al ponerse en contacto las diversas realidades del país. En 1942, Martínez está consciente de esa realidad caótica, por lo que no duda en poner su conocimiento en acción para su provecho. Martínez entra a todos los departamentos del Minerva aun sin ser invitado; nunca se comporta como un huésped afable, sino como un “extranjero hostil”. Conforme avanza su investigación, Miguel del Solar se va enterando de que, gracias a

esa tendencia intrusiva, Martínez conocía todos los secretos de los ocupantes del Minerva, con base en los cuales intentaba chantajearlos para obtener dinero. Dery le cuenta a Del Solar que una vez Martínez le había explicado cómo sería la relación entre los habitantes del Minerva si estos dejaran de conspirar unos contra otros toda vez que él arreglara sus desavenencias:

te lo juro, mi buen chamacón, introduciría en sus vidas la armonía... Les resolvería sus problemas sin que siquiera llegaran a enterarse. De vez en cuando, algún domingo, traeríamos un trombón y una tambora, y todos los inquilinos, todos sin excepción, desfilan tras la música por estos corredores. *Sería el desfile del amor, la marcha de la concordia.* (DA 175, el subrayado es nuestro).

La concordia que plantea Martínez es el resultado de las elucubraciones soterradas de su “genio maligno”, y no del concierto deliberado y consciente de los implicados. Martínez representa el modo en que Calles, Cárdenas, Ávila Camacho y los sucesivos presidentes impuestos por el partido único negocian la sucesión: mediante alianzas secretas que les aseguren beneficios mutuos, aunque en el discurso público se apele a la democracia. La imagen del desfile del amor descubre así el método detrás del discurso de la Unidad Nacional: la instauración de una nueva forma institucionalizada de dictadura mediante la centralización del poder, ya no en la figura del presidente, sino del partido político.

El recurso del gótico revela así la naturaleza de las relaciones que los habitantes del Minerva establecen entre sí: el miedo a ser vigilados y la paranoia constante que les impide confiar en el otro los obliga a vivir bajo la apariencia; por ello, Ruth Escobedo le dice a Del Solar que el Minerva era: “Uno de los pocos lugares en que todo mundo se enteraba de lo que hacían los demás. Bueno, en las vecindades populares debe ocurrir lo mismo. Lo raro es que también pase eso en un edificio de prestigio” (DA 145). La presunción de que el chisme es

propio de una clase pobre e ignorante muestra el sesgo elitista de una élite cultural que resguarda una ideología conservadora. Aunque por fuera, el Minerva semeja una fortaleza, por dentro semeja más bien “una casa de cristal” (DA 145). El chismerío del Minerva hace evidente que, pese a la particular disposición de las personas por establecer fronteras, en el espacio social esa pretensión se ve frustrada porque los beneficios que obtienen de sus alianzas son siempre mayores. Como señala Lefebvre: “*Los espacios sociales se interpenetran y/o se yuxtaponen*” (143), por eso, si bien los muros del Minerva parecen establecer límites entre sus habitantes, el miedo siempre los termina permeando.

Según Foucault, la utopía es un emplazamiento irreal, mientras que la heterotopía es, en oposición, una especie de emplazamiento virtual que permite visualizar la realidad como algo también virtual (el teatro y el cine, por ejemplo). Las heterotopías existen en todo el mundo, pueden cambiar su funcionamiento y “yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (“Los espacios diferentes” 437-438), están situadas en un tiempo, tienen un sistema de apertura y cierre y cumplen una función específica. El Minerva funciona entonces como una heterotopía en DA que hace convivir una serie de “espacios sociales” incompatibles entre sí: a sinarquistas con judíos exiliados y a la élite desplazada de la revolución con la nueva clase gobernante.

Otra función que Foucault adjudica a las heterotopías es que construyen, o bien un espacio de ilusión, o bien, de compensación: “crean un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien repartido como a su vez el nuestro está desordenado mal dispuesto y embrollado. Ésta no sería una heterotopía de ilusión sino de compensación, y me pregunto si no es un poco así como han funcionado algunas colonias.” (“Los espacios diferentes” 440). En 1942, el Minerva y la colonia Roma sirven como espacios de compensación

desde donde una nueva clase burocrática intenta construir la identidad nacional de todo un país. Pero la sociedad, como Foucault también señala, no funciona de manera sistemática, pues en ella: “No hay más que relaciones recíprocas, y perpetuos desfasajes entre ellas” (“Espacio, saber y poder” 6). Por eso, tales espacios de compensación en DA vienen a mostrar la artificialidad de la unidad nacional, y a poner en evidencia el carácter convencional de las representaciones sociales, ideológicas y culturales de sus habitantes.

En la primera descripción del edificio, el narrador establece una relación paralela entre Del Solar y el Minerva. Cuando en la narración se advierte la transformación que todo el entorno del Minerva ha sufrido, no es rara la extrañeza que siente Miguel del Solar. En el 1973 de la novela, la colonia Roma ya dejó de ser un enclave aristocrático y fue absorbido por la clase trabajadora. Por eso, el narrador expresa lo siguiente:

Hay algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún ciertos alardes de elegancia, de antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida. La apertura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, la aparición de innumerables puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes; de periódicos y libros de segunda mano, los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos, señalan el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta. (DA 9)

En esta descripción, se revela el fracaso del proyecto de la unidad nacional, pero ese fracaso lo es solo para la clase trabajadora, no para la élite burocrática y cultural. En 1973, los habitantes del Minerva que han sabido capitalizar su poder cultural y político (Delfina Uribe, Emma Werfel, Eduviges Briones) viven en casas particulares ubicadas en las nuevas colonias de prestigio: la Condesa y Coyoacán. Solo Pedro Balmorán, el escritor frustrado, sigue viviendo

en el Minerva. El único perteneciente a la clase media urbana y trabajadora ha sido el único incapaz, de entre todos ellos, de moverse en el plano social porque el aparato político parece no haber cambiado desde el porfiriato.⁵⁴

Por ello, a Del Solar, que vivió en el Minerva en 1942, el fantasma del pasado se le presenta como un hecho histórico y político a la vez que personal. El modo lúgubre, gótico, bajo el cual observa al Minerva en 1973 es motivado, primero, por la distancia que hay entre su memoria de la infancia y la de su adultez, es decir, el nuevo sentido que la relectura ofrece. Del Solar recuerda que, en su adolescencia, cuando llegaba a pasar por el edificio junto a sus compañeros, alardeaba de haber sido uno de los habitantes de ese edificio. Ese recuerdo es expresado mediante una comparación literaria: “el aspecto de ilustración de novela de Dickens que desprendía de sus balcones, muros y torres” (DA 16). Pero si en su adolescencia ese componente sombrío es percibido literariamente, en la edad adulta, su visión es filtrada por otro marco de referencia:

Aquel edificio de muros gangrenados, el Minerva, no era ya ni la sombra del que había conocido. Le faltaba pintura, carecía de dignidad; su excentricidad se mezclaba con la miseria, categorías que juntas jamás funcionan bien. Algunas partes le recordaban más una vivienda popular colectiva que los recintos originalmente construidos para inquilinos elegantes. (DA 23)

La relectura de Del Solar es atravesada por el tamiz histórico y social que se sobrepone a la lectura literaria de la adolescencia: ya no percibe a Dickens en la apariencia tétrica del

⁵⁴ Como indica Brian R. Hammett, la institución de un partido único mostraba que: “la Revolución Mexicana no trajo la democracia constitucional esperada por Madero, sino que aumentó el autoritarismo y el centralismo” (250). Para 1973, cinco años después de la matanza de Tlatelolco, esa idea estaba más que confirmada

Minerva, sino a la pobreza que se ha apoderado de un antiguo centro privilegiado de la ciudad. A esa imagen derruida, el narrador agrega una importante similitud entre Del Solar y el edificio:

Viste pantalones de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de tweed, del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida, ocre. En esa esquina, y, sobre todo en ese pórtico, su atavío, así como cierto modo de permanecer de pie, de llevarse la mano al mentón, resultan absolutamente naturales, a tono con las altas y sucias paredes del ladrillo rojizo, semejantes a muchos muros y pórticos londinenses. (DA 10)

Si antes en la narración se ha dicho que el Minerva desentona con la ciudad, la manera en que el narrador describe a Miguel del Solar lo presenta también como un ser extraño, casi tan anacrónico como el propio edificio. Esa apariencia extemporánea resulta armónica entre ellos, que semejan figuras de un mismo tiempo y espacio. Esta doble *ostranénie*, la de Del Solar frente al Minerva y la del narrador ante ellos, potencia la discordancia entre la apariencia británica de esos personajes y el entorno popular mexicano colmado de fritangas, tacos y quesadillas.

El doble extrañamiento obliga al lector de DA a mirar el espacio ficcional con la misma extrañeza que el narrador mira a Del Solar, quien a su vez mira extrañado al Minerva. Una *myse en abyme* lectora que ya desde el inicio de la novela establece el tono de la lectura de Del Solar: el Minerva, enclave gótico de una realidad siempre cambiante, preserva en su arquitectura las intenciones políticas de la sociedad que lo construyó. Aunque en su interior sus diversos habitantes lo han ido modificando, por fuera su estructura original se mantiene idéntica; solo el observador meticuloso puede identificar estos desfases, así como la extrañeza que ese lugar representa en su contexto, pero que quizá se ha disuelto para quienes lo miran a diario. Solo la mirada histórica puede apreciar cómo la estructura persiste, aunque el contenido cambie (igual

que una palabra persiste, aunque mute de significado). Así es como la novela de Pitol reconstruye oblicuamente el origen del gobierno del partido único mexicano (PRI), cuya estructura parece no ser distinta a la del porfiriato: un poder centralizado, totalitario y caciquista que pervive y transforma la arquitectura de la ciudad, así como los relatos que sus habitantes cuentan sobre ella.

3.2 El rol del lector explícito e implícito

En el capítulo cinco de DA, titulado “Ida Werfel habla con su hija”, se narra la entrevista que Miguel del Solar sostiene con la hija de la hispanista alemana. En esta conversación, Emma Werfel le relata a Del Solar el ataque que su madre sufrió a manos de Martínez en la fiesta de Delfina, usando como recurso de su rememoración el diario que escribió en esa época. Este diario tiene un gran valor como documento histórico, pues recoge las impresiones inmediatas del Emma Werfel sobre la noche en cuestión. Sin embargo, la naturaleza diarística de su escritura, a medio camino entre el registro histórico y la creación literaria, resulta para Miguel del Solar un texto de difícil interpretación. Dentro de esta historia, además, la narración del conflicto entre Ida y Martínez pone también en evidencia los errores de interpretación que un lector puede afrontar cuando no establece de manera correcta el pacto de lectura con el texto.

Iser señala que interpretar no consiste en “descifrar el sentido, [sino que] debe explicar los potenciales de sentido de los que dispone un texto” (DA 47), pues, en tanto que proceso de comunicación, implica que el lector efectúe un proceso de actualización del texto; sin embargo, ese sentido nunca puede ser total, es decir, ninguna lectura puede satisfacer por completo todos los potenciales de sentido. Por ello, Iser sugiere que el análisis del sentido debe pensarse siempre “en cuanto acontecimiento; [pues] solo así se perciben los presupuestos que condicionan la

constitución de sentido” (*El acto de leer* 47). Cada lectura es un acontecimiento de interpretación, del mismo modo que cada interacción social es un acontecimiento único donde ningún sentido puede ser realizado a completitud por los hablantes.

La labor del que interpreta no es descifrar todas las posibilidades de sentido, sino describir el proceso comunicativo por el cual se actualiza un sentido dado. Esa interpretación también está determinada por el género discursivo del texto. Para Iser, todo texto literario “tiene preparada una determinada oferta de roles para sus posibles receptores” (*El acto de leer* 65). Estos son de dos clases y ocurren de manera simultánea: estructuras del texto y estructuras del acto. Las primeras refieren a los puntos de visión que el texto presenta mediante sus diversas estructuras (personaje, narrador, trama, etc.), y las segundas, a la aceptación del lector de ocupar esos puntos de vistas para luego integrarlos en la construcción de su sentido. A esta segunda estructura Iser la denomina “lector implícito”, que no es un lector real, sino la presuposición del texto de que un lector real asumirá esa posición. Iser puntualiza que no se debe confundir al “lector implícito” con la “ficción del lector”, pues este último es la figura de un lector dentro de la ficción mediante el cual se fija una perspectiva concreta de lectura dentro del propio texto (*El acto de leer* 66).

Si un lector real asume el rol del lector implícito esto no significa que se acople absolutamente a él, sino que por su vía se establece una tensión de lectura: una dinámica en la cual acepta esa visión impuesta, pero que al mismo tiempo resiste cuando él trae a la lectura su propia visión de mundo. Cuando existe esa tensión, el lector puede realmente sumar a su “capital de experiencia” ese otro punto de vista que el texto le ofrece. Por eso, Iser explica que: “una función central del lector implícito: es... [disponer] el horizonte referencial de pluralidad de actualizaciones del texto históricas e individuales, a fin de poderlas analizar en su

particularidad” (*El acto de leer* 69). A esta tensión de lectura, el escritor argentino Pablo Maurette la ha denominado “compenetración”:

Al compenetrarnos uno se conecta con el mundo propuesto (impuesto, más bien) por la obra, pero no pierde la distancia, no abandona el suyo propio ni lo pone entre paréntesis ni lo cancela... tampoco pensamos nosotros, por más compenetrados que estemos con una obra (*pace* Alonso Quijano), que ese otro mundo tiene el mismo grado de realidad, la misma textura y densidad que el mundo cotidiano. Nunca deja de haber distancia. Se trata de una relación fundamentalmente visual y emocional, pero no por ello menos efectiva. Somos espectadores involucrados con lo que vemos porque lo que vemos nos afecta, pero también porque nuestra mirada afecta la obra al construir su sentido. (30-32)

Alfonso Mendiola señala que las percepciones no pueden ser comunicadas como experiencias individuales, por lo que deben estructurarse mediante convenciones sociales, es decir, a través de los géneros discursivos. Esta mediación formal es lo que hace comunicable la percepción, por ello, Mendiola explica que:

el “giro lingüístico” implicó, en el ámbito de la investigación histórica, que los historiadores se volvieran conscientes de que las fuentes con que trabajan no son percepciones sino comunicaciones. La consecuencia más importante de esta distinción es que el historiador no puede ir del documento a la realidad sin remitirlo previamente al sistema de comunicación donde se inscribe. La realidad es el resultado de una observación objetivada en una descripción. (25)

Mendiola enfatiza también que, mientras que un lector tradicional considera al discurso histórico solo desde la posición del emisor, un nuevo lector contemporáneo de historia debe

tomar en cuenta que la forma de un texto es elegida pensando en quien será su receptor, pues a él se le comunican los hechos y las historias narradas. De modo que el lector de historia, dice Mendiola, tendría que pensar en el modo en que cada sociedad “ordena los temas que pueden ser tratados en cada lugar y cada situación, y (cómo lo hace) distinguiendo géneros literarios y espacios institucionales” (45), pues la comunicación es siempre una operación social.

Así, en DA, la incapacidad de ocupar estos roles de manera consciente es expresada tanto en la figura de Miguel del Solar como en la de Martínez. Por un lado, el conflicto para Miguel del Solar respecto al diario de Emma es que lo considera un discurso histórico, por lo que busca datos que en realidad no pueden ser consignados dada su potencial naturaleza fictiva. Por otro lado, para Martínez el problema será interpretar las expresiones retóricas de Ida como enunciados que describen hechos y no como expresiones que trasuntan un contenido social simbólico. De modo que tanto Del Solar como Martínez son incapaces de plantearse algunas cuestiones que un lector neohistoricista contemplaría en su lectura: las fronteras textuales, los límites entre representación y acontecimiento, y la naturaleza simbólica de las representaciones corporales y materiales.

En el primer nivel narrativo del capítulo cinco, DA narra la lectura que Emma Werfel hace de sus diarios. Ella le confía a Del Solar que estos son, desde 1938, una especie de registro vital sobre su madre; el objetivo de ese registro es la futura escritura de su biografía. De acuerdo con Hans Rudolph Picard, en tanto que el diario auténtico no se escribe con la intención de hacerse público, el diario literario está inscrito desde su origen en el ámbito de la comunicación, por eso señala que al diario auténtico: “le es dada solo una de las dos dimensiones del sistema comunicativo que es el lenguaje, la de emisión. La de recepción se deja de lado porque el hipotético lector, como idéntico que es al autor, dispone ya de la información que hay que

suministrar” (116). Picard explica, por lo tanto, que el género diarístico ingresó al sistema literario en el momento en que se convirtió en un texto publicable. En una primera etapa, se publicaron los diarios de viajeros a inicios del siglo XIX, y en una segunda, se comenzaron a publicar los diarios de personajes famosos: “No les faltaba razón a los editores cuando contaban con que el público iba a sentir gran interés por las obras ‘íntimas’ de un Benjamin Constant, que había muerto ya, o un Alfred de Vigny” (117). La incursión del diario dentro del ámbito público y, por tal, del sistema comunicativo, permitió que su lectura y escritura se tornara literaria. En tanto que el diario de Emma Werfel está ligado desde el inicio a la posteridad y al espacio público, el terreno sobre el que se asienta es el literario y no el del registro histórico.⁵⁵

Esto es claro incluso para Emma, porque, aunque como escritora ella impuso a su diario el punto de vista, al leerlos con 30 años de distancia corrige algunas perspectivas derivadas de la tensión de lectura: “En aquel entonces yo me perdía demasiado en los detalles. Con el tiempo me fui volviendo más estricta, más sucinta. Sí —volvió a leer sus apuntes—” (DA 90). Al hacer esta observación, Emma encarna una ficción del lector, pues representa una perspectiva específica de lectura dentro de la novela: la de que una escritura concisa es mejor que una dilatada. En la glosa de su propio escrito, también hace correcciones ortográficas: “Mire, yo aquí escribí ‘Huehue’, pero tal vez debía escribirse ‘Ueue’ o ‘Wewe’ con una ‘W’ que sonara como ‘U’, igual que en Wenceslao, por ejemplo. La verdad no sé cuál sea la ortografía correcta”

⁵⁵ Ya en el apartado 2.4 La crítica biográfica en la redefinición del canon personal, sobre *Respiración Artificial*, habíamos mencionado cómo el *Diario* de Gombrowicz es para Piglia un documento que le permite vislumbrar cómo lee un lector profesional, pero también cuáles son las circunstancias que determinan su contacto con un tipo específico de lecturas que a la postre moldean su estilo de escritura. Según lo expresado por Picard, si el diario de Gombrowicz pertenece al sistema literario —del mismo modo que los propios diarios de Renzi—, la lectura de los diarios de escritores ya está signada por el pacto ficcional en tanto que son documentos con una intencionalidad comunicativa.

(DA 90). Las correcciones de Emma se concentran más en la escritura que en el contenido del texto, porque para ella el diario cobra más sentido en tanto más se acerca a la escritura literaria.⁵⁶ Mientras lee en voz alta su diario, Emma hace comentarios sobre lo que recuerda de la fiesta, día al que bautiza como “el de la gran confusión”. Como oyente de tal híbrido narrativo, Del Solar encuentra difícil posicionarse frente al texto y no puede tomar una decisión sobre cómo interpretarlo: “¿Y por qué llamaban así a su madre? ¿Quién era Huehue? —preguntó Del Solar, sintiéndose perdido a esta altura del relato” (DA 93).

Como lectores explícitos, tanto Emma como Del Solar poseen conocimientos previos distintos que los llevan a significar el texto de formas distintas. Para Jauss, el lector explícito es el lector real: “lector diferenciado histórica, social y también biográficamente que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes” (“Experiencia estética y hermenéutica literaria” 78). Por eso, las dificultades de la lectura de Emma se concentran en la estructura lingüística del texto, pues ella solventa las insuficiencias de contenido con sus recuerdos; en tanto que Del Solar no puede acceder por completo al contenido debido a las barreras de la composición del texto mismo, así como por su tendencia a leerlo como documento histórico.

En el segundo nivel narrativo del capítulo, se narran los eventos acontecidos en la fiesta de Delfina según los recuerdos y los diarios de Emma, en especial respecto a lo sucedido entre Ida Werfel y Martínez. Esa noche, cuenta Emma, Ida decide usar un parche en el ojo para ocultar

⁵⁶ Esta postura autocrítica de Emma es replicada por Del Solar, quien revisa las pruebas de su libro *El año 14* con demasiada severidad: “El estilo le resultó duro y presuntuoso. A momentos deslavazado y pedagógico; otros, relamido en exceso. Pero lo peor fue que el espíritu del libro comenzó a escapársele” (DA 10-11). En esta crítica, las principales objeciones se enfocan, al igual que las de Emma, en el estilo: (“deslavazado”, “relamido”), pero además en la postura del narrador (“pedagógico” y “presuntuoso”).

su conjuntivitis.⁵⁷ Tan pronto como llegan a la fiesta, Ida y Emma son interceptadas por Martínez, quien, como si fuera el anfitrión de la casa, las conduce hacia un sillón. Ahí entra en escena un joven francés ebrio que comienza a platicar de manera muy familiar con Ida. Este muchacho es nieto de un ministro de Porfirio Díaz, uno de los expatriados a Francia que, al comenzar la Segunda Guerra Mundial, debieron volver a México. El joven se dirige a Ida con el nombre de “Huehue”. Mientras que Emma cree que el estado alcoholizado del muchacho le impide pronunciar bien el apellido “Werfel”, Ida piensa que más bien se trata de una simple confusión. Martínez, que ha visto de cerca la extraña interacción, cree que “Huehue” es una clave de guerra con la que ambos están cifrando su conversación, aunque también insinúa que puede ser el nombre con el que los amantes de Ida suelen llamarla.

Cuando el francés se va, aparece Eduviges, quien les informa que en la cena se servirán chiles en nogada. Este tópico le da pie a Ida para hablar de uno de los temas literarios en que se

⁵⁷ Esta anécdota, en apariencia trivial, muestra la actitud lúdica de Ida Werfel y su intención de hacer más interesante la realidad. Queremos llamar la atención sobre este detalle humorístico en tanto que deja ver un recurso común en la narrativa de Pitol. El pequeño enigma que representa el uso del parche de Ida Werfel intenta ser explicado bajo una elaborada farsa: su homenaje a la dama de Éboli, frente a la trivial realidad que es el ocultamiento de su conjuntivitis. En la narrativa de Pitol, este suele ser un recurso frecuente: mostrar que la realidad siempre es menos interesante que sus posibilidades. Por ejemplo, en el relato “Mefisto Waltzer” o en las visiones que un Pitol cuasi ciego tiene sobre Venecia en *El arte de la fuga*, todas las posibilidades que los personajes fraguan no solo son mucho más interesantes que la verdad, sino que sobre ellas está fundada la narración entera. Siempre que la realidad muestra su verdadero rostro, el narrador o el protagonista sufren una decepción. En DA, por ejemplo, notamos esto cuando Del Solar recuerda la figura de Julio Escobedo en la casa de Cuernavaca de Delfina de la siguiente manera: “Un caballero perfectamente ataviado en una casa de campo” (DA 142); pero cuando lo ve de cerca en su casa de Ciudad de México, esa imagen se esfuma y le causa terror: “Al acercarse a saludarlo, Del Solar sintió casi pánico... La cara que tenía enfrente era blanda, y no solo representaba la edad del escritor, sino que le añadía años: un vejete de mirada perdida que arrastraba las palabras como si la dentadura le quedase floja” (DA 142-143). En su narrativa esta distancia, la perspectiva lejana, oblicua, parece descubrir que la hechura ficcional de la realidad siempre produce imágenes más interesantes y bellas que las reales.

ha especializado: el cuerpo del pícaro. De modo eufemístico y socarrón, Ida habla sobre los efectos del chile en el cuerpo humano: “Arde al entrar, no se diga al salir, ¿no es así?” (DA 94). Ante esta expresión, Martínez responde furibundo: “¡Grasa, bolera de mierda!” (DA 94). Emma le explica a Del Solar que no entendieron a qué se refería Martínez cuando gritó eso: “No estábamos familiarizadas con el argot regional. Ida Werfel, ¡la inocente!, creyó que le daba las gracias y celebraba su comentario, y se rio muy complacida, lo que acabó de enfurecer al monstruo” (DA 94). Se advierte cómo la semejanza fónica induce a Ida a traducir como “gracias” ahí donde Martínez dijo “grasa” porque, como lectora explícita, es decir, como alemana que habla español como segunda lengua, no conoce el “argot regional” que señala Emma.

En ese momento regresa el francés, quien, al notar el parche de Ida no la reconoce ya como “Huehue: “¡Perdón!, dijo el muchacho... ¿No ha visto usted a Huencho? Lo conoce, ¿verdad? Lo dejé aquí hace un momento” (DA 95). Ida confirma que lo que ha ocurrido antes fue una confusión, lo cual le da pie para hablar de *El huerto de Juan Fernández*, obra de Tirso de Molina, cuya trama explica de la siguiente manera:

Nadie sabe con quién habla. Los personajes se presentan con nombres falsos y biografías ficticias, ante otros personajes con las mismas características, es decir, que tampoco son quienes afirman ser. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos. (DA 95)

Como ficción del lector, Ida comparte su lectura de la obra para explicar lo que está pasando entre ella y el chico: un malentendido causado por la perspectiva distorsionada del francés. Mediada por su lectura de Tirso de Molina, Ida interpreta la vida social como una

mascarada, es decir, donde las personas siempre aparentan ser algo frente a las demás. Al finalizar su discurso, alguien le procura un chile en nogada, el que ella ofrece a Martínez. Ante el rechazo de éste, Ida le dice con ánimo benévolo: “¡Ánimo, mi gran Martínez! ¡Éntrele con coraje! ¡Piense, como los escépticos, que el dolor de ahora será menos áspero que el que vendrá después!” (DA 95). Esta frase provoca la ira de Martínez, quien comienza a golpearla hasta que un grupo de asistentes logran dominarlo y sacarlo de la casa. En ese momento, relata Emma, reaparece el joven francés y se le acerca a Ida, quien yace maltrecha en el suelo: “le espetó: ‘¡Huehue! ¿Dónde te habías metido? ¿Qué te ocurre? Estás muy pálido y despeinado. ¿Te habrás ya emborrachado?’” (DA 96).⁵⁸

De acuerdo con Bajtín, la esencia del carnaval reside en el borramiento de las fronteras espaciales. En el teatro, el límite entre el escenario y el espectador evita que se olvide el carácter artificial de la representación; sin embargo, en el carnaval la falta de ese escenario diluye la frontera. El espectador y el actor no existen ahí donde no hay espacio diferenciado; de modo que los asistentes al carnaval “viven” la fiesta, no la “atestiguan”. En las fiestas oficiales, señala Bajtín, el objetivo es reforzar el orden jerárquico existente en la sociedad, “consagrar la desigualdad”, mientras que durante el carnaval las relaciones se caracterizan por un “contacto vivo, material y sensible” (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* 16). Debido a que el carnaval tiene un carácter temporal, su acaecimiento es singular: solo existe en el tiempo específico que dura el carnaval. Solo en ese lapso se suspende transitoriamente el orden social vigente. La suspensión de ese orden produce un “lenguaje carnalesco típico”, es decir, formas de comunicación que no siguen las normas cotidianas.

⁵⁸ Toda la anécdota de Ida Werfel está construida como un cuadro teatral con tres escenas que son marcadas por las entradas y salidas del francés.

Para Roger Callois, esa libertad señalada por Bajtín se logra en el carnaval gracias al disfraz y a la máscara: son el dispositivo que concierne el borramiento de esa frontera. Callois dice que las máscaras: “Aparecen en la fiesta, interregno de vértigo, de efervescencia y de fluidez, donde todo el orden que hay en el mundo es abolido pasajeramente para resurgir revitalizado” (Callois 147). Esta especie de locura provocada por la fiesta combate el vértigo producido por una sociedad poco consistente: en la fiesta comulgan los individuos que siempre están absortos en su cotidianidad, por ello “las Máscaras son el verdadero nexos social” (Callois 149). Debemos precisar, que al hablar de ‘fiesta’, Callois alude a las experiencias rituales; por ello, desde esta perspectiva ritual, Callois percibe que siempre hay una violencia inherente a la fiesta, expresada por “técnicas de éxtasis” que conllevan el simulacro y el vértigo, como la posesión. Por eso, Callois diferencia el antifaz, que es elegante, de la máscara del carnaval, que es grotesca; en el carnaval, dice: “abundan bromas groseras, atropellamientos, risas provocadoras, actitudes descuidadas, mímicas bufonas, incitación permanente a la algarabía, a la francachela, al exceso de palabra, de ruido y de movimiento” (Callois 219).

El establecimiento de la sociedad de vigilancia en el siglo XIX, hace surgir al uniforme, dice Callois, que es el sustituto de la máscara. En las sociedades del orden policiaco, el uniforme funciona de manera contraria que la máscara ritual: ya no supone el fingimiento de aquello que aterroriza, sino que se convierte en “un disfraz, pero oficial, permanente y reglamentario que, sobre todo, deja el rostro al descubierto”, por eso el funcionario “debe cuidarse de que en su rostro descubierto no se pueda leer que es otra cosa que un ser de razón y sangre fría, encargado únicamente de aplicar la ley” (Callois 220).

La fiesta de Delfina no ocurre en la plaza pública sino en el espacio privado, por ello su celebración no es un carnaval: se trata de una fiesta oficial, en el sentido bajtiano, que ocurre en

la sociedad policiaca descrita por Callois: su intención es reafirmar las jerarquías de los asistentes y cimentar las relaciones privilegiadas entre la élite cultural y la burocrática, por lo que todos cuidan de representar el rol que tienen asignado. Ida es la única que acude a la fiesta con una máscara evidente, pues los demás acuden con sus uniformes, es decir, con sus máscaras invisibilizadas. Sin embargo, conforme pasa la noche, paulatinamente todos se van removiendo esa máscara oficial para ir descubriendo el aspecto más grotesco de su rostro. Cuando el general Torner golpea a Julio Escobedo, revela el carácter violento que encubre con su disfraz de “razón y sangre fría”, un semblante que los asistentes de la fiesta pronto vuelven a enmascarar con música: “En la sala discutían a gritos. Ruth se puso al piano y comenzó a tocar y las hermanitas Bombón a cantar” (DA 157). Todo el que porta una máscara, dice Callois, aunque consciente de ella, se deja embriagar por su efecto, es decir, el deseo de dejar ver el rostro que se oculta tras ella. Por ello, Alejandro Herмосilla expresa que en DA: “es imposible comprender la ‘falsedad y ‘teatralidad’ de los hechos que acaecen en la realidad mexicana de la que da cuenta la novela de Pitol si no deducimos antes que son un reflejo deforme y grotesco —producto y consecuencia— de los que acontecían en la década de los cuarenta en Europa” (DA 360-361).

Dejar de ver la máscara como un accesorio (el rol) y convertirla en un atributo (el “ser”), conduce a esa especie de estallido grotesco que hace emerger el rostro que se oculta tras ella. La invisibilización de las máscaras mediante su conversión en uniformes produce un efecto de doble personalidad, a la Jekyll y Hyde, sobre el que Delfina ya había hecho una alusión a Del Solar en su primera entrevista:

Lo mismo ocurría en la novela de Dickens [*Nuestro amigo común*]. La misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las biografías ficticias. Recuerda la primera vez que comió en casa de Delfina; habló ella de su libro en torno a la escisión

de personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien no era? (DA 136)

Benmiloud señala que la alusión a la obra de Tirso de Molina permite pensar que estos “desdoblamientos vertiginosos en la novela no hacen sino señalar, como en clave, la naturaleza profundamente paródica de la novela en la que se insertan” (*El doble* 212). La lectura paródica es posible en tanto que el lector reconoce la desviación que del texto original hace el texto paródico,⁵⁹ por ello Ida Werfel es la única que puede interpretar lo que está pasando en la fiesta como una especie de parodia de *La huerta de Juan Fernández*: “A veces he llegado a pensar, mi querido Martínez, que el mundo entero se ha convertido en la huerta de Juan Fernández, que todos deambulamos por la vida sin saber quién es quién, ni siquiera a veces quiénes somos nosotros ni a qué designio superior servimos” (DA 95).

La lectura literaria de Ida Werfel hace manifiesta la idea de Iser de que la interpretación de textos literarios consiste en restringir el marco de referencia al propio texto: “Si un significado indagado adquiere su significatividad, esto es, su legitimación por el hecho de ser referido a un marco de referencia situado fuera del texto, entonces ese significado, en cuanto resultado del texto, propiamente ya no puede ser de carácter estético” (DA 48). Esto significa que la lectura literaria describe la actualización concreta de un texto, es decir, refiere un acto de comprensión individual y delimitado que no busca fijar un significado, sino expresar la posibilidad de un sentido tomando como marco de referencia el texto mismo.

⁵⁹ Referimos aquí a la definición de Genette: la parodia es “la desviación del texto por medio un mínimo de transformación” (37).

Ida utiliza también máscaras discursivas, es decir, la ironía, para hablar de los temas escatológicos que le resultan emocionantes, como el consumo de chile del mexicano: “Pitol no solo utiliza la ironía para deconstruir la imagen de los gobernantes mexicanos, las élites del país, o la burguesía sino los símbolos y los signos en torno a los que la mayoría de los mexicanos se siente agrupada y vinculada.” (Hermosilla 421). Sin embargo, la ironía de Ida no es interpretada por Martínez como un comentario jocoso sobre las costumbres gastronómicas mexicanas, sino desde la zozobra de su propio padecimiento (sus hemorroides). Martínez opta por elegir el marco de referencia de su biografía (antepone su rol de lector explícito), antes que aceptar el rol de lector implícito propuesto en el discurso de Ida. (Aunque, cuando él se refiere a los conflictos entre los habitantes del Minerva a través de su metáfora del desfile del amor, él también recurre a la ironía como Ida.)

Notamos entonces cómo es que el rol del lector que se asume ante cada texto articula las posibilidades interpretativas de los mismos: ahí donde Martínez no está dispuesto a aceptar la ironía sobre un comportamiento colectivo, no se produce el goce estético. Jauss explica que el goce estético acontece cuando hay una distancia entre el “yo” y el objeto, distancia que, a través de lo imaginario, permite la liberación del mundo fáctico. La experiencia del goce estético posibilita abrirse a la experiencia ajena, lo que, desde la perspectiva de Jauss, es la función social de la experiencia estética. Esta experiencia de apertura al otro es sobre todo liberadora: “libera al espectador de los intereses prácticos y de los lazos afectivos de la vida para activar los afectos puros de compasión y temor” (Jauss, *Apología* 41). En tanto que Ida percibe la realidad como una cotidianidad teatralizada, se abre a la experiencia del joven francés de manera compasiva: “oía a aquel desconocido con la mayor atención, y puedo decir que hasta con simpatía” (DA 91); sin embargo, Martínez no puede desvincularse afectivamente de la ironía

de Ida: “(Eduviges) dijo, antes de que dejáramos la sala, que no se debía aludir delante de Martínez a su enfermedad, porque si no perdía el control de los nervios” (DA 96).

Como se observa, en la estructura de un relato dentro de otro relato se replica nuevamente la *mise en abyme*, pero en este caso materializa la idea de que la parodia, para provocar el efecto de risa, precisa del conocimiento del texto aludido, el cual representa el marco de referencia desde donde se realiza la interpretación y el efecto del goce estético. Las diferentes posiciones que cada lector toma con respecto al texto, es decir, el rol que elige para realizar su interpretación provoca los desfases de sentido con que cada personaje descifra un mismo suceso, desfase que provoca las situaciones cómicas y grotescas de la fiesta en casa de Delfina. A su vez, el primer relato, la lectura del diario de Emma, muestra cómo la incapacidad de Del Solar por ubicarlo en un género discursivo preciso le impide hacer una interpretación satisfactoria porque no establece un pacto de lectura correcto: al perseguir el dato histórico en un texto más bien literario es incapaz de realizar otro tipo de descubrimientos importantes, implícitos en los malentendidos y dobles sentidos de las interacciones de Ida con Martínez y el francés.

3.3 El lector escéptico y la relectura

En *The Art of Literary Research* (1963), Richard Altick señala que un buen investigador es un escéptico absoluto. Esta actitud estimula en él la convicción de que, debido a que el error humano ocurre, los datos con los cuales trabaja pueden ser falibles, por lo que debe corroborar cada uno de ellos. El escepticismo es necesario para el buen investigador porque sabe que no puede validar como cierta ninguna evidencia sin antes haber hecho todo lo necesario por verificarla: “Be sure of your facts —and if in the slightest doubt, take another look. (Even if you have no doubt, take another look anyway)” (Altick, *The Art of Literary Research* 49). Si desea

corregir cualquier error humano que haya sido transmitido históricamente (con o sin mala voluntad), el investigador debe regresar a los documentos o a los testimonios, a las personas que los escribieron o atestiguaron si es posible, porque no puede considerar de primera instancia que esas mediaciones textuales o narrativas son exactas. Aunque en la política la ley de la mayoría puede ser suficiente, en la investigación este un procedimiento más bien resbaladizo, por lo que Altick afirma que:

one must take carefully examine the probability of each detail as well as the circumstances under which each version was uttered... And the man's own version must be then compared with the testimony of others —testimony which must in itself be delicately evaluated for a possible tincture of fanciful elaboration, slips of memory, personal bias, and so on. In the end, it is not usually possible for a scholar to say with absolute confidence that this, and this alone, is what happened in a given episode; the best he can do is assert that, everything considered, the probabilities favor one set of details more than another. (*The Art of Literary Research* 36)

La figura del investigador escéptico, dentro de la literatura, puede ser asociada a la de un lector que sospecha: la literatura policial, como señaló Borges, creó a un lector también escéptico porque comprendió que el narrador no era alguien en quien se debía confiar por completo. Al entender que las intenciones del narrador podrían ser el engaño o la manipulación, el lector del relato policial debía poner en duda cualquier aseveración de su parte. Si la verificación es necesaria en toda investigación, en la lectura literaria la ratificación equivaldría a la relectura, pues cada vuelta al texto implica la observación minuciosa de los detalles que, en una primera lectura pudieron omitirse o no cobraron significado al no tener la imagen completa de la historia. Por eso, Altick indica que el investigador debe tener una aguda conciencia del tiempo ya que,

al tener claridad sobre cómo se desarrollaron ciertos eventos o se perpetuaron ciertas ideas, se les puede dar el valor justo: “Chronology often provides a decisive answer to questions of relationship where other evidence is vague, ambiguous, or simply non-existent. (*The Art of Literary Research* 49). De acuerdo con Vladimir Nabokov, lo mismo ocurre en la lectura literaria, donde el factor tiempo interviene no solo porque es imposible obtener de una sola vez el contenido de la obra (como si ocurre al mirar un cuadro, por ejemplo), sino porque los detalles del libro solo pueden ser apreciados en la segunda, tercera o sucesivas lecturas: “los libros no se deben leer: se deben releer. Un buen lector, un lector de primera, un lector activo y creador, es un relector” (Nabokov 28).

En DA, Del Solar es un historiador acostumbrado a verificar los datos con los cuales se encuentra, por eso, uno de los mayores enigmas que se le revelan en la lectura del legajo es la mención de unos “asesinatos”,⁶⁰ pues en el documento no se menciona quiénes son esos muertos, salvo Pistauer. Cuando realiza una revisión hemerográfica del crimen, tampoco encuentra referencia a esas otras muertes. Delfina le cuenta que su hijo Ricardo y Balmorán también fueron heridos, pero que ninguno murió por ello —aunque Ricardo moriría tres años después por las secuelas de sus heridas—. De acuerdo con Delfina, ese otro muerto podría hacer referencia a Arnulfo Briones, sin embargo, a éste lo asesinaron meses después, también afuera del Minerva. El uso del plural, que podría ser una errata, es interpretado por Del Solar como la muestra de una falta de interés de los testigos y de las autoridades por comprender lo que pasó: “estaba convencido de que si Balmorán y alguno de los interesados hicieran un esfuerzo por

⁶⁰ “se usaba, cosa que le intriga, la palabra ‘asesinatos’” (DA 17); “Me extrañó el plural, como si se tratara de varios asesinatos, ¿raro, no?” (DA 46); “Me extrañó que se hablara allí de asesinatos o crímenes, no recuerdo cuál fue el término usado, pero sí que se empleaba en plural” (DA 52); “Hizo hincapié en el legajo que tuvo en sus manos y que hablaba de los crímenes ocurridos en el edificio Minerva” (DA 145).

recordar, por trenzar de manera inteligente un acontecimiento con otro, podría saberse qué había ocurrido, quién había ordenado esas muertes y por qué motivo” (DA 181).

En el legajo, también descubre que no se mencionan las relaciones que esos alemanes establecieron con el nazismo nacional: “con esos apóstoles dementes y exaltados de la derecha radical mexicana” (DA 14), y por eso emprende una búsqueda de documentos donde se haga referencia al hecho. En el Archivo General de la Nación revisa periódicos de 1914 y 1942: en ellos descubre por azar un periódico que refiere los eventos del 14 de noviembre, cuyo titular reza: “Crimen cometido en casa de la hija de Luis Uribe” (DA 18). En ese periódico, la noticia de la fiesta se documenta en dos secciones: la de sociales y la de nota roja. Del Solar distingue que el límite que separa ambos géneros no es el hecho, sino el tono. La sección de sociales describe la fiesta a tono con el discurso de la Unidad Nacional (“La nota era un canto a la armonía” [DA 18]), lo que concita la lectura irónica de Del Solar: “¿Acaso la comentarista se habría retirado de la fiesta antes de los tiros?” (DA 19). El mundo presentado en la crónica de sociales borra cualquier rastro de conflicto; en contraste, la nota policial muestra el lado de los hechos que la nota de sociales omite: “La calificaban de tenebrosa: Un artero complot dispuesto por un cerebro refinadamente criminal” (DA 19). Como ya ha demostrado Hayden White, el género cambia la perspectiva con la cual se relata un mismo hecho porque la estructura narrativa elegida ya es por sí misma una explicación: en esa explicación está cifrado el sentido con el cual cada autor interpreta los eventos.

Al revisar más notas periodísticas, Del Solar descubre varias versiones. En la primera se dice que Delfina había sido parte del crimen, aunque ella aseveró no conocer a Pistauer. En otra, que Delfina era considerada ejemplo de la corrupción revolucionaria. Otra más afirmaba que ese crimen era símbolo de la escisión revolucionaria. En otra, que “el edificio Minerva se había

vuelto una peligrosísima Babel, poblada por extranjeros de la peor calaña” (DA 20). Y en otra más, que Ida Werfel intentaba mandar un mensaje cifrado bajo el comentario de la obra de Tirso de Molina. Con base en su revisión hemerográfica, Del Solar descubre que, en el transcurso de quince días, el asunto desaparece de los periódicos, quizá por intervención de la familia de Delfina. De igual manera, cada uno de los antiguos habitantes del Minerva que Del Solar entrevista replican la multiplicidad de perspectivas que ha encontrado en los periódicos. Cada una de esas voces, con estilos de narrar diversos, con intereses y perspectivas concretas, hacen a Del Solar cada vez más complicada la labor de entender qué sucedió.

Como en una especie de aporía socrática, el diálogo que Del Solar sostiene con sus interlocutores, lejos de responder a la gran pregunta sobre quién cometió el crimen, se vuelve en casi todos los casos un monólogo caótico y autorreferencial que apenas toca tangencialmente el tema central. Este carácter oblicuo, característica que el propio Pitol usa en varias ocasiones para definir a su obra, constituye el eje de la dificultad de resolución del enigma. Si en los diálogos socráticos, el interlocutor y el propio Sócrates no alcanzan a definir en su totalidad el concepto en cuestión, esto no significa, sin embargo, que la verdad de ese concepto siga “oculta”, sino que mediante su análisis se llega, por lo menos, al conocimiento de su desconocimiento. En el “Hippias menor”, Sócrates se defiende ante las acusaciones de Hippias de que con sus preguntas solo retuerce la verdad, diciendo que esto no lo hace por malicia, sino porque sabiendo que no sabe, no tiene más remedio que preguntar: “Es probable que no tenga más que esta cualidad buena [ser infatigable en las preguntas] y que las otras sean de muy poco valor; en efecto, me extravió al buscar dónde están las cosas y no sé de qué manera son” (Platón 372 b/c).

Del Solar, a diferencia de Sócrates, no hace la pregunta más importante sino solo hasta el final de la novela: ¿dónde está Martínez? Su obsesión respecto a la palabra “asesinatos” y no sobre el personaje que todos los interlocutores han nombrado en sus relatos, constituye la grieta de su lectura. Marie-José Hanaï señala que por eso el narrador de DA tiene un enfoque paródico de la tarea del historiador pues muestra como Del Solar “no actúa con método, o... se deja captar por otro método, que le va revelando casi a pesar suyo las historias íntimas que rodean esa fiesta del mes de noviembre de 1942” (DA 179). Hanaï considera que este desvío del “cariz científico de la empresa de Del Solar hacia las historias delirantes” (DA 179) representa la carnavalización del método historiográfico. Sin embargo, es ese desvío que lo hace perderse en las estructuras retóricas y estilísticas de los textos orales y escritos, el que le permite atisbar, por lo menos intuitivamente, que la forma de narrar es también productora de sentido.

La diversidad de estilos y perspectivas de los entrevistados hace manifiesto el argumento de Benjamin sobre que no es posible aspirar a una historia universal porque ésta solo podría escribirse en esperanto. La pluralidad de lenguas implica una pluralidad de miradas y, por tal, de historias. Esto no significa que ninguna objetividad sea posible, pues, en concordancia con Altick, Terry Eagleton señala también que: “Una forma de reconocer que el mundo es objetivo es reconociendo la presencia de otros cuya conducta manifiesta el hecho de que, en un nivel muy básico, la realidad es en buena medida la misma para ellos que para nosotros mismos” (*Cómo leer literatura* 146). Esa presencia en DA es la de Martínez: dado que los testigos hablan de él más o menos en los mismos términos, este personaje es el único factor de coincidencia en todos los relatos.

De los doce capítulos de la novela, solo en tres de ellos no se habla de Martínez: en el primero, cuando Del Solar descubre los crímenes; en el tercero, cuando se entrevista por primera

vez con Delfina; y en el décimo, cuando Balmorán le habla del castrado. En los restantes, Martínez viene a la conversación de manera espontánea. Eduviges lo llama “pistolero”. Emma lo describe como un “monstruo” que en el Minerva “andaba siempre allí como al acecho” (DA 92) y que se creía que era agente de la policía. Balmorán lo describe como un orate. Delfina, como alguien espeluznante. Julio Escobedo lo representa como “un bicho incoherente, zafio a más no poder” (DA 154). Dery dice que era un “pistolero que no se separaba nunca de Arnulfo Briones” (DA 174), pero también lo caracteriza como “Un valentino nato” (DA 177). Incluso Del Solar recuerda que: “hombre más falso y desleal que Martínez difícilmente podría concebirse” (DA 68).

Esta clave es la que Del Solar no sabe reconocer en los testimonios de sus entrevistados, por eso cuando finalmente Delfina hace de su conocimiento que Martínez fue asesinado en la prisión, culpado por el asesinato de Arnulfo, este hecho se le revela como el fracaso de su pesquisa.⁶¹ Lo que para la investigación de Del Solar es un fiasco evidente, en la novela, sin embargo, funciona como elemento prospectivo: la muerte de Martínez lo sorprende a él tanto como al lector de DA. Cuando Delfina le cuenta que a Martínez: “Lo lincharon. Lo hicieron picadillo. Quedó convertido en una masa sanguinolenta” (DA 229), Del Solar estalla: “Tengo meses de pedir información; he hablado con medio mundo y nadie me ha revelado este final. ¡Es imposible continuar así, Delfina!” (DA 228). Del Solar no ha sabido ser, a decir de Nabokov, un lector creativo porque ha estado tan absorto en la comprobación de un solo hecho (“los asesinatos”), que no ha prestado atención a los detalles que los diferentes testimonios le han revelado de manera evidente.

⁶¹ Si bien Miriam López Santos indica que el fin del relato gótico llega cuando se revela el enigma de la trama (estructura que será retomada por el policial), lo que ocurre en la novela de Pitol es que ésta se acaba cuando Del Solar se da cuenta de que no podrá resolver el misterio.

La falta de imaginación, que es opacada por la obsesión de la verificación del dato, impide que Del Solar haga una lectura creativa. Una lectura embelesada en el puro hecho lingüístico, se ciega a otros aspectos de la experiencia literaria, y eso es lo que en DA constituye la parodia del lector neocrítico. No es que con ello se invalide o niegue el rigor científico del análisis literario, sino la creencia de que es el único camino hacia la verdadera comprensión del texto. Más aún, el fracaso de Del Solar revela, como Altick ha señalado, que la investigación literaria, contraria a las ciencias exactas, no puede acercarse a la verdad con sus mismos métodos; sobre todo, que debe estar consciente de que, en ciertos casos, no puede aspirar a alcanzarla: “Literary research is frequently dull and laborious beyond description, and even the most devoted scholar will admit as much. Much of it ends in despair, because history, however briskly prodded, simply refuses to talk” (*The Scholar Adventures* 2). La frustración de Del Solar consiste en pensar que saber lo que realmente pasó es el único fin de su investigación, lo cual, si bien es cierto para las ciencias exactas, no puede serlo para la historia o la literatura. Si el quehacer del historiador se entiende como la de un archivista que solo debe traer a la luz unos hechos pasados —la historia del crimen—, entonces la labor creadora de la historia se oscurece y, por tal, la de los mecanismos con los cuales construye una realidad histórica dada.

Sánchez Prado señala que Del Solar: “denies history as seen by historians and highlights a different version of the past” (*Strategic Occidentalism* 45). Esa nueva versión del pasado no es construida por Del Solar sino por el propio relato de su pesquisa. Así, con cada nuevo testimonio, él vuelve al Minerva para tratar de juntar las piezas del enigma. Este regreso puede ser interpretado como un ejercicio de relectura, de constante retorno al texto por medio del cual la novela de Pitol permite visualizar lo que Jauss denomina el acto constitutivo del proceso total de recepción de la obra literaria.

De acuerdo con Jauss, la fusión de horizontes ocurre cuando el lector relaciona el horizonte de expectativas intraliterario, es decir, la recepción condicionada por el género (código estético), con el horizonte de expectativas extraliterario, o sea, la recepción condicionada por la experiencia del mundo. Cuando el lector hace preguntas al texto con base en ambos horizontes, entonces puede plantear una pluralidad de posibles interpretaciones que reconocen la naturaleza estética del texto literario: de esa manera, no se lo juzga exclusivamente por sus cualidades formales o por su contenido, sino por la conjunción de ambos. Esta actitud lectora puede ser visualizada en DA por la posición que Del Solar adopta en su investigación: la manera con la cual decodifica ciertas formas y cómo articula, a través de esas manifestaciones formales, el fondo ideológico o moral que las anima. Todos estos códigos guían su mirada en la investigación y predisponen el modo particular de su lectura, que ante todo es siempre una relectura.

Del Solar no solo regresa al Minerva para remover la misma historia una y otra vez, sino que, además, lo hace siempre cargado con las nuevas lecturas que sus entrevistados le han compartido. Una estructura repetitiva en los capítulos de la novela es que casi todos ellos comienzan con la llegada de Del Solar a algún lugar o ya estando ahí, y terminan con él saliendo. A continuación, mostramos una tabla que visualiza dónde se encuentra Del Solar al inicio y al final de cada capítulo:

Cap.	Inicio	Término
1	Llegando al Minerva	Saliendo del Minerva hacia la editorial
2	Llamando a casa de tía Eduvigés	Urgido a salir de la casa de Eduvigés.
3	Entrando a la galería de Delfina	Delfina se olvida de él, Del Solar se va.
4	En la procuraduría → En el Minerva	Saliendo del Minerva.

5	En la puerta de Emma Werfel	Fuera de la casa de Emma Werfel
6	En la Editorial → En el Minerva	Saliendo del Minerva.
7	En la casa de Cuernavaca de Delfina	Regresando a México
8	En casa de los Escobedo	Saliendo de la casa de los Escobedo
9	En casa de Deryn	Regresando a su propia casa
10	En casa de Balmorán (Minerva)	Echado a golpes de la casa de Balmorán
11	En casa de Eduvigés	Regresando a su propia casa
12	En casa de Delfina → Frente al Minerva	Dentro de la librería de San Ángel

Como se puede observar, cuatro capítulos inician con Del Solar fuera de un espacio (1, 2 3 y 5), mientras que en los ocho capítulos restantes ya está dentro de ellos y en algunos más se desplaza de un lugar hacia el Minerva (4, 6, 12). Ese estar *in media res* del personaje, o *in media textus*, supone la idea de que el lector solo lo es durante el proceso de lectura, no antes ni después. Iser afirma que la obra literaria acontece cuando lector y texto convergen, es decir, solo mientras se lee: “ése es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector” (44). Esa virtualidad de la lectura es tematizada aquí a partir de una estructura teatral, donde cada capítulo es una especie de escena marcada por la entrada y salida de Del Solar de cada uno de los escenarios. También evoca los espacios cerrados de la literatura detectivesca clásica, a los cuales el detective ingresa una y otra vez en busca de los indicios que le permitan esclarecer el crimen.

Respecto al final de los capítulos, en todos, excepto en el último, Del Solar termina fuera, ya sea por voluntad propia o apurado por su anfitrión. En el capítulo 10, es echado a golpes por Balmorán, lo que visibiliza que el lector no siempre sale gozoso ni indemne del texto. Pero el

deseo por resolver el enigma y la voluntad de hacerlo son los motores que muevan a Del Solar a reincidir en esos espacios textuales, aun en los más indiferentes: en los lugares donde entrevista a Delfina, siempre sale cuando ella olvida que está ahí, si bien es ella quien, a pesar de todo, le descubre la suerte de Martínez. No es casual que sea a Delfina a quien visite en más ocasiones (3, 7 y 12): el brío lector de Del Solar termina venciendo el texto que Delfina representa. No es la imagen de la lectura esforzada lo que priva en la voluntad de Del Solar, sino el de la lectura escéptica y obstinada: la vuelta al texto de manera repetida.

Pero el lector que reincide en el texto no es por fuerza aquel que se halla más cerca de comprender el misterio que encierra, sino apenas de abrir otros enigmas. Pitol afirma que toda relectura de un clásico transforma al libro (“Un libro leído en distintas épocas se transforma en varios libros. Ninguna lectura se asemeja a las anteriores” [*El mago de Viena* 25]), por eso resulta llamativo señalar que la transformación del libro ocurre por la nueva interpretación que el lector hace de él. Así, luego de cada nueva entrevista, Del Solar modifica su perspectiva sobre los asesinatos de Pistauer y de Arnulfo y sobre las personas con las que interactúa. Como el propio Pitol afirma, en DA el enigma verdadero no es el crimen sino la identidad de los personajes: “cada personaje era un saco atestado de secretos, graves unos, triviales los más” (Pitol, *El mago de Viena* 83).

El método de Del Solar es un ejercicio de relectura que lo obliga a entrar y salir de los espacios textuales constantemente, de los que a veces es expulsado con premura o violencia. Pitol dijo que la razón por la que decidió darle a Del Solar el oficio del historiador es porque ésta correspondía a una variación del periodista, la que a su vez era una transformación del detective. La peculiaridad del historiador es que su profesión justifica su entrada al espacio más íntimo de los testigos: su casa. Del Solar se vuelve casi tan intrusivo como Martínez, con la

salvedad de que este último busca un bien económico y Del Solar uno epistémico; lo que prevalece en la actitud de Del Solar es la angustia por comprender el pasado porque intuye que ese entendimiento lo vincula, a su vez, con el futuro. Este objetivo, sea consumado o no (pues él no logra obtener una respuesta definitiva al crimen), le sirve para conocer y mirar de manera distinta la realidad.

La relectura es figurada como un proceso de constante apertura de Del Solar hacia el texto, de su insistencia a cerrarlo con un sentido único o concluyente. Sánchez Prado dice al respecto que la aportación de Pitol a la literatura latinoamericana es la resistencia a la idea de totalidad como rasgo definitorio de la ficción en español (*Strategic Occidentalism* 66). Esa totalidad, entendida como cierre, es la imagen de un Del Solar que termina siempre expulsado de los espacios a los que entra, pero a los que él, incluso en el capítulo final, no puede dejar de acudir. A esta paradoja de la lectura, parodiada mediante la figura de Del Solar, subyace la posición epistémica de la novela: la relectura como cuestionamiento constante de la realidad impide el cierre de sentido, lo que, si bien es contrario a la postura neocrítica y a género policial, no lo es para el lector neohistoricista.

3.4 La historia leída en clave de suspenso

Si la relectura representa una vuelta constante al pasado como texto, la escritura se posiciona como una aspiración hacia el futuro: pero todo ello realizado desde el presente. Hacia el final de la novela, cuando Del Solar está parado frente al Minerva, nota que un carro se le acerca de manera extraña; ante ello, no puede evitar leer ese suceso igual que si se tratara de la noche en que mataron a Pistauer, pero ahora situándose a sí mismo como la posible víctima. El asesinato de Pistauer es para Del Solar, más que un evento ocurrido en el pasado, un relato instalado ya

en su conocimiento del mundo: es un discurso a partir del cual puede elaborar interpretaciones de su realidad presente. Para él, el edificio Minerva está cargado también con las historias de espionaje y asesinato que ha investigado en las últimas semanas. Como advierte Foucault: “no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio cargado por completo de cualidades, un espacio tal vez también poblado de fantasmas” (“Espacios diferentes” 435). Esos fantasmas son los hechos que Del Solar ha investigado y que ahora pertenecen al marco de referencia con el cual experimenta e interpreta su mundo. Al echarse a correr asustado, perseguido por esos fantasmas, termina refugiándose en la librería: como si, a pesar de todo, solo dentro del espacio textual pudiera sentirse más seguro.

Benmiloud observa que en la narrativa de Pitol encontramos dos tipos de escritores: “les écrivains et... ceux qui aspirent à le devenir” (“La figure” 249). Cécile Quintana también ha señalado, sobre la presencia de lectores en la obra del escritor veracruzano, que “acabamos siendo lectores de lectores”, que “el efecto de circularidad lectoral se vuelve desdoblamiento metatextual” (26). La presencia de lectores en la obra de Pitol produce, en efecto, una dimensión metaficcional que se relaciona directamente con la figura del escritor, pues todo acto presente de lectura se articula con el acto futuro de la escritura. Del Solar, Delfina Uribe e Ida Werfel han escrito tesis, ensayos y libros académicos; Pedro Balmorán aspira a escribir la crónica del castrado mexicano y Emma, la biografía de su madre. Lectura y escritura se conectan en DA por medio del género policial y del archivo histórico: la investigación del crimen en el Minerva se realiza mediante las técnicas propias del historiador. Con este recurso, la novela de Pitol se estructura a la manera de la novela de suspenso, según la distinción de Todorov, donde se conjugan las características eje de la novela de enigma y de la novela negra.

De acuerdo con Todorov, las dos novelas típicas del policial son la de enigma y la negra. En ambos tipos de relatos se narran dos historias a la vez: la del crimen y la de su investigación. Sobre estas variables, el crítico francés plantea las diferencias entre una y otra. La novela de enigma trabaja retrospectivamente, intentado descubrir cómo ocurrió un crimen; por ello, esta narración se centra en la relación efecto- causa: hay un cadáver y se debe saber por qué. La historia del crimen está en el pasado, mientras que la de su investigación en el presente. Por su parte, la novela negra trabaja prospectivamente, es decir, la narración comienza presentando una serie de acontecimientos que van a desencadenar la ocurrencia de un crimen; de modo que la relación que propone es la de causa-consecuencia. Bajo ese entendido, la planeación del crimen se ubica en el presente, y su ejecución en el futuro. Todorov señala que el efecto que la novela de enigma produce en el lector es la curiosidad (saber cómo ocurrieron los hechos pasados), mientras que la novela negra provoca el suspenso: la espera de que, en efecto, ese crimen ocurra.

Todorov señala también la diferencia entre el detective de uno y otro tipo de policial: el detective de enigma va a aprender algo en su pesquisa, pero será inmune a cualquier peligro; mientras que para el detective de la novela negra: “tout est possible... le detective risque sa santé, sinon sa vie” (“Typologie du roman policier” 14). Estas dos formas del policial, dice Todorov, se combinaron para hacer surgir un tercer tipo: la novela de suspenso. Esta forma no se reduce solo a la búsqueda de la verdad, sino que también produce un interés por aquello que pasará después:

Les deux types d'intérêt se trouvent donc réunis ici: il y a la curiosité de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés; et il y a aussi le suspense: que va-t-il arriver aux personnages principaux? Ces personnages jouissaient d'une immunité, on s'en

souvent, dans le roman à énigme; ici ils risquent leur vie sans cesse. Le mystère a une fonction différente de celle qu'il avait dans le roman à énigme: il est plutôt un point de départ, l'intérêt principal venant de la seconde histoire, celle qui se déroule au présent. (Todorov, "Typologie du roman policier" 17).

Gracias a esta combinación de formas, la investigación historiográfica de Del Solar se lee en clave de novela de suspenso: el crimen de 1942 es el punto de partida de la retrospectiva que da forma a su pesquisa, pero para el lector de DA, el misterio ya no consiste en descubrir la verdad de ese crimen pasado, sino saber si él podrá o no hallar la verdad. Es sobre esta incógnita donde la novela de Pitol urde su trama metaficcional: de la investigación depende el nuevo libro por venir, pero las dificultades con que Del Solar tropieza a cada momento ponen en peligro esa meta. La duda sobre el éxito de su investigación historiográfica se debe a que la ha iniciado como si se tratara de una averiguación criminal, una averiguación que en última instancia no tiene como objetivo el restablecimiento de la justicia, sino, precisamente, escribir un libro. La disparidad entre los métodos, enfoques y objetivos que Del Solar mezcla en su labor problematiza su capacidad para escribir un libro de historia pues emborrona los límites entre literatura e historiografía. El pacto de lectura del género policial que pretende llevar a su pesquisa histórica resulta infructuoso porque los testimonios orales, si bien contienen un elemento ficcional en su construcción, no buscan construir una realidad literaria, sino histórica. Por eso, él mismo le dice a Delfina: "Me doy muy bien cuenta del elemento grotesco en esta parodia de investigación policíaca que realizo" (DA 127).

Sánchez Prado señala que, en 1973, año en que Del Solar realiza su investigación, Pitol es traductor y escritor de cuentos, no de novelas; es también el año en que la novela mexicana: "begins its open dissociation with questions of official history—and when the writing of history

is itself under question” (*Strategic Occidentalism* 71). Por esta razón, el crítico mexicano valora que DA es una anti-épica, es decir, una novela que ya no puede sumarse al discurso nacional, crear alegorías, héroes, o incluso, novelas, sino discutir las estructuras de la propia escritura literaria (72). Agregamos que 1973 es, asimismo, el año en que Hayden White publica *Metahistoria*, un texto que puso en discusión la idea decimonónica del “pensar históricamente” y los métodos de la investigación histórica. Para White, el concepto de conciencia histórica es un prejuicio occidental que sirvió para fundamentar la idea de “la superioridad de la sociedad industrial moderna” (14).

La noción del pensar históricamente ya había sido discutida por Benjamin en la primera mitad del siglo XX en su texto póstumo “Sobre el concepto de historia”, publicado precisamente en 1942. De acuerdo con él: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.” (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 40). Benjamin distingue entre el historicista, que empatiza con el vencedor, y el materialista histórico, que entiende que todo documento de cultura es un documento de barbarie (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 42), es decir, un texto que impone un sentido como una verdad absoluta. De los historicistas, Benjamin discute la percepción lineal de la historia que siempre tienden hacia el progreso; contra esa visión, utiliza la metáfora del “ángel de la historia”, pues la historia avanza como una entidad arrastrada hacia el futuro en tanto que mira atónita cómo se acumulan las ruinas del pasado.

Los historicistas, dice Benjamin, conciben la historia como una línea de sucesos, pero el ángel de la historia lo mira todo a la vez como “una catástrofe única” (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 44). Benjamin refuta la visión lineal de la historia porque juzga que la idea del

progreso no es constructiva para el pensamiento histórico, pues bajo esa razón se pueden justificar cualquier tipo de acciones: si se piensa que el presente representa el progreso del pasado, entonces los crímenes pasados pueden ser leídos como necesarios. En ese sentido, es llamativo que Del Solar lleve bajo el brazo un ensayo sobre Maquiavelo, cuya premisa más conocida haya sido tradicionalmente descontextualizada: que el fin justifica los medios.

Contra ese historicismo aditivo, dice Benjamin, el materialismo histórico debe ser creativo, es decir, debe pensar que todo momento histórico tiene la potencia de significar tanto como un salto hacia el progreso como uno hacia la barbarie:

no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria —solo que ésta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva—. Al pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria peculiar de cada instante histórico se le confirma a partir de una situación política dada. Pero se le confirma también, y no en menor medida, por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado completamente clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que ésta, por aniquiladora que sea, se da a conocer como mesiánica. (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 56)

Es sobre esta línea de pensamiento benjaminiano que White propone pensar a la historia como una estructura verbal a partir de la cual se ordenan temporalmente unos hechos que intentan ser explicados; la manera bajo la que se elige explicarlos, el género discursivo seleccionado, es por sí misma una toma de posición frente a esos hechos. La postura de White refutaba la idea de la neutralidad del relato histórico, pues al elegir la estructura que mejor

conviene a su explicación, el historiador se asemeja al escritor de ficciones en tanto que él también emplea tácticas narrativas para dar sentido a su historia. Ivan Jablonka argumenta que la ficción se ha nutrido, a su vez, de los métodos de investigación de las ciencias sociales para constituir una literatura que él llama “de lo real”: “Esta literatura no se definiría ‘por su objeto (los ‘hechos’) ni por su falta (la ‘no-ficción’), sino por su deseo de comprensión, su potencialidad explicativa” (324).

Si 1973 representa, como dice Sánchez Prado, un momento de no retorno a la literatura de la Revolución, la que había quedado cerrada con autores como Ibarguengoitia, los años 1914 y 1942 simbolizan asimismo los puntos en el tiempo donde la Revolución mexicana enfrenta sus propios puntos de no retorno. El libro *El año 14* de Del Solar tiene como tópico central la Convención de Aguascalientes, que a él le sirve como vértice para conectar la caída de Huerta con el acenso de Carranza. En ese libro cuenta cómo la ciudad quedó sin gobierno durante ese suceso, por lo que el narrador señala que “En semejante desamparo, en el corazón del caos todo puede ocurrir” (DA 11): el libro porvenir que Del Solar perfila en su mente, el del año 1942, supone el advenimiento de la prevalencia de la ultraderecha mexicana.

Pitol publicó DA un año antes de que se desintegrara la Dirección Federal de Seguridad (DFS), creada en 1947, pero cuyos “orígenes se remontan a 1942, cuando el gobierno creó, tras la entrada de México en la II Guerra Mundial, el Departamento de Investigación Política y social.⁶² El fin de este departamento era detectar y controlar las acciones de los países enemigos y sus aliados nacionales (como Arnulfo Briones)” (Colorado 208), y se volvería una especie de

⁶² La DFS “consistió en el estudio e información general de las diversas clases de muchedumbres existentes y las que pudieran formarse en lo sucesivo, de las ideas en ellas dominantes, de las que pudiera impresionarlas, llegar a formar parte de éstas y verlas en determinados sentidos, ya sea tratándose de cuestiones generales o meramente regionales en las diversas Entidades Federativas”. (“#AGNResguarda”)

policía del PRI, o mejor dicho, su mayor órgano de represión y control político cuya actividad principal era el espionaje. La DFS tuvo como primer antecedente la “Sección Primera” creada por Carranza, que también servía como órgano de espionaje. Así, tanto 1914 como 1942 son momentos clave en la vida política del país, pero en la novela simbolizan además los puntos en que México tuvo la oportunidad de acabar con el sistema autoritario, pero falló. En DA, estos años son una especie de puntos Jonbar⁶³ de la historia nacional que representan los instantes históricos con potencial revolucionario, como decía Benjamin, que la izquierda mexicana dilapidó y que permitieron el ascenso de la ultraderecha: “esos años donde por alguna razón se define el sentido o vocación de un país” (DA 100), le dice Del Solar a su editor.

La reflexión del protagonista ocurre solo gracias a la lectura del legajo que le prestó su antigua compañera de escuela, Mercedes Ríos.⁶⁴ Si “la lectura de aquellos documentos le hizo advertir mil posibilidades nuevas” (DA 12), es porque la lectura constituye el motor que permite conectar esos años que en apariencia no tendrían relación. Por eso, Del Solar señala: “Como historiador, lo único cierto que ha aprendido es que no hay punto que, en determinado momento, no sea propicio a las más jugosas revelaciones” (DA13). El historiador original encuentra en las pequeñas anécdotas un hilo para su discurso, pero también el novelista. Pitol comentó, después de ver unas pinturas de Beckmann, que tenía la tentación de que en sus relatos se pudiera

⁶³ El punto Jonbar es un término utilizado dentro de la ciencia ficción para hacer referencia a un evento en el tiempo que, al ser alterado, cambia toda la historia conocida (Clute et al.). Este concepto es ampliamente usado en las ucronías. Por ejemplo, en *El hombre en el castillo*, de Philip K. Dick, el punto Jonbar con el que se juega es la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial. La novela de K. Dick elabora así una historia alternativa en la que Alemania ganó la guerra y el orden mundial es diferente al real.

⁶⁴ Mercedes Ríos es trasunto de Silvia Molina, hija de Héctor Pérez Martínez, ex Secretario de Gobernación de México en el periodo presidencial de Miguel Alemán cuando se creó la DFS, la cual estaba integrada a esa secretaría.

“establecer en un raptó de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama” (*El arte de la fuga* 121). Para Del Solar, esa trama es la muerte de Pistauer; y los hilos, aquellos dos años de la historia mexicana.

El legajo que Mercedes Ríos le prestó a Del Solar le hace evocar la atmósfera de películas y novelas ubicadas en lugares exóticos, como Estambul, Lisboa, Atenas, Shangai, pero no en México. En esta operación, Del Solar identifica lo que Moretti caracteriza como la transacción que permitió el surgimiento y la expansión de la novela moderna: una forma extranjera (el policial), una materia local (los conflictos políticos mexicanos) y una voz narrativa local (la mirada de Del Solar). De hecho, esta imagen híbrida se parece a lo que Pitol describe como el momento en que la idea de la escritura de DA se concretó en su mente, cuando siendo embajador de México en Praga asistió a una exposición de Erwin Kisch y observó en una foto el edificio de la Plaza de Río de Janeiro: “Un mundo de matices muy contrastados a quienes la Guerra unió en México. Puedo imaginarme la cantidad de confusiones que esa divina pléyade habrá provocado en una ciudad entonces tan provinciana” (*El arte de la fuga* 186).

Así como un archivo fotográfico llevó a Pitol a imaginar una novela llena de confusiones en un mundo heterogéneo, para Miguel del Solar ese archivo es el “pobre y somero expediente policíaco” (DA 14) que su amiga le prestó. Del Solar nota que el legajo carece de notas al margen, por lo que infiere que no ha sido leído con interés por nadie. Del Solar toma notas durante sus lecturas y sobre ellas vuelve constantemente, es decir, no relee los textos, sino las notas que va tomando; es la escritura de su lectura lo que le permite pensar: “El domingo volvió a estudiarlas, a tomar notas, a reflexionar sobre esos datos” (DA 12). La escritura de la lectura, si bien es para él un paso necesario de su método de investigación, para Emma Werfel, que dice que acostumbraba a hacerle las notas a su madre, parece una actividad inferior: “Yo hacía por

las noches los resúmenes y redactaba las notas de lectura necesarias que extraía de una enciclopedia. No podía permitir que ella malgastara un tiempo que podía emplear, ¡y empleaba!, en cosas de más miga. Pasaban a recogerla en un coche magnífico; allí leía mis notas y llegaba solo a recrearlas en los salones de aquellas sirenas voluptuosas” (DA 80).

Sánchez Prado dice que la narrativa anti-épica de Pitol se opone con las ficciones totalizantes de la literatura latinoamericana (*Strategic Occidentalism* 75). Esa anti-épica, la entendemos también como la dificultad del investigador para dar una respuesta concluyente al enigma. Tal conflicto no se debe a la falta de herramientas cognitivas y metodológicas del detective, pues Del Solar es un investigador y lector capaz, sino por la propia complejidad de la realidad. Él pretende conversar con sus interlocutores, pero invariablemente los diálogos se tornan en extensos monólogos que hacen manifiesta la resistencia a escuchar al otro. Por eso, para Sánchez Prado, la literatura de Pitol “traces a cartography of heterodoxy to resist the hegemonic waves of Cold War aesthetics and ideologies” (*Strategic Occidentalism* 40). En ese sentido, las dificultades de Del Solar también cartografían el funcionamiento de una cierta crítica literaria que, como explica Bourdieu, “practica con asiduidad el abuso del poder, que consiste en imponer a espíritus poco armados construcciones teóricas y problemas más o menos fantásticos” (*Las reglas del arte* 21).

La parodia del policial en DA no solo consiste en trasgredir la intención de una lectura concluyente, tanto de la realidad social como de la obra literaria, sino sobre todo en la trasgresión del héroe del género detectivesco: Del Solar no solo falla al desvelar el misterio del crimen, sino que sufre por no poder hacerlo: asemeja al crítico literario que, a decir de Pitol, se obsesiona por descubrir la clave que descifre el texto: “Lo que de verdad lo aterrorizaría sería que su novela suscitara el entusiasmo de algún comentarista tonto y generoso que pretendiera

descifrar los enigmas planteados a lo largo del texto y los interpretara como una adhesión vergonzante al mundo que él detesta” (*El mago de Viena* 32).

El fracaso de la investigación de Del Solar representa el triunfo del narrador que ha relatado esa travesía. Por eso, Benmiloud señala que:

Ce que le narrateur-écrivain ne souhaite pas raconter, c’est justement ce qu’il a déjà raconté ou du moins ce que nous avons déjà lu (ce qui, du point de vue du lecteur, revient en fait exactement au même)... C’est en ce sens, c’est-à-dire par l’artifice rhétorique de la prétérition, que Sergio Pitol conjure son agoise de la stérilité et du silence (Benmiloud, “La figure” 269)

La posición estricta de Del Solar entre el discurso histórico y el literario le impide realizar una lectura menos sesgada de la complejidad de la realidad mexicana durante las tres épocas que Pitol trabaja en la novela porque, como señala De Certeau, la ficción es “un discurso que ‘informa’ lo real, pero [que] no pretende representarlo ni acreditarse en él” (3).

Mediante la clave de la novela de suspenso, DA puede leerse también como parodia de un tipo de lectura de la historia y de la literatura: debate el supuesto historiográfico del conocimiento indiscutible del pasado, así como la pretensión hermenéutica de que la lectura solo afecta a la mente, pero no al cuerpo y a las emociones: Del Solar no solo falla en descubrir la verdad sobre el crimen del 42, sino que hacia el final sufre incluso físicamente las consecuencias de su voluntad detectivesca. El humor que suscita la reacción patética del que debiera ser el héroe de la historia sirve también para transgredir cualquier pretensión de cierre y de salida indemne del texto. Como señala Colorado: “el humor dinamita cualquier adscripción a una postura militante. Por lo que implica y ampara, quizá lo que distingue a la literatura como forma de conocimiento es el tono” (Colorado 205).

Así, mediante el humor, la novela de Pitol echa abajo la pulsión del pensamiento dogmático, o totalizante como lo llama Sánchez Prado, y se acerca más a una dimensión reflexiva que no pretende explicar la realidad, sino comprenderla. Esta dimensión, como señala Françoise Dosse, organiza la tarea del nuevo historiador:

revisitar las mismas fuentes con una mirada diferente, una mirada que no se limita a la efectucción de lo que ha pasado, sino que considera como significantes las huellas dejadas en la memoria colectiva por los hechos, los hombres, los símbolos, los emblemas del pasado, así como por los diversos usos que se hacen, en el presente, de este pasado.

(16)

La investigación de Miguel del Solar se asienta sobre una constante comparación entre las expectativas y las desilusiones pasadas y presentes, tanto las políticas como las personales. La novela se edifica sobre el incesante recuerdo de los personajes sobre aquello que sucedió y la falta de correspondencia con lo que esperaban, atravesados siempre por su deseo de lo futuro. La historia y la literatura funcionan también en ese nivel, pues la historia intenta rastrear en el pasado las causas de los miedos y esperanzas futuros, así como el escritor busca en la tradición aquello que transformará la literatura por venir.

La historia y la literatura, como artefactos narrativos, tienen un lazo estrecho, como ya han señalado White y Jablonka, y es en su espacio liminal donde Del Solar terminará estrellándose: más que su incapacidad por resolver el enigma es la dificultad para delimitar los hechos de las representaciones lo que dispone su reacción final. Así, Pitol sitúa a su antihéroe detectivesco en esa zona de cruce que el entramado verbal abre entre la historia y la ficción: la zona que únicamente un lector alcanza a atisbar cada vez que lee. En la última página de la novela, cuando cree estar en la misma situación de vida o muerte de Pistauer, corre a refugiarse

dentro de una librería: “Jadeante, sudoroso, amedrentado, apoyó el cuerpo sobre el mostrador, no lejos del sitio donde las columnas de sombreros zapatistas de *El año 14* atraían la mirada del lector. Parecía a punto de echarse a llorar” (DA 231). Su aventura policiaco-familiar le descubre una nueva perspectiva sobre la escritura: “tuvo la seguridad de que desde hacía poco poseía todos los datos que permitían resolver el enigma del Minerva... Pero su mirada no lograba penetrar un velo” (DA 230), es decir, entiende que esa verdad que sigue oculta en todos los hechos y datos recogidos no puede ser comprendida hasta que sea narrada, no mediante la historia, sino a través de la literatura, pues hay verdades que no son comprensibles por la ciencia. Ese velo es el que Pitol descorre con la escritura de su novela.

Capítulo 4. La lectora detective en *Mi hermanita Magdalena* (1998) de Elena Garro: la crítica ética

Mi hermanita Magdalena (de aquí en adelante MHM) es una novela póstuma de Elena Garro, publicada en el mismo año de su muerte. Hacia fines de 1979, Garro mencionaba, en una de sus correspondencias desde el exilio europeo, que se encontraba escribiendo su “Magdalena”. Apenas un año antes, su situación económica la había llevado a ella y su hija Helena a vivir en un asilo de mendigos en Madrid. En ese estado de semi indigencia y necesidad, Garro insiste en enviar manuscritos a las editoriales mexicanas con el afán de ganar algún dinero que la ayude a salir de tal escollo. Sin embargo, en México continúan rechazando sus textos: la escritora sigue siendo alienada, tanto por el gremio intelectual mexicano, luego de su polémica “participación” en los eventos del 68, como por su exesposo, Octavio Paz. En una carta dirigida a Emmanuel Carballo, Garro confiesa lo siguiente: “Tengo la impresión de que escribo para nadie. Pero ahora, si no escribo, ¿cómo mato el tiempo? Además, he logrado comer algunos días gracias a

ello” (Carballo 486). La impronta de estas vicisitudes económicas permea en su escritura, lo cual se refleja en otra carta que le envía a Guillermo Schmidhuber y donde Garro dice sobre MHM: “Quería que la novela fuera graciosa, pero no logro darle la alegría que busco dar en ella. Tal vez se deba a la congoja económica y a la censura interior, que paraliza la mente y la mano” (Schmidhuber 41).

A inicios de la década de los 80, la editorial Grijalbo reedita *Los recuerdos del porvenir*, y publica también textos hasta entonces inéditos de la autora: el cuentario *Andamos huyendo Lola* (1980) y las novelas *Testimonios sobre Mariana* (1981) y *Reencuentro de personajes* (1982). La aparente apertura hacia su obra, anima a Garro a enviar MHM primero a Joaquín Mortiz y luego a Grijalbo, pero ambas editoriales la rechazan.⁶⁵ Para 1983 la escritora se encuentra corrigiendo una vez más el manuscrito (Melgar y Mora 328), que no será publicado sino hasta 1998, poco después de la muerte de la autora.

Aunque Garro afirmaría en varias ocasiones que escribía solo como un medio para ganarse la vida,⁶⁶ y que a ella lo que realmente le interesaba era leer,⁶⁷ Alma Nora de la Cruz señala que la escritora mexicana consideraba, ya desde la década de los sesenta, no solo la idea de ganarse la vida como escritora, sino que además se planteaba la cuestión de la escritura con

⁶⁵ “Mortiz me publicó *Los recuerdos* porque Octavio se lo exigió, si no, no me lo hubieran publicado... Grijalbo tiene desde hace dos años *La semana de colores*, y no ha salido, y le propuse *Mi hermanita Magdalena* y me dijo que no. Dicen que no hay papel, que está muy difícil comprar todo” (Landeros)

⁶⁶ “Siempre me cuesta mucho encontrar editor. Y mis novelas, cuentos y obras de teatro se deshojan, envejecen y se pudren en alguna maleta. Eso no es grave sino para mí, pues ya sabes que escribo por dinero” (Carballo 493).

⁶⁷ “Mi vocación era el teatro. Y mi profesión, lectora. Si hubiera sido rica, nunca me hubiera sentado horas enteras a la máquina para escribir estupideces. Ese tiempo precioso lo hubiera dedicado a releer a mis autores favoritos, a los que ya nadie lee. ¿Qué más quisiera que ser Corín Tellado? En España supe que existía esa escritora y que es el autor que más gana en el mundo. Tiene casa, barco, médico, dentista, vacaciones. ¡Es dichosa!” (Carballo 497). “Me puse a releer, los clásicos, y a los grandes escritores y me dije: ¡Cómo he perdido el tiempo escribiendo mis novelas en vez de leer! Porque me considero más que nada una lectora, no escritora” (Landeros)

una seriedad y originalidad que la crítica literaria aún no reconoce por completo en el conjunto total de su obra. Contra el retrato popular de que la autora escribía de manera negligente o casi espontánea, De la Cruz propone la imagen de una Garro que ya desde aquellos años “produce o inicia obras que tienen como rasgo en común el uso de recursos narrativos modernos y complejos, como los puntos de vista múltiples y la metaficción” (55), así como el manifiesto interés por géneros menores o marginales, como el cuento de hadas, el gótico, y el policial.

A propósito de este último género, a finales de la década de los 50, Garro había escrito ya la novela *Y Matarazo no llamó...*, la cual abrevia de los recursos del género negro y cuyo primer borrador comenzó en 1957. Esta novela, como muchas otras de la autora, fue corregida en varias ocasiones hasta su publicación definitiva en 1991. La manía por la corrección, creemos, está determinada por factores no solo biográficos (pues, en efecto, en sus mudanzas la escritora perdió varios manuscritos) o político/editoriales (uno de los motivos para rechazar la publicación de *Testimonios sobre Mariana*, por ejemplo, fue la supuesta alusión a personajes importantes del círculo intelectual mexicano y latinoamericano), sino por las convicciones que Garro tenía sobre su concepción de lo literario. Aunque la crítica suele anclarla a la etiqueta del “realismo mágico”, el grueso de su obra se sitúa dentro de un realismo a secas, con especial influencia de las literaturas rusa, inglesa y francesa.

La hibridación de los modelos decimonónicos con los géneros considerados menores en la obra de la autora llevó a Carballo a juzgar, por ejemplo, que *Testimonios sobre Mariana* era una mezcla desafortunada de “novela gótica, novela rosa, novela real-maravillosa y novela surrealista” (Carballo 493). Garro contestaría a esta imputación diciendo que ella era en efecto anticuada: “Por eso trato de seguir moldes anticuados, a mi medida y modestamente trato de contar una historia para divertir al público. Si no lo logro, es mejor que abandone la pluma, es

decir, la máquina. Por desgracia no soy un genio” (Carballo 495). Opinamos que bajo el adjetivo “anticuada” Garro está cifrando en realidad su preferencia por un tipo de literatura, especialmente la del siglo XIX, en contraposición a las corrientes literarias de la posmodernidad.⁶⁸

Aunado a los géneros menores enunciados por De la Cruz (el policial, el gótico y el cuento de hadas), pensamos que en MHM se puede observar también la impronta de la literatura decimonónica mediante el género de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, pues la historia de MHM muestra la evolución de Magdalena en torno a una visión particular del matrimonio, tema que es propio del *Bildungsroman*, como señala Franco Moretti. Asimismo, aunque Garro intentaba contraponerse a la escritura fragmentaria y autorreflexiva de la posmodernidad, la metaficción y la intertextualidad están fuertemente reflejados en MHM, lo cual se codifica mediante las claves del género policial.

De la Cruz ha propuesto clasificar la obra garricana en cuatro momentos, siendo el cuarto y último el que corresponde a la etapa vital del exilio de la escritora, esto es, los textos escritos entre 1974 y 1993; MHM se ubicaría en dicho grupo. De la Cruz sugiere que lo que caracteriza a las obras de esta etapa es que están “basadas en recuerdos de ciertas anécdotas” donde “predomina el desencanto y la pasividad de las protagonistas” (80). Asimismo, señala que la novela *Un traje rojo para un duelo* (1996) narra “el rito de paso de una adolescente a la edad adulta mediante el descubrimiento de la maldad” cuyo final, que “deja sitio a la Esperanza de que el Bien triunfe” (De la Cruz 81), es la última obra de Garro donde tal desenlace acontece.

⁶⁸ En una entrevista con Carlos Landeros, Garro dice que *Los recuerdos del porvenir* le parece anticuado contra lo que se escribe en la actualidad “tan desmelenado”: “no sé si sea muy fácil, pero yo no escribo delirante. ¿Ves? Yo todavía creo en la disciplina del lenguaje y de las formas” (Landeros).

Consideramos que MHM también muestra un rito de paso a la madurez y también propone un final esperanzador.

Por lo anterior, creemos que la novela de Garro se cifra con claves del *bildungsroman* desde las cuales podemos elaborar una reflexión sobre los efectos de la lectura. Partimos de la hipótesis de que MHM configura la imagen de la lectora detective como una mujer cuya lectura se realiza como experiencia ética. Karen Littau explica que, en la tradición retórica de la crítica literaria, los efectos que la lectura provocaban en el lector eran elementos importantes de análisis puesto que “daban cuenta de la capacidad de la literatura para *mover* y *conmover* al lector” (144 cursivas en el original); sin embargo, esta tradición dejó de tener peso cuando el objetivo de la crítica literaria fue la sola interpretación. Los efectos que la lectura tienen en el lector son aquellos que, a través de la persuasión y la acción, lo *mueven* a transformar su conducta. Por eso, Littau indica que tales efectos son impulsos hacia el exterior que se manifiestan en acciones públicas (144).

Wayne C. Booth expresaba que la crítica ética fue proscrita debido al dogma formalista respecto a que el arte y la vida no deberían vincularse en el análisis literario. Sin embargo, observó que ya en la década de los ochenta la perspectiva predominante de la crítica era precisamente ética. Booth propuso que se debía pensar en la crítica ética no como aquella que únicamente analiza los efectos de la lectura, sino también la que toma en cuenta la ética del lector, es decir, la que revela cómo el lector se responsabiliza de los criterios que sigue y los juicios que emite sobre los textos que lee. Por ello, el autor afirma que la crítica ética no significaba la exclusión de lo estético o lo político del análisis literario, sino su complemento:

será crítica ética cualquier esfuerzo por mostrar que las virtudes de las narraciones se relacionan con las virtudes de las personas y las sociedades, o cómo el *ethos* de toda

historia afecta o se ve afectado por el *ethos* —el conjunto de virtudes— de todo lector. Obviamente, esto significa que un crítico estará haciendo crítica ética tanto al elogiar una historia o poema por “elevar nuestras sensibilidades estéticas” o “volvemos más perceptivos”, como al atacar la decadencia, el sexismo o el racismo. (Booth 22)

En tanto que la literatura se sitúa dentro de un contexto comunicativo, no es posible abstraerla del modo en que los lectores y la sociedad pueden hallar en los textos literarios una utilidad, por ello, dado que Garro muestra en *MHM* cómo sus protagonistas modifican su percepción del mundo al leer, creemos que la lectora detective de esta novela se configura como una lectora que ejerce una crítica ética, porque su lectura refleja cómo el *ethos* del texto y del lector son afectados por la lectura.

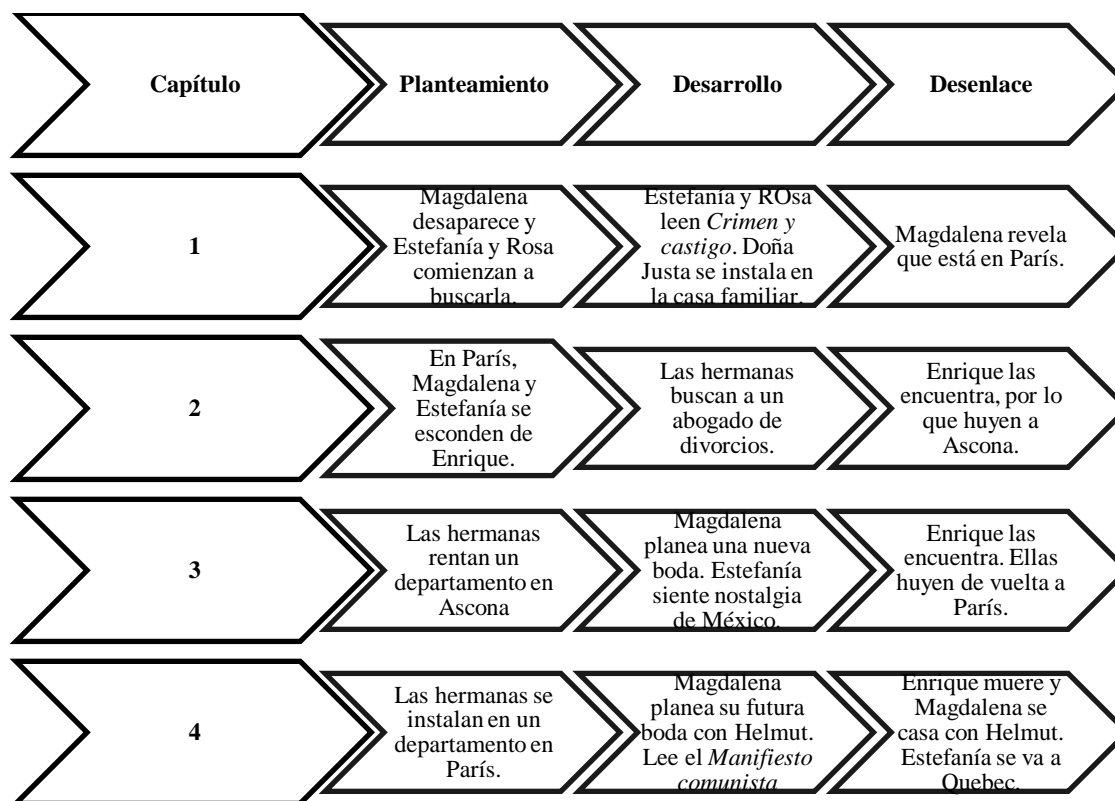
4.1 Drama y melodrama en *Mi hermanita Magdalena*

Mi hermanita Magdalena está compuesta por cuatro capítulos que narran los sucesos desencadenados por la desaparición de Magdalena. Magdalena tiene 17 años y es la segunda de cuatro hermanos: Estefanía, Rosa y Felipe; Estefanía, su hermana mayor, es la encargada de relatar esos sucesos. La narración no indica cuánto tiempo ha pasado desde que los eventos ocurrieron y el momento en que Estefanía los relata, pero los hechos son contados como algo ya consumado y sobre los que la narradora vuelve para tratar de dar sentido a todo la desdicha que estos trajeron a su familia.

El conflicto central de la historia se puede resumir de la siguiente manera: Magdalena se casa con Enrique usando un acta de nacimiento falsa, pues es menor de edad; además, lo hace sin enterar a su familia. Poco después de la boda se muda a Francia con su esposo sin decirle a nadie. Su desaparición provoca que Estefanía y Rosa inicien la pesquisa de su paradero, búsqueda exigida sobre todo por la lenta pero inicua intromisión que la madre de Enrique, doña

Justa, tendrá en la vida de la familia de Magdalena. Meses después, Magdalena informa a su familia que está en París y que necesita que una de sus hermanas vaya por ella. Estefanía viaja en su busca y, ya en Europa, ambas se embarcan en la misión de lograr el divorcio de Magdalena aduciendo la ilegalidad del matrimonio. En medio de esa tarea, se ven involucradas en una red de intrigas y espionaje relacionados con la guerra de independencia de Argelia (1954-1962), así como con los persistentes problemas xenofóbicos y raciales exacerbados desde el nazismo. El desenlace de la historia sobreviene con la repentina viudez de Magdalena y su libertad para casarse nuevamente, esta vez, con una perspectiva diferente del matrimonio.

Garro organiza cada uno de los cuatro capítulos a la manera de un acto dramático, donde cada uno contiene un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. Sin embargo, en cada uno de esos desenlaces particulares, la autora recurre a la estrategia del *suspense* propio de la novela de folletín, que crea un efecto de intriga para el lector. A continuación, mostramos una tabla donde observamos el modo en que cada capítulo se constituye como un acto dramático autónomo pero que, a su vez, abre la puerta para el problema del capítulo siguiente:



Si analizamos la composición de los cuatro capítulos en conjunto, notamos que su organización es semejante a la estructura en cinco actos del género dramático. Este modelo, basado en el que Gustav Freytag propuso en 1863 para analizar los dramas, luego sería la base para la escritura de guiones cinematográficos. En realidad, el modelo de Freytag fragmenta el segundo acto en tres. Así, del modelo clásico, donde cada acto representa el planteamiento, el desarrollo y el desenlace, se obtiene el modelo en cinco actos: situación inicial, desarrollo, clímax, ruptura y desenlace. Si aplicamos este modelo para analizar la estructura de MHM obtenemos el siguiente arco argumental:

Capítulo 1: situación inicial	Capítulo 2: desarrollo y clímax	Capítulo 3: ruptura	Capítulo 4: desenlace
•Desaparición de Magdalena por su casamiento ilegal (transgresión del orden)	•Escape de Magdalena, búsqueda del divorcio y encuentro y amenaza de Enrique.	•Huída a Ascona. Reconocimiento de la imposibilidad de una vida feliz	•Muerte de Enrique y casamiento legal de Magdalena (restitución del orden transgredido)

Como observamos, la autora concede un capítulo completo al acto de ruptura. La ruptura, según el modelo en cinco actos, es el momento en que el protagonista reevalúa sus acciones y su modo de ver el mundo, lo cual le permite vislumbrar la mejor manera para resolver su conflicto. En este capítulo, Garro sitúa a sus protagonistas en un lugar paradisíaco, la playa de Ascona, y este escenario sirve para mostrar el contraste en la percepción de las dos hermanas sobre lo que están viviendo: mientras que Magdalena no solo está segura de que podrá divorciarse, sino que incluso ya planea una nueva boda, Estefanía por su parte toma conciencia del carácter efímero de la felicidad y de que su vida anterior ya no puede ser restituida.

Este capítulo representa lo que algunos críticos han considerado como un característico elemento de evasión en la narrativa de la autora. Fabienne Bradu señala que: “la creación literaria es, para [Garro], una suerte de compensación o corrección de una realidad —muchas veces la del poder— que no acaba nunca de aceptar y que repudia a través o gracias a sus ficciones” (13). Sin embargo, diferimos con esta percepción pues consideramos que este episodio no constituye un acto de evasión, sino el momento en que la narradora se hace consciente de la ruptura entre su percepción previa de la vida y la que ahora se le revela a través de su experiencia vital.

Además de la composición dramática, la autora utiliza el leitmotiv de la novela policial en tanto que la trama se desencadena por la transgresión de un orden (boda ilegal) que

desencadena una investigación (búsqueda de Magdalena), y termina en el momento en que dicho orden es restituido (boda legal) y el causante de esa transgresión es castigado (la muerte de Enrique). Como observamos, la naturaleza de dicha transgresión es moral: el casamiento ilegítimo de Magdalena, no solo porque se celebra sin el consentimiento de los padres, sino porque es realizado fuera del ámbito religioso. (Esto será usado por Magdalena como argumento para justificar la demanda del divorcio: “—¿Yo? ¿Casada? Mira, el matrimonio con Enrique fue civil y ante la iglesia no vale. ¡Fui su concubina!” [MHM 339]). La estructura en episodios que crean una suerte de intriga para el lector, así como una historia que desarrolla el conflicto de la transgresión moral son elementos que nos permiten establecer también una relación con el melodrama.

El término melodrama se vincula en la actualidad con producciones cinematográficas o televisivas, pero Roman Gubern explica que su génesis se halla en el teatro. El melodrama tuvo su origen el teatro musical del siglo XVI, el cual intentaba recuperar la estructura de la tragedia griega clásica. Para inicios del siglo XIX, la forma melodramática ya había sido influenciada y transformada por el sentimentalismo de la comedia lacrimosa, por los elementos maravillosos y exóticos del gótico y la literatura de terror, así como por el efectismo del teatro de pantomima.

El siglo XIX es un momento central para la constitución contemporánea del melodrama gracias a su vinculación con la novela de folletín. El folletín, explica Gubern, es un nuevo modo de difusión que compite con el melodrama en tanto que, si bien recurre al mismo tipo de historias, prescinde de la necesidad de su escenificación y además posibilita su llegada a un mayor sector de la población a un menor costo. Esto permite que la novela por entregas constituya un público interclasista, pero también una cierta homogeneización de su sensibilidad, pues “los universos y las intrigas de la novela de folletín admiten una estimulante evasión y/o

proyección psicológica tanto por parte de los burgueses... como por parte de aquellos que aspiran a serlo” (Gubern 253). Para actualizarse, el melodrama retoma de la novela de folletín el uso del *suspense*, pero también elimina los elementos maravillosos y fantásticos de sus tramas —que eran herencia directa de la novela de terror— y pone mayor énfasis en la perspectiva psicológica de los personajes. La eliminación de estos elementos sobrenaturales no obliga al melodrama a perder, sin embargo, su gusto por la sangre. Así, en lugar de acudir a fantasmas o a criaturas horribles para provocar la conmoción del espectador, el melodrama recurre, por ejemplo, al efectismo sangriento de los accidentes horribles o de las intervenciones quirúrgicas explícitas.

Esta mutua influencia entre el melodrama y la novela por entregas es la razón por la cual “la palabra ‘folletín’ ha acabado por ser sinónimo del melodrama en los países latinos” (Gubern 254). Otro motivo por el que el melodrama fue relacionado con las producciones audiovisuales del siglo XX y no con su origen en el teatro musical, se debe a que sus historias siempre estuvieron centradas en los problemas de la cotidianeidad: “el elemento trágico del melodrama popular moderno refleja la fragilidad e inseguridad de los humildes en una sociedad regida por unos poderosos semidioses y que es percibida como inmutable” (Gubern 277). El elemento fatalista que el melodrama retoma de la tragedia griega clásica se revela en su constante uso de elementos cuasi divinos para resolver los conflictos de sus historias: usualmente, no es la acción de los protagonistas, sino la intervención milagrosa de otros agentes lo que termina por solucionar los problemas. De esto deriva justamente la preferencia por personajes tipo dentro de las tramas melodramáticas, pues estos solo son el vehículo para revelar la imposibilidad de cambiar el destino. Por esta razón, las historias melodramáticas muestran siempre una predilección por el argumento “reaccionario y puritano” que reafirme la idea de

una estructura social inamovible: “el melodrama es también, para una crítica sociológica y extra artística, un documento de los padecimientos del proletariado y de la pequeña burguesía expresados en clave de cotidianeidad histórica y pasional” (Gubern 280).

Todas estas ideas llevan a Gubern a hipotetizar que, si bien el melodrama es un sustituto de la tragedia clásica en cuanto que actualiza la fatalidad como tema que lleva al sufrimiento de sus personajes, éste no supo formular, sin embargo, la crítica de la sociedad que la tragedia griega sí elaboraba. De modo que, pese a que el melodrama logra su objetivo de cautivar al espectador con las historias que le cuenta, no consigue mostrarle las causas de esos avatares. Para Gubern, el melodrama conecta emocionalmente con su público porque habla sobre los conflictos cotidianos de la sociedad moderna, aunque no lo ayude a construir un juicio crítico sobre las estructuras profundas que los producen. Esta sería la razón por la cual el melodrama se vuelve una forma de pasatiempo favorita para la cultura de masas: es un potente medio de entretenimiento que no causa, sin embargo, un gran conflicto filosófico o ideológico para el espectador y, por ello, no constituye un riesgo para los poderes hegemónicos.

En MHM podemos notar la combinación de estructuras tanto dramáticas como melodramáticas. La investigación y la transgresión de un orden vinculan la estructura de MHM al registro policial, pero este género es parodiado por la clave melodramática en tanto que la solución final de la historia no ocurre por acción de las protagonistas, sino por un factor externo: Magdalena logra liberarse del lazo matrimonial por la muerte de Enrique en un coche bomba. Este desenlace no solo parece providencial, sino que revela ese efectismo sangriento señalado por Gubern y que es un elemento visual favorito del cine melodramático.

La función dramática de la tragedia griega emerge en MHM en tanto que ésta permite vislumbrar los efectos que ciertas relaciones de poder tienen sobre los personajes, en específico

el de la educación familiar, pues nos muestra cómo las protagonistas luchan entre entender y aceptar algunas prácticas adquiridas en su vida doméstica. Magdalena y Estefanía tienen una visión melodramática de la realidad mientras siguen los preceptos de su educación familiar, pero tan pronto comparan esos discursos con sus lecturas y con su observación directa del mundo, son capaces de notar la discrepancia que hay entre la doctrina moral doméstica y los valores que rigen la acción social. Esto es lo que Estefanía descubre en el tercer capítulo, durante su estancia en Ascona, pues al contrastar el paisaje paradisíaco de la playa y la razón por la cual está en ese lugar puede reconocer que la felicidad es efímera:

Una gran melancolía se mezcló a la brisa del lago. Eran mis primeras vacaciones largas y cada árbol, cada rincón, cada esquina de Ascona había encontrado un lugar profundo en mi memoria. Era doloroso decir adiós a aquel lugar hecho de arena, agua, mimosas y veleros. Un triste presentimiento me decía que esos días gloriosos no iban a volver jamás... “¿Por qué teníamos que irnos de allí?” Quizás porque se iban todos. “Se van pero tienen un lugar adonde llegar” En cambio mi hermanita y yo no teníamos adónde ir ni a nadie que nos esperara... Tuve la impresión de que las personas emergían de sus pasados tumultuosos sin una sola huella de sufrimiento, como si salieran de un baño de luz o acabaran de llegar al mundo de otro planeta. (MHM 387)

Como señala John G. Cadwell, el principio de una historia de misterio reside en la investigación y el descubrimiento de uno o varios secretos, así como el de una novela de aventuras consiste en la superación de obstáculos que un personaje debe superar para cumplir su misión. Sin embargo, el principio rector de la estructura melodramática es más complicado de establecer en tanto que sus historias no están circunscritas a una tarea específica del

protagonista: por el contrario, sus historias suelen abreviar de los tópicos de esas otras estructuras narrativas.

Pese a ello, Cadwell advierte que una constante de la estructura melodramática es: “the fantasy of a world that operates according to our heart’s desires in contrast to the other formula types that are fantasies of particular actions or states of being that counter some of our deepest fears or concentrate on particular wishes for victory or love or knowledge” (93). Creemos que esta vena melodramática de MHM ha llevado a ciertos lectores y críticos a especular que la novela puede interpretarse como la realización de una fantasía surgida del deseo de Elena Garro para trastocar una anécdota amarga de su biografía y convertirla en una feliz.⁶⁹ Sin embargo, creemos que al emplear el criterio dramático podemos interpretar el desenlace de las protagonistas como el recurso necesario de su aprendizaje, pues, como notábamos respecto al momento de ruptura de Estefanía, esos eventos le permiten tomar conciencia de la fugacidad de la felicidad.

Bourdieu explica que “los juegos sociales son juegos que se hacen olvidar en tanto que juegos”, y la *illusio* surge cuando esos juegos nos parecen interesantes o importantes justo porque “han sido implantados e importados en la mente, en el cuerpo, bajo la forma de lo que se llama el sentido del juego”. La *illusio*, dice Bourdieu, es contraria a la ataraxia, que ocurre cuando una persona “lo encuentra todo igual, no está motivado ni emocionado” (*Razones prácticas* 141). Así, aunque es cierto que Garro utiliza la clave melodramática para dotar a sus protagonistas de un final venturoso (la viudez de Magdalena por obra de una mano invisible), es por medio de la estructura trágica como revela el final esperanzador de sus protagonistas: la

⁶⁹ El casamiento de Elena Garro con Octavio Paz fue considerado por la autora como el momento en que su vida se fue a la deriva. Como señala De la Cruz, este acto de desobediencia sería tematizado por Garro como el origen del mal en muchas de sus obras.

posibilidad de tener conciencia de la *illusio* de ciertos dogmas de su educación católica y burguesa que las capacita para tener agencia y tomar mejores decisiones. Este saber es posibilitado por la lectura que realizan al contrastar el *ethos* de los textos (Estefanía con *Crimen y castigo*, y Magdalena con el *Manifiesto comunista*) con el de su educación y la realidad que observan.

4.2 Subjetivación familiar y la *bildung* de la lectora

De acuerdo con el filósofo francés Gilles Deleuze, el concepto de subjetivación corresponde al tercer eje del pensamiento de Foucault, el cual sirve para articular los otros dos ejes de su sistema: el del saber y el del poder. Las diferentes formas del *saber* (la ciencia y la ética), del *hacer* (la moral y la religión), así como las *relaciones de poder* (prácticas políticas determinadas) pertenecen a la exterioridad del sujeto, en tanto que los *modos de subjetivación* corresponden a las maneras de interiorizar ese exterior. Así, la subjetivación sería la manera en que el sujeto recibe e interioriza esas dos exterioridades para convertirlas en algo de sí mismo. La subjetivación, señala Deleuze, tiene cuatro modalidades o maneras de interiorización: a través del cuerpo, por medio de la asociación de ese algo externo con una regla (moral, religiosa, estética, etc.), mediante el cuestionamiento de la relación entre la verdad consigo mismo y por vía de lo que el sujeto cree que tiene derecho a esperar (la inmortalidad, la memoria, la salvación, la belleza, etc.) (Deleuze 125-126). Deleuze sintetiza la subjetivación como el gobierno de sí mismo: “Puedo decir entonces que la relación con uno mismo es realmente el tercer eje” (128).

En esta novela, la autora nos permite observar el modo en que Estefanía y Magdalena subjetivan formas de saber y relaciones de poder, ya sea mediante su aceptación o su resistencia,

y cómo estos procesos orientan su actuar y sus reflexiones. Concretamente, los campos de saber que Garro explora en esta novela están relacionados con el catolicismo, específicamente con ciertas prácticas corporales. En cuanto a las relaciones de poder, MHM examina, sobre todo, las dinámicas familiares, así como algunas manifestaciones del clasismo y el racismo. Nos interesa analizar cómo es que estos procesos de subjetivación son descritos mediante la referencia a la educación familiar, en específico por una serie de afirmaciones moralistas inscritas en el contexto católico y la manera en que las protagonistas acatan o rechazan esas reglas al contrastarlas con los discursos de textos literarios, así como de otras artes (como el cine, la música y la pintura) y campos de saber, como la Historia.

De la Cruz apunta que, en la obra de Elena Garro, la noción entre el bien y el mal es heredada por el catolicismo, en cuya base está la idea del pecado original: “la desobediencia que conlleva la pérdida del Paraíso” (88). Por otro lado, Fabienne Bradu considera que el poder es un tema de interés central para la autora y que es por medio de la rebelión como sus personajes logran una compensación o corrección de los abusos de ese poder, aunque sea de manera simbólica (13). En ese sentido, en MHM, Estefanía y Magdalena representan la tensión de la conjugación de esas dos potencias que tienen efecto sobre todo en la percepción del cuerpo y en las prácticas corporales.

Los tíos y las tías de las hermanas son quienes expresan una serie de refranes o frases hechas con diversos contenidos morales que en su mayoría están encaminados a instruir a las hermanas sobre el comportamiento que se espera de ellas. En conjunto, esos discursos sirven para que ellas configuren no solo el mundo externo sino su propia subjetividad. Magdalena opta por rebelarse contra esos preceptos haciendo justamente lo contrario, mientras que Estefanía intenta ajustarse a ellos, aun cuando la realidad le muestre que no debe hacerlo. Garro trama esa

red de relaciones familiares mediante algunas claves de los cuentos de hadas, pero revela el contenido a veces terrorífico de las mismas mediante la oposición con ciertos elementos del relato de terror.

Como ya ha sido señalado por la crítica, el matrimonio funge dentro de la narrativa garricana como una de las figuras del mal: en contraposición al cuento de hadas, que termina ahí donde la boda ocurre, MHM comienza anunciando que la desdicha de la familia ha llegado por causa del matrimonio de Magdalena. La afirmación de que la intromisión de esos seres ajenos a la familia nuclear de la narradora son los responsables de la desdicha que ha entrado en sus vidas, anticipa el tono sombrío que poco a poco irá tomando la narración de Estefanía: “La falta de interés invadió nuestra casa, el terror se produjo al abrir la puerta y cerrarla detrás de Magdalena. Un terror que nunca nos ha abandonado... —El matrimonio es una puerta negra que se abre y se traga a las novias —dijo Rosa” (MHM 242).

Ese terror será acentuado cuando doña Justa, la suegra de Magdalena, se entromete en la casa familiar, no solo con su presencia y con la imposición de una empleada doméstica que le sirve de espía, sino sobre todo con las mentiras con las que intenta convencer a los padres de Magdalena de vender su casa. Esa imposición afecta el ánimo de la familia, pero es en el cuerpo donde se nota mayormente esa secuela: “Recibimos la consigna de no dejar sola a doña Justa para evitar sus carreras a la cocina. Su presencia diaria se convirtió en una tortura, no podíamos hablar de nada, tampoco podíamos comer, nos sentábamos a la mesa solo para escucharla y para ser observados por ella con malevolencia” (MHM 247). No es casual que el espacio de la cocina sea el que la familia intente resguardar, pues simboliza el lugar donde se nutren tanto los cuerpos como los lazos afectivos familiares.

Los cuentos de hadas, como señala Maria Tatar, se encuentran en el otro extremo del relato folclórico oral. Los cuentos de hadas de los hermanos Grimm constituyen una reescritura de cuentos folclóricos alemanes originalmente concebidos como relatos para adultos. Los Grimm adecuaron estas historias para los niños expurgándolas de ciertos temas tabú: borraron las alusiones al embarazo y al incesto, pero conservaron otros, tales como el asesinato, la mutilación, el canibalismo o el infanticidio. De modo que la violencia no es *per se* lo que se consideró inadecuado para el público infantil, sino el sexo.

En MHM, los relatos familiares se construyen sobre todo a partir de los refranes que tanto los padres como los tíos prescriben a las hermanas. En estos dichos, la demanda del autocontrol corporal es explícita, pero no la razón detrás de ello: “¿No te han dicho tus padres que las partes del cuerpo no se nombran? ¿No te han dicho que solo tenemos cabeza, cuello, cuerpo, brazos, manos, piernas y pies?”, me preguntó irritado” (MHM 282). Estefanía ha embebido a tal punto estas afirmaciones que, durante su estancia en Ascona, carente de una percepción distinta del mundo, recurre a ellas para dar sentido a las situaciones a las que se enfrenta: “Al volver al salón dormitorio casi dejo caer la bandeja al suelo: echada boca arriba sobre una de las camas, desnuda en la postura de la Maja desnuda de Goya estaba Helga esperándome... Me pareció que tenía pelos negros y entendí por qué en la familia estaba prohibido pronunciar la palabra ombligo” (MHM 354).

Tatar señala que las diferentes interpretaciones sobre un cuento de hadas dejan ver “much about the ideological orientation and professional bias of its author as about the tale itself” (Tatar). Para Estefanía, los dichos de sus tíos cobran un sentido diferente cuando su propia circunstancia cambia: en su vida familiar, esas frases son restrictivas y le causan cierta incertidumbre porque no las comprende del todo (¿por qué el ombligo es malo?), pero cuando

está en París sola con su hermana, esas mismas frases cobran un sentido claro para ella y se vuelven su guía. Hacia el final, parece al menos cuestionarlas, pero a costa de la desorientación: esas frases que antes le sirvieron de guía, ahora se le presentan como ineficaces para interpretar su realidad pues el mundo le resulta menos opresivo de lo que el discurso de sus tías le han transmitido: “Nunca imaginé que Ascona se iba a convertir en ‘el corazón del vicio’, como diría mi tía Antonia. ¡Nos encantó el vicio!” (MHM 336).

La moralidad cristiana inscrita en los refranes de las tías y los tíos deja ver, como señala Lévi-Strauss, que ésta “considera el matrimonio y el establecimiento de una familia como la única manera de prevenir que la gratificación sexual sea pecaminosa” (Lévi-Strauss 30). Magdalena, al cometer adulterio, transgrede esos principios ante la mirada sorprendida de la propia Estefanía, quien objeta el comportamiento de su hermana: “¡Mi hermanita era una tramposa! Iba por muy mal camino” (MHM 273).

La oralidad familiar incide en la subjetivación de las hermanas, pues, como en los cuentos de hadas, los dichos de sus tíos tienen como objetivo regular su comportamiento y, en tanto que todo lo relacionado con el cuerpo está censurado, las nociones de decencia cristiana son constantemente reforzadas. Como señala Tatar, cuando los hermanos Grimm hicieron de sus cuentos narraciones apropiadas para los niños, cortaron de ellos las alusiones sexuales y la violencia, pero también el embarazo. De manera parecida, los dichos de la familia excluyen esas problemáticas. Para Estefanía y Rosa, el encuentro con Dostoievski es revelador porque en él encuentran la enunciación de los temas que para su familia resultan tabú, especialmente la prostitución, que en *Crimen y castigo* está siempre enmarcada dentro del contexto de pobreza de las mujeres y de la violencia familiar que dicha necesidad produce.

Tatar dice que las muchas versiones de los cuentos de hadas impiden realizar una sola interpretación pues entre el relato oral y el literario hay tantas variantes que no se puede rastrear el relato original. En MHM el hecho de que los refranes sean el medio de educación familiar borra precisamente el origen de esas normas de conducta, las que muchas veces resultan ilógicas para las hermanas. *Crimen y castigo*, sin embargo, constituye un relato original cuya agencia es clara. Estefanía comprende que el mundo no es el cuento de hadas que sus tías y tíos les han enseñado, sino un lugar oscuro donde los malos no pagan las consecuencias de sus actos. Gracias a la novela de Dostoievski, Estefanía comprende que algunos crímenes pueden justificarse cuando las personas deben tomar la función restauradora de orden que la policía no puede o no quiere ejercer: “Estudiábamos a Raskolnikov. Él llevaba pelos largos y vivía hundido en la miseria y la mugre de una pensión sórdida. Su crimen se justificaba más que la voluntaria desaparición de Magdalena, que ahora nos llevaría al crimen, aunque nos ducháramos todos los días” (MHM 264).

Dado que, como indica Tatar, los cuentos folklóricos sirven a los Grimm como la base para sus cuentos de hadas, es decir, hay una transición del relato oral hacia el literario, en MHM Estefanía descubre que el relato oral familiar es más ficticio cuanto menos le sirve para explicar lo que realmente pasa en el mundo, y por ello el relato literario de Dostoievski le parece contener más realidad que cualquier otro. La literatura se vuelve para ella un vínculo más seguro con lo real porque le revela que enunciar esa realidad es preciso para comprenderla: “—¡Me lleva el tren con la espía esta! —¡Malhaya sea la hora en que la parió su madre! —contestó Magdalena. Dirían lo que quisieran en mi familia, pero las palabras estaban hechas para usarlas y en una circunstancia tan trágica, no era cosa de ser ni medida, ni comedida, ni decente. Menos mal que mis tíos no podían vernos ni oírnos” (MHM 455).

Aunque los héroes de los cuentos de hadas suelen clasificarse a partir de contrarios (pasivos o activos, buscadores o víctimas, valientes o tímidos e ingenuos o astutos), Tatar explica que es difícil encontrar personajes que no encarnen ambas características en algún momento del relato. Y en ese sentido, en MHM encontramos que las heroínas, Magdalena y Estefanía, en efecto, son personajes más o menos complejos. Así, aunque Estefanía se describe desde el inicio de su narración como un personaje poco hábil para contar esa historia familiar, termina construyendo una trama de misterio y espionaje.

Los principales villanos de la novela son Enrique, el esposo de Magdalena, y su madre, doña Justa. De acuerdo con Tatar, en el cuento de hadas el uso de la figura de la madrastra cruel sirve para contrastar, pero también para conservar intacto el lugar de la madre buena. Este es un cambio necesario que hace más tolerable para los niños la idea de que existan madres malvadas. En MHM, no es la madre sino la suegra la figura que juega ese papel, lo que indica que el matrimonio es por sí mismo la fuente del mal: el lazo que se crea con otra familia por vía del casamiento atrae la maldad: es la unión con otra familia lo que da origen al mal.

La novela de Garro no percibe en la institución familiar lo intrínsecamente diabólico, sino en el matrimonio: lo que se acaba para la mujer casada no es el fin de la vida doméstica, sino el fin de la libertad de la que goza como hija dentro de la familia paterna. Como explica Lévi-Strauss, hay familias que se construyen no por la base de la unión conyugal, sino de la vida doméstica, es decir, generaciones familiares que viven y trabajan juntas bajo una misma autoridad, la cual no siempre es un cónyuge sino un miembro de la familia extensa sobre quien recae el mando del grupo (Lévi-Strauss 26). Como se aprecia en la novela de Garro, son los tíos y las tías de Estefanía quienes ejercen esa autoridad frente a todo el clan familiar.

Aunque en los cuentos de hadas el matrimonio es un desenlace deseado, en MHM constituye el principio de la desventura. Si el cuento de hadas termina en el enlace matrimonial, el cuento de terror comienza ahí: la familia política de Magdalena destruye el cuento de hadas en que vivía su familia y convierte su vida diaria en una narración gótica. Por ello, en MHM la intromisión de doña Justa en la vida de la familia representa al factor externo que desajusta la visión de mundo de Estefanía. Como explica Mark Fisher, lo raro se manifiesta en la narración cuando:

una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí. Pues si tal entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben de ser inadecuadas. (19)

Lo raro, como la intromisión de algo externo, provoca el cuestionamiento de los paradigmas con los cuales se comprende el mundo y esto provoca un terror ontológico, señala Fisher. Ese terror ontológico es lo que Estefanía y su familia experimentan con la llegada de doña Justa.

El matrimonio *per se* no es el origen de la desdicha de la familia, sino que éste haya sido efectuado fuera de la tradición religiosa y en ausencia de la familia. Lévi-Strauss señala que el matrimonio no tiene un origen individual sino social en tanto que son los grupos interesados en su perpetuación quienes promueven su realización. Por ello, dice, que el matrimonio “une a los grupos antes y por encima de los individuos” (Lévi-Strauss 22). Por tanto, no es la unión de las dos familias lo que se considera el origen del mal, sino la desobediencia y que Magdalena haya obviado a su familia en la elección de ese nuevo grupo.

Lévi-Strauss apunta que el matrimonio funciona como el dispositivo legal que permite establecer alianzas con otros grupos familiares, pero en MHM no se suscita la alianza porque el matrimonio de Magdalena no ocurre como vínculo legítimo, sino por imposición. De modo que el trasfondo de la novela de Garro no es la crítica del vínculo matrimonial, sino la defensa de esa asociación como un acto legal y legitimado por la iglesia: “—Estás loca. ¿No sabes que el matrimonio es una institución? ¿Adónde llegaría la sociedad? La ley castiga la bigamia, acabarás en el bote —” (MHM 457), le recrimina Estefanía a su hermana. Cuando Magdalena enviuda y es libre para casarse con Helmut, la transgresión original es resarcida:

Ahora solo puedo decir que, si la boda de Hortensita fue preciosa y yo me la perdí, la boda de mi hermanita Magdalena está más allá de lo que se puede imaginar. ¡Qué iglesia! De piedra por fuera y por dentro, con tumbas de caballeros con la espada sobre el pecho. ¡Qué tumbas!, así vale la pena que la entierren a una. Me quedé deslumbrada. Nunca había visto nada tan severo ni tan glorioso, puedo decir que mi hermanita que amaba tanto la historia se casó en una catedral más antigua y más histórica que la casa de Marat, de ingrata memoria. (MHM 469)

Garro utiliza la solución de la viudez de Magdalena no solo como un recurso que resuelve de manera definitiva todos los problemas de las hermanas y de su familia, sino también porque de esta manera redime a su heroína del error de su juventud: no es ella quien destruye el lazo matrimonial, sino la suerte:

—¡Magdalena!, eres viuda. ¿Te acuerdas de mis tías? ¡Qué razón tenían!

—¿Viuda? ¿Yo, viuda? —repitió incrédula. Magdalena no se había dado cuenta de la lotería que le había caído encima. La dignidad que da la viudez la hizo incorporarse en la cama con seriedad.

—Es verdad... ¡soy viuda! —dijo y también ella se echó a reír y a reír y a reír. ¡Era un milagro! Dios la había liberado... (MHM 467)

Al mismo tiempo, el asesinato de Enrique pone fin a las fantasías homicidas de Estefanía, y construye dentro de la novela la noción de una justicia divina: un Raskólnikov anónimo ha podido hacer lo que para ella ha sido apenas un deseo prolongado. En este sentido, tanto Estefanía como Magdalena no son agentes en el cambio de su circunstancia, lo cual hace manifiesta la idea que permea la novela de Garro y que esta en el centro de la *bildung* de sus personajes: ellas no pueden intervenir en el mundo ni cambiar sus circunstancias, pero lo que pueden hacer es tener la conciencia de ello. El conocimiento de esa verdad las hace tomar las mejores decisiones que cada forma de saber o sistema de poder les permita. Por eso, aunque el final de la novela concluye en el matrimonio de Magdalena, la diferencia es que ella ha transfigurado su visión gracias a la lectura de *El manifiesto comunista*.

Si, como explica Lévi-Strauss, la división sexual del trabajo es un rasgo universal de la institución matrimonial puesto que ayuda a “establecer una dependencia mutua entre los sexos en base a motivos sociales y económicos, estableciendo así con toda claridad que el matrimonio es mejor que el celibato” (Lévi-Strauss 35), Magdalena comprende también, gracias a la lectura de *El Manifiesto comunista*, que debe casarse con un hombre rico porque esa es la manera en que ella puede lograr su objetivo de estudiar.

Las mujeres en los cuentos de hadas tienen que ofrecer un servicio. Como Blanca Nieves, que debe servir en todo a los enanos en el cuento de los Grimm, pero que en el relato oral solo debía hacerles de comer. Cuanto mayor la cantidad de obligaciones que ofrece la mujer, mayor su deseabilidad. Esta es, dice Tatar, una construcción del cuento de hadas infantil literario. Pero esto tiene una base antropológica, pues como señala Lévi-Strauss:

en una sociedad en la que se comparte sistemáticamente el trabajo entre hombre y mujer, y en la que únicamente el *status* matrimonial permite al hombre gozar de los frutos del trabajo de la mujer, incluyendo entre ellos el arte de despiojar, el de pintar el cuerpo y el de arrancar las plumas, así como la comida vegetal y la comida cocida (por cuanto la mujer bororo cultiva la tierra y hace las vasijas), un soltero es en realidad solo medio ser humano. (21)

En las sociedades occidentales que posicionan al matrimonio monógamo como el núcleo familiar deseable, los cuentos de hadas reafirman la idea de que la mujer debe ser laboriosa. Este pensamiento domina la decisión final de Magdalena para casarse con el joven rico, quien puede proveerla de una vida libre de esas obligaciones para que ella pueda estudiar. Al despojar al matrimonio del velo “romántico” de las películas hollywoodenses, el cuento de hadas hecho melodrama en el siglo XX, Magdalena acepta el vínculo matrimonial por cuanto tiene de conveniente para su deseo intelectual. Como Sor Juana Inés de la Cruz, Magdalena se encierra voluntariamente en el claustro de la vida conyugal para tener un cuarto propio; y, al igual que la monja jerónima, posee al menos la libertad de decidir ante qué orden va a consagrarse: la de pequeña burguesía occidental.

Bajtín notó que una característica del héroe de las novelas anteriores a la novela de formación era mostrarlo como un sujeto inmutable, es decir, que durante el relato no cambiaba. Los héroes de la novela de vagabundeo, de la novela de pruebas y de la novela biográfica, los tres antecedentes inmediatos de la novela de formación, se caracterizaban por mantener la “esencia” del personaje intacta: “El análisis de los argumentos novelescos [en tales novelas] demuestra que éstos implican a un héroe preconcebido e invariable” (“La novela de educación” 200). Por ello, Bajtín señala que la revolución que la novela de educación implicó para la novela

realista fue la creación de un héroe cuya “esencia” sí era transformada. La novela de formación se desarrolló en torno a la representación de esa metamorfosis: “La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y de su destino” (“La novela de educación” 212).

Dicha transformación, dice Bajtín, no le ocurre solo al héroe de la novela sino también a su mundo. En la novela biográfica, aunque el mundo representado tiene una relación significativa con el héroe, ese mundo es apenas un telón de fondo estable para él, el escenario donde transcurre su vida. Sin embargo, en la novela de formación la transformación afecta tanto al protagonista como a su contexto, los dos cambian en conjunto reflejando así el devenir histórico de ambos; por ello, el crítico ruso opina que en este tipo de novela “El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite de dos épocas, en el punto de transición entre ambas” (“La novela de educación” 214). El protagonista de estas novelas cambia porque su mundo está cambiando. Esta característica es lo que dota a la novela de formación de su dimensión histórica, y este rasgo se convierte, a decir de Bajtín, en la piedra angular de la novela realista: la introducción del “concepto del tiempo histórico real” (“La novela de educación” 215), esto es, donde el mundo y su protagonista son representados en el espacio de la existencia histórica.

Por su parte, en *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (1987), Franco Moretti observa que la característica que permite dar cuenta de la transformación que sufre el héroe del Bildungsroman es la representación que se hace de éste como una persona joven. La juventud representada por este tipo de novela no es realista, sino figurativa, porque

solo se eligen dos cualidades de ella: la movilidad y la interioridad. Estas cualidades se utilizan como símbolo de la modernidad, dice Moretti, porque sirven para acentuar el dinamismo e inestabilidad de la imagen que se quiere plasmar de ésta: “Modernity as a bewitching and risky process full of ‘great expectations’ and ‘lost illusions’”. La juventud, entonces, se piensa como la esencia de la modernidad puesto que es “the sign of a world that seeks its meaning in the future rather than in the past” (*The Way of the World* 5).

Pero si la juventud aporta estos sentidos simbólicos a la modernidad, también le hereda su carácter efímero. El crítico italiano señala que esto hizo que la estructura del Bildungsroman fuera intrínsecamente contradictoria, lo cual la convirtió en la forma narrativa dominante a finales del siglo XVIII, puesto que expuso que las ideologías del mundo son, en efecto, discordantes. Moretti cree, por eso, que la Bildungsroman fue la forma más contradictoria de la modernidad en tanto que permitió entender, primero, que la socialización es la interiorización de esa contradicción, y, segundo, que ésta no podía ser resuelta, sino que se debía aprender a vivir con ella e, incluso, volverla un arma de supervivencia (*The Way of the World* 10).

A partir de estas consideraciones, Moretti tipifica dos clases de Bildungsroman: la de matrimonio y la de adulterio, las que a su vez caracteriza mediante los criterios del argumento y las ideas. A continuación, elaboramos un esquema para visualizar dicha categorización:

<i>Bildungsroman</i>	Argumento	Ideas
Novela de matrimonio	El sentido de la historia se dirige a la consecución de un final único y cerrado.	El fin perseguido es la felicidad.
Novela de adulterio	El sentido de la historia se halla en el propio acto de narrar, por eso puede ser inconclusa o abierta.	La finalidad alcanzada es el cambio de percepción sobre la identidad.

MHM puede clasificarse como una *Bildungsroman* de adulterio en tanto que Magdalena se relaciona con tres hombres diferentes estando casada y porque el aprendizaje que obtiene al final de la novela es que puede usar el conocimiento como arma de supervivencia. El *Manifiesto comunista* no le sirve a Magdalena para rebelarse contra el vínculo matrimonial, sino para desligarlo del concepto de felicidad. Cuando el profesor Novicki les dice a ella y Estefanía que deben leer el libro de Marx porque quiere “verlas armadas para enfrentarse a la lucha desigual con las fieras fascistas”, aunque Estefanía piensa en armas verdaderas, él aclara que habla sobre estar armadas ideológicamente: “Se me cayó el alma a los pies. ¿Qué armas podía darme aquel librito? Magdalena lo cogió con fervor” (MHM 431). Para Magdalena el libro de Marx tiene el mismo impacto que para Estefanía y Rosa tuvo el de Dostoievski, y lo lee con el mismo entusiasmo; así como Estefanía y Rosa no dormían ni iban a la escuela para seguir leyendo *Crimen y Castigo*, Magdalena no deja de leerlo ni cuando salen de casa: “Me siguió Magdalena que estaba embebida en la lectura”, “Arrancamos el bando y mi hermanita continuó la lectura de *El manifiesto comunista*” (MHM 433-434).

Magdalena comprende que el matrimonio no es un lazo sagrado, sino un contrato social, por eso al final de la novela le dice a Estefanía: “—¡Por favor, recuérdame que le escriba hoy mismo al profesor Novicki! Con la pesadilla del famoso difunto, no pude explicarle lo bien que

entendí *El manifiesto comunista*. Menos mal que ahora podré dedicarme a los estudios. Tú misma puedes ver la tranquilidad en la que voy a vivir” (MHM 470). Este aprendizaje le da agencia para entrar en el matrimonio con la expectativa de lograr la vida que desea, y no bajo la ilusión de la felicidad.⁷⁰

Crimen y castigo no socorre a Estefanía y a Rosa para descubrir el paradero de Magdalena, pero sí para revelarles que los aprendizajes que han adquirido de sus tías y tíos no les permiten entender sus emociones respecto al mundo, como sí lo hace la novela de Dostoievski. Sus tíos suelen adoctrinarlas respecto a lo que se debe y no se debe decir: “Debíamos excluir del lenguaje las palabras: *pasión, éxtasis, martirio, misticismo, furia, arrebatos*, todo lo que significara exaltación o exageración. Las palabras *higiene, progreso y evolución* eran favoritas y ejemplares” (236 cursivas en el original). Frente a la prohibición de externar sus emociones “negativas”, la lectura de la novela de Dostoievski abre para ellas la posibilidad de sentir que sus turbaciones no solo son legítimas, sino que poder enunciarlas les brinda el valor de actuar: “Nuestra óptica sobre el pecado cambió y nos sentimos dispuestas a ejercer el derecho a matar para salvar a Magdalena. No fuimos a la escuela. Nos instalamos en el Parque España para continuar con la lectura de *Crimen y castigo*” (254).

La lectura les permite entender que sus emociones de ira no son resultado de una falla en su carácter, sino de un mundo corrompido. Las fantasías homicidas de Rosa y Estefanía, que nunca serán llevadas a cabo, resultan del contraste entre el *ethos* familiar y el de Raskolnikov:

La novela de Dostoievski cobraba cuerpo. El escritor ruso no había inventado al personaje, existían viejas sórdidas. La verdadera vida la contaba él, no mis padres ni mis

⁷⁰ En *Memorias de España 1937*, la narradora, trasunto de Elena Garro, dice que, cuando se dedicó a leer a todos los marxistas en la década de los setenta: “ya era tarde..., más tarde de lo que pensaba” (106).

tías. Ni siquiera mi abuelo. ¿Qué dirían todos si de pronto dijéramos: doña Justa es prestamista y está casada con un homicida que le rompió la columna vertebral a su esposa legítima? Dirían: “Estas chicas leen demasiadas novelas. Hay que quitarles esos libros malsanos”. (MHM 275)

Este aprendizaje permite a las hermanas comprender para sí mismas que, como señala Sarah Ahmed, las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas sociales (*La política cultural de las emociones* 32), es decir, que esas emociones de “exaltación” que su familia ha pretendido borrar al eliminar el léxico que las refiere no surgen por causa de un mal carácter, sino que son reacciones genuinas ante el encuentro con la injusticia. Así, las hermanas cobran sentido de agencia en tanto que la novela de Dostoievski les ayuda a reconocer cómo el mundo externo impacta el mundo interno. La literatura es para ellas un discurso que les permite vincularse de un modo más cierto con el mundo: “*Crimen y castigo* era alucinante. Nunca imaginamos un libro parecido. Era tan verdadero que no era una novela” (MHM 253).

Queremos hacer notar, entonces, cómo los aprendizajes de estas protagonistas las dotan de cierta agencia y capacidad volitiva para hacer elecciones dentro de los propios límites que su entorno impone: su actuar no resulta en una acción grandilocuente, pero sí en una que es resultado de la elección consciente. Maggie Nelson explica que, como señala Foucault, la liberación y la práctica de libertad son dos acciones distintas, pues la primera es un acto momentáneo y la segunda, un ejercicio continuo. Por eso Nelson dice que:

Los momentos de liberación —como son los de ruptura revolucionaria o “experiencias cumbre” personales— tienen una gran importancia, en la medida en que nos recuerdan que las condiciones que antaño parecían fijas no lo son, y crean oportunidades para alterar el rumbo, disminuir la dominación y empezar de nuevo. Pero la práctica de la

libertad —es decir, la mañana después, y la mañana después de esa— es lo que, si tenemos suerte, ocupa la mayor parte de nuestra vida. (17)

Magdalena y Estefanía no se liberan de la opresión del contexto social y familiar, pero gracias a sus lecturas obtienen el conocimiento para comprender algunas de las estructuras de poder que los configuran: Magdalena entendiendo que el matrimonio puede ser visto como un contrato, y Estefanía siendo consciente de que toda felicidad es fugaz. Por eso, Patricia Rosas Lopátegui señala que ambas “cruzan las fronteras puritanas de los dogmas familiares para ingresar a la verdadera realidad. Se dan cuenta que ‘ellas saben más de la vida que su familia y los maestros’” (“Presentación” §10).

4.3 La memoria como enigma

A menudo, dice Hobsbawn, el pasado funciona para el presente en la medida en que puede ser “el regreso a algo que nunca existió pero que ha sido inventado con un propósito concreto” (37). Por ello, en el centro de MHM se encuentra el cuestionamiento sobre la posibilidad de la narración para aprehender la realidad. La novela comienza con la preocupación de la narradora respecto a su capacidad para contar su historia: “La desdicha empezó en mi casa con la desaparición de mi hermanita Magdalena. No sé por qué digo desdicha. Es difícil escoger las palabras que definen las vidas y las situaciones, sobre todo cuando la complejidad de los hechos y de los personajes escapan a la imaginación de una mente provinciana y medianamente dotada como es la mía” (MHM 233).

De acuerdo con Ricoeur, la innovación semántica de la narración es la creación de una trama, la cual “integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada

como un todo” (*Tiempo y narración I* 32). El sentido que la trama policial aporta a la narración es la certeza de que toda historia es en principio un enigma: algo que debe descubrirse, revelarse.

La historia de MHM es tramada mediante el recurso del relato policial porque esto permite que su narradora reconstruya la historia de vida de su hermana a partir de la noción del enigma: encontrar la clave que explica la *bios* de Magdalena, piensa Estefanía, le permitiría desvelar el misterio de una época sombría en su vida. Mediante la escritura de sus infortunios, Estefanía accede a la posición de investigadora, aunque solo sea para revelar la imposibilidad de dar respuesta al misterio central de su relato:

Un domingo que en apariencia era igual a todos los domingos y que nos fulminó. En él está el secreto de mi hermanita Magdalena, secreto que se apoderó de nosotros para mantenernos en el umbral de lo terrible que va a suceder y que continuamos esperando, mientras el polvo se ha acumulado en nuestra memoria y sobre nuestros muy amados libros. (MHM 239)

La memoria como la búsqueda de un misterio vital permite que, quien rememora, comprenda su situación, porque la memoria no funciona como un bibliotecario que recupera un archivo, sino como un detective que intenta resolver un enigma: “Comprender, en el segundo caso [por medio de la trama], es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas de los actos humanos” (Ricoeur, *Tiempo y narración I* 32). En MHM la memoria es representada a través de la caja negra que Estefanía y Magdalena encuentran en el capítulo cuatro. Esa caja negra,

que funciona como una especie de Mac Guffin⁷¹ dentro de la trama, es una metáfora de cómo el archivo, igual que la memoria, no es por sí mismo la clave para dar respuesta a las preguntas sobre el pasado, pero sí el pretexto que puede dar pie a la voluntad interrogativa del investigador o del historiador.

El tópico de la caja que resguarda secretos está presente en una novela anterior a MHM, *Testimonios sobre Mariana*: en ella se habla de un baúl misterioso que el esposo de Mariana quiere recuperar y que se vuelve tema de conversación recurrente entre los narradores de la novela. Al final, se descubre que el baúl no contiene documentos incriminatorios contra Augusto, como sugieren los distintos narradores, sino las muñecas rusas de Mariana, lo que revela que el verdadero tesoro del personaje es el recuerdo de su infancia. Tanto el baúl de *Testimonios sobre Mariana* como la caja negra de MHM materializan el modo en que el pasado existe en la memoria: cerrada, confusa y elusivamente. El misterio que Estefanía quiere solucionar al narrar esa época de su vida es descubrir cuál fue la razón por la cual Magdalena decidió casarse con Enrique. La narradora es incapaz de comprenderlo debido al hermetismo de su hermana: “Me era imposible descifrar a la esfinge que era mi hermanita Magdalena” (MHM

⁷¹ El Mac Guffin es un concepto popularizado por Alfred Hitchcock para designar a aquellos objetos o trucos dentro de la narración que permiten la prolongación del suspenso, aunque esos objetos o trucos no sean por sí mismos importantes: “Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afghanistan. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el ‘Mac Guffin’. ‘Mac Guffin’ es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles, robar... los documentos, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del ‘Mac Guffin’. En mi caso, siempre he creído que los ‘papeles’, o los ‘documentos’, o los ‘secretos’ de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador” (Hitchcock en Truffaut 115)

386). Para Estefanía, Magdalena también es un caja negra⁷² y la imposibilidad de acceder al interior de su psique es lo que la motiva a relatar su historia: sabe que la narración es el único medio para abrir esa caja de la memoria.

Si la función poética de la metáfora es constituir una referencia de la realidad a la que no se tiene acceso por vía del lenguaje descriptivo, la función mimética de la narración, dice Ricoeur, es crear también una referencia, pero en este caso del obrar y el padecer humanos. Ahí radica su carácter epistemológico: “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (*Tiempo y narración I* 34). La trama del relato policial de MHM sirve para codificar la necesidad de Estefanía de dar sentido a esa experiencia porque tanto el pasado como la memoria se perciben como espacios cerrados, pero donde pueden hallarse las claves del secreto de la vida propia cuando se les reconfigura narrativamente. Por ello, Ricoeur dice que recordar es tener una imagen del pasado, y que eso es posible: “porque esta imagen es una huella, que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu” (*Tiempo y narración I* 49). Esas huellas, las evidencias de su pasado, son las que Estefanía hilvana con el relato de su historia.

Aunque como lectores de MHM no podamos evitar asimilar la anécdota de la historia a un episodio biográfico de Garro,⁷³ el texto literario exige percibir que los mecanismos ficcionales de la memoria no trabajan sobre la veracidad de los hechos, sino sobre la dificultad de capturar y comunicar la totalidad de la experiencia humana. En *Crimen y castigo*,

⁷² En *La pampa imposible* (2017), el escritor David Miklós representa a la memoria por medio de la caja negra del avión donde murió el primer amor del narrador: “¿Encontraron la caja negra? Lo ignoro, le digo, no recuerdo las noticias de la época.... ¿Y la familia de Laura? La familia murió toda junto con ella, viajaban a la playa, eran vacaciones, le digo a mi mujer, su casa permaneció cerrada hasta que me fui de Montebello, tal vez aún está cerrada. Como una caja negra, dice mi mujer, como la estancia, como tanto en tu pasado” (72).

⁷³ A los 17 años Elena Garro se casó, en efecto, con Octavio Paz.

Dostoievski escribe lo siguiente: “los sueños se distinguen a menudo por su relieve extraordinario, su intenso colorido, su extremada semejanza con la realidad; pero la escenografía y todo el proceso de la representación son entonces tan verosímiles, los detalles tan finos, tan imprevistos, coadyuvan tan bien a la perfección artística del cuadro, que la misma persona que sueña no podría evocarlos despierto, así fuese un artista como Pushkin o Turguéniev” (48).

Esa representación extraordinaria que Dostoievski atribuye a la reconfiguración onírica, queda plasmada de manera casi idéntica en la novela de Garro en un sueño que Estefanía tiene cuando ella y Magdalena se están escondiendo de Enrique. En su sueño, Estefanía persigue a Soldadito, el gatito de la familia que entra a una mansión donde se hallan dos figuras enormes, don Perfecto y doña Putrefacta, quienes le impiden salir. Este sueño perturba a Estefanía y lo interpreta como augurio de que la nueva boda de Magdalena será impedida por Enrique y doña Justa. Sin embargo, Estefanía se frustra cuando se lo cuenta a su hermana, pues se da cuenta de que hay algo de la opresión y el terror que ella experimentó en esa fantasía onírica que es incapaz de comunicarle: “Mi hermanita se echó a reír cuando le relaté mi sueño y comprendí que el poder de los sueños es intransferible, pues al traducirlos en palabras se disuelve su efluvio misterioso, están fuera de la dimensión del lenguaje hablado” (MHM 458).

La impotencia de Estefanía trasluce así la preocupación de la narradora respecto a su habilidad para transmitir una emoción o sensación de manera efectiva con su escritura. La experiencia vital, revela MHM, no es lo que posibilita el efecto artístico, sino la disposición narrativa con que el autor la comunica.⁷⁴ Pero incluso si se tiene la competencia escritural, la

⁷⁴ Resulta interesante observar aquí una crítica de Garro hacia ciertos escritores que, esgrimiendo la idea de que el artista solo puede crear una obra trascendente si “tiene mundo”, se dedica a pedir subvenciones del gobierno para

comunicación de esa obra solo es viable si existen unas circunstancias específicas para el autor de crearla y compartirla. Esto es evidente en la figura de Ives Lefargue, el vecino de las hermanas, un otrora famoso periodista que ha sido censurado por escribir a favor de la Independencia argelina y quien ha sido forzado a vivir en la pobreza debido a ello: “¡lo que yo he visto! Inútilmente, puesto que no puedo escribirlo... Por escribir de política estoy aquí. La política es un animal venenoso y solo ataca a la gente débil o la gente honrada” (MHM 424-425), exclama Lefargue para recriminarle a Magdalena por no apreciar el piso donde vive.⁷⁵

Al recordar la historia de Magdalena, Estefanía reconstituye la experiencia de esa vivencia a partir de lo que aprendió. Es decir, ella narra porque ya sabe qué ocurrió: lee su vida al revés, pues, como dice Ricoeur, solo a partir de las consecuencias finales de un acontecimiento, éste cobra su significado real:

La reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, según la metáfora bien conocida de la “flecha del tiempo”. Es como si la recolección invirtiese el llamado orden ‘natural’ del tiempo. Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales” (*Tiempo y narración I* 135).

viajar. Esto es evidente, por ejemplo, en la caricaturización que la autora hace de la élite cultural mexicana de los años 30 en *Memorias de España 1937*.

⁷⁵ Resulta imposible no pensar que el lamento de Lefargue es el propio lamento enmascarado de la propia Garro, que, viviendo en la semi indigencia y en el ostracismo del campo literario mexicano, se veía frustrada por no poder vivir dignamente ni a razón de su escritura.

Estefanía sabe que debe crear un texto que le permita ser lectora de su pasado; esta idea es explicada cuando recurre a la metáfora de mirar la vida como se miraría una película, pues este tipo de narración permite al espectador hacer *rewind* a la historia, quien, conociendo el resultado final, puede captar mejor el sentido de los detalles que en una primera visualización resultaron irrelevantes:

Es necesario repasar cada minuto de esos días, pues en alguno de ellos se esconde el misterio que fastidió nuestras vidas. Si pudiéramos proyectarlo sobre una pantalla diríamos: “¡Mira, ahí está!” Pero solo nos queda la memoria de lo que vimos y temo que no baste. Hay cosas que sucedieron fuera de nuestra memoria y no se fotografiaron en ella, pero sucedieron a nuestro lado y una cámara fuera de nosotras las hubiera captado.
(MHM 393)

Estefanía es consciente de que conocer el pasado, como una película cuyos alcances están confinados por los propios límites de la cámara, no puede ser absoluto, pero al narrarlos se puede crear esa imagen de la que habla Ricoeur y que permite construir un espacio al tiempo. Por ello, Emiliano Ruiz Parra expresa que: “Si Einstein propuso que el tiempo se curvaba en el espacio, en Garro el tiempo se curvaba en la memoria: sus personajes habitaban la eternidad del recuerdo y el instante” (35).

En MHM, Garro prefiere dar a sus personajes un final feliz, contraviniendo así la idea de la predestinación. Si bien la memoria de la narradora no busca transfigurar el recuerdo sino hallar las causas que dieron origen a su desdicha, la escritora sí realiza un ejercicio de alteración sobre su propia memoria: “La memoria del futuro es válida, pero me ha fastidiado, y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir” (Suárez Velázquez 80). Como ya habíamos señalado, para Deleuze, un modo de subjetivación

es lo que el sujeto cree que tiene derecho a esperar. En este sentido, Garro utiliza claves del *Bildungsroman* y del policial para transfigurar la idea trágica del mal que siempre triunfa sobre el bien: el fatalismo es desterrado con el final feliz y el orden es restituido mediante el castigo del sujeto que provoca el mal. En esa circularidad, la novela permite que sus protagonistas alcancen la felicidad y la justicia divina; esa misma circularidad expresa también el valor metaficcional de la novela pues, como señala Hutcheon, la metaficción reconoce la paradoja de que a la realidad pasada solo se tiene acceso por la vía textual.

La escritura en MHM es una técnica de subjetivación que lleva a la narradora a descubrir que, así como no hay posibilidad de volver al pasado, tampoco puede regresar a la perspectiva de su vida anterior. Bradu identifica la falta de cierre de los enigmas de la narrativa de Garro como la posibilidad de una mejor escritura, o de una mejor novela por venir: “Cada novela, al no esclarecer el misterio de la persecución de sus personajes, deja abierta la necesidad y la posibilidad de otra novela mejor” (Bradú 23). Sin embargo, consideramos que en MHM esta inconclusión responde más bien a dos causas: tanto a la actualización del relato policial que hace la novela, como a la cualidad configurante de toda narración. Respecto a la primera causa, como metaficción encubierta,⁷⁶ MHM rompe con el paradigma indiciario de la novela detectivesca al mostrar que no todos los enigmas pueden ser resueltos porque hay zonas de la realidad que son inaccesibles para el ser humano, como su propio pasado y su memoria. Sobre la segunda causa, MHM evidencia que, puesto que toda estructura narrativa implica la reconfiguración de un hecho para comunicarlo, ni la literatura ni el cine (o cualquier otro arte narrativo) son el reflejo de una realidad como pasada por un espejo. Es la narración propiamente

⁷⁶ Como ya mencionamos en la “Introducción”, la *metaficción encubierta* es un concepto acuñado por Linda Hutcheon para designar a aquellas obras metaficcionales donde la autoconciencia del texto está implícita en la propia actualización de la estructura narrativa.

la que hace emerger un sentido mediante la reconfiguración de los hechos en representaciones. Por ello, Ricoeur dice que la trama como mediadora es la que permite entender que: “comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable como congruente en los episodios reunidos” (*Tiempo y narración I* 134).

Esa posibilidad de que una historia sea continuada es lo que, explica Ricoeur, soluciona la paradoja de distención-intención de toda narración, es decir, entre la dimensión episódica que insta la posibilidad de seguir contando, y la dimensión configurante, que debe transformar todos los eventos relatados en un todo significativo para que exista la posibilidad de colocar un “punto final” (*Tiempo y narración I* 135). Por ello, aunque Estefanía sea incapaz de descubrir el secreto de su hermana (¿por qué se casó con Enrique?), se muestra competente para relatar de manera congruente ese pasado para darle un sentido a su vida presente, de convertir, como expresa Ricoeur, un tiempo cronológico en un tiempo vivido y éste en el tiempo del mundo, es decir, en la historia compartida por todos. Además, al no dar respuesta al secreto de Magdalena, MHM también muestra cómo, a decir de Ricoeur, toda lectura del pasado implica siempre una re-escritura, pues el historiador, así como el filólogo y el crítico literario, al volver sobre un hecho ya narrado por otros, piensa a una misma historia como un enigma de modo que pueda volver a contarla, pues: “el gran historiador es el que logra hacer aceptable un nuevo modo de seguir la historia” (*Tiempo y narración I* 259), del mismo modo que el buen lector, produce nuevas formas de leer.

La historia de su pasado, tramada como relato policial, permite que Estefanía, como señala Booth, se responsabilice de los juicios que emite sobre las circunstancias del pasado a partir de criterios estéticos (su lectura de Dostoievski) y políticos (su reflexión sobre su

educación familiar y los hechos históricos que presencia) que trazan el recorrido del crecimiento y aprendizaje personal de su hermana, quien por medio de la lectura rompe con una tradición de pensamiento que le permite tomar decisiones con más voluntad sobre su vida, en la medida que su condición histórica la posibilita.

Capítulo 5. El lector detective en *La neblina del ayer* (2005), de Leonardo Padura: la crítica afectiva

La neblina del ayer (de aquí en adelante LNDA) es la sexta novela de la serie Mario Conde del escritor cubano Leonardo Padura. En las primeras cuatro entregas de la saga, conocidas como la tetralogía de las cuatro estaciones,⁷⁷ el escritor cubano trazó la ruta de desencanto del detective Mario Conde; desencanto que lo llevaría a abandonar su trabajo en el cuerpo policial. La tetralogía está ambientada en 1989, año de la caída del muro de Berlín y el inicio del colapso de la Unión Soviética, lo cual representó para el gobierno cubano el fin de los subsidios del bloque socialista y el inicio de una depresión económica conocida como el Periodo Especial. El Periodo Especial duró poco menos de una década y media (1990-2004), pero para los cubanos significó una crisis que, como bien ha resumido Elzbieta Sklodowska, “arreció con toda la fuerza de un cataclismo e impactó todas las fibras de la textura social” (43). Durante esta época, la escasez de productos, sobre todo alimentarios, implicó la instauración de medidas de racionamiento que impactaron tanto en la fisiología como en el ánimo y las creencias de los habitantes de la isla. El Periodo Especial fue percibido por las generaciones que crecieron y

⁷⁷ Reciben este nombre porque cada una de las novelas transcurre en el periodo de una estación del año: *Pasado perfecto* (1991) en invierno, *Vientos de cuaresma* (1994) en primavera, *Máscaras* (1997) en verano y *Paisaje de otoño* (1998), como lo indica el título, en el otoño.

nacieron dentro del régimen castrista como el momento en que las promesas de la Revolución cubana mostraban su insolvencia.

Los escritores de la generación nacida durante la década del 50 hicieron eco de la carencia y decepción de esa época en una literatura que Esther Whitfield bautizó como la “ficción del Periodo Especial” y a la que Jorge Fonet caracterizó como la “literatura del desencanto”, puesto que estas narrativas daban cuenta no solo de los avatares que los cubanos debían padecer por las privaciones cotidianas sino por la pérdida de fe en el sistema que conocían: “La poética del desencanto tiene un final más o menos previsible; todo desencanto presupone tanto la creencia como la extinción de la fe en una utopía” (Fonet, “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto” 19).

Lo que se discute en la literatura del Periodo Especial es el fracaso de la utopía propuesta por la Revolución cubana: este desencanto es el que se describe durante las cuatro primeras novelas de la saga de Padura. Decepcionado por todo lo que ha presenciado en su carrera como policía, el Conde renuncia a su trabajo como detective con la intención de convertirse en escritor, pues la fe a la que quiere consagrarse es a la de la literatura. En *Paisaje de otoño* (1998), la novela que cierra la tetralogía, a la pregunta incrédula de su amigo el Flaco sobre de qué “coño va a escribir”, Mario Conde responde lo siguiente:

Pues de lo que había dicho antes Andrés: escribiría una historia de la frustración y el engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el descubrimiento de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa. Aquella era su gran experiencia generacional, tan bien plantada y alimentada que seguía creciendo con los años, y concluyó que valdría la pena ponerla en blanco y negro, como único antídoto contra el más patético de los olvidos y como vía factible para llegar, de una vez, al núcleo difuso

de aquella equivocación inequívoca: ¿cuándo, cómo, por qué, dónde había empezado a joderse todo? (*Paisaje de otoño* 26)⁷⁸

El libro que el Conde piensa escribir se titulará “Pasado perfecto”, que es el nombre de la primera novela de la tetralogía de Padura, lo que da a este ciclo de novelas un cierre metaficcional y, por tal, circular. Al mismo tiempo, establece un cambio en el giro investigativo que el Conde mostrará en las siguientes entregas de la saga: los enigmas y crímenes que indagará a partir de la quinta entrega ya no pertenecen al presente, sino al pasado, y son el medio por el cual pretende averiguar justamente dónde empezó “a joderse todo”. Este giro historicista es también una característica de la literatura del desencanto, pues, como señala Fornet, surge de una “obsesión generalizada por (re)escribir la historia” (“La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto” 18), es decir, es una reacción contra la literatura acreditada por el gobierno.

La novela policial cubana escrita durante el castrismo promovía una visión idealizada de las causas del crimen en la isla: en sus tramas, los delitos estaban relacionados con taras heredadas por el pasado, y el detective no brillaba por su trabajo investigativo, sino por su disposición a trabajar en equipo con todas las instancias gubernamentales (Rossell 448). Padura considera que su generación escribe contra este tipo de literatura oficial, por lo que la narrativa de los noventa deviene en una especie de crónica que subsana la imagen edulcorada o trastocada de la realidad cubana que se construía desde el periodismo y el discurso oficial: “El Periodo Especial fue un mazazo para el periodismo en Cuba. Si esa época provocó que los espacios de libertad para la creación artística crecieran... para el periodismo fue una entrada en la caverna y de la caverna no ha salido” (Padura citado en Sklodowska 241).

⁷⁸ Mario Conde está haciendo aquí un guiño a Vargas Llosa quien, en *Conversación en la catedral* (1969), pregunta: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”.

Es en este contexto donde Padura sitúa al Mario Conde de LNDA. Trece años después de su desertión como policía, el Conde es un hombre más viejo, que no ha podido escribir nada de lo que se ha propuesto y que se dedica a rastrear libros para que su socio, Yoyi el Palomo, los venda al mejor postor.⁷⁹ El impacto que la vejez tiene sobre el Conde, así como la constante hambre que experimenta sitúa al cuerpo del protagonista en el centro de sus preocupaciones. Ya desde la tetralogía, Padura dota a su personaje de una corporeidad manifiesta sobre la que el narrador abunda con detenimiento. Un tópico común en las novelas del Conde es la enunciación de su estado corporal, tanto en el nivel fisiológico como en el emocional: si no se encuentra despertando de una resaca o padeciendo insomnio, puede estar sufriendo de dolores de cabeza o estómago, o bien, sintiéndose incapaz de respirar. En todos estos casos, es el requerimiento de su trabajo el que se impone sobre sus dolencias y lo obliga a evadirlas por el rato en que realiza su investigación.⁸⁰ En LNDA su estado fisiológico representa el eje de sus ansiedades e incide en el método y en los objetivos de su labor detectivesca. El hambre, ante todo, es el motor de su búsqueda y de su posterior involucramiento en los dos enigmas investigados en la novela.

⁷⁹ Padura ha comentado que le dio este nuevo oficio al Conde porque le servía para dos cosas: “estar, al mismo tiempo, muy cerca de la calle y muy cerca de la literatura” (*El soplo divino* 243).

⁸⁰ En las posteriores entregas, diez hasta el momento en que escribimos, la decadencia corporal del Conde se manifiesta siempre desde las primeras escenas de las novelas, casi todas ubicadas en el despertar del personaje. A medida que envejece, la indisposición del Conde para levantarse está motivada tanto por sus dolencias como por la pérdida de un objetivo claro para hacerlo. Si en *Pasado perfecto* (1991) le cuesta abrir los ojos por la resaca en la que se encuentra, en la novena novela, *La transparencia del tiempo* (2018), es la conciencia del envejecimiento lo que lo desanima a iniciar el día: “Urgido por necesidades urinarias y de supervivencia, enfrentó la decisión de abandonar la cama, apartar los deseos de hundirse en la lectura de un buen libro (¡todavía le quedaban tantos por leer y cada vez menos tiempo para vencerlos!)... comenzó el cada vez más arduo proceso de acorazar su ánimo para disponerse, otra vez, a hacer su mejor esfuerzo y tratar de impedir que la llegada impostergable de la muerte se anticipase y produjese por el simple camino de la inanición” (15).

Esta hambre no solo es fisiológica, sino que, en un nivel metafórico, representa también la necesidad de saciar el vacío de una fe perdida.

Como ya hemos mencionado, la carencia durante el Periodo Especial constituye uno de los temas centrales de la literatura de la época. Como Sklodowska explica, la precariedad en el abasto de productos impacta en todos los estratos de la vida cotidiana, de la cual no escapa la industria del libro. Así, la escasez de papel provoca el cierre de imprentas y editoriales, lo cual limita el número de libros que se publican en la isla, hasta finalmente resultar en una producción inexistente. La falta de dinero obliga a las familias a vender sus pertenencias, incluidas sus bibliotecas, cuyos compradores son los turistas o los académicos extranjeros que las compran en dólares. El valor simbólico que los libros y la literatura cubana adquieren para los lectores extranjeros se hace tangible en el costo monetario que adquieren; el libro cubano, convertido en bien mercantil, promueve incluso que los funcionarios de la Biblioteca Nacional de Cuba saqueen el archivo bibliográfico. Ésta es la situación de la industria editorial, de las bibliotecas públicas y las familiares en la Cuba del Periodo Especial, y es el escenario dentro del cual despunta el nuevo oficio del Conde. Si este personaje renunció a la policía para consagrar su fe a la literatura, dicho contexto lo empuja, paradójicamente, a comerciar con algo que para él tiene un valor sagrado: las bibliotecas, los “templos” que está obligado a profanar para ganar dinero.

Una de las bibliotecas que el Conde se ve tentado a profanar es la de la familia Montes de Oca, biblioteca que ha sido custodiada desde 1960 por los Ferrero, los otrora sirvientes de la familia. En ella, se descubren cartas y documentos que abren los dos enigmas centrales de la novela: la desaparición de una cantante en 1960 y el posterior asesinato de Dionisio Ferrero. La resolución de ambos enigmas le causa al Conde más desazón que alivio ante la constatación de

que el desvelamiento de la verdad no implica la restauración del orden trasgredido, sino que puede originar más caos. En este sentido, la novela de Padura, en sintonía con el género neopolicial, trabaja con la idea de anomia en Latinoamérica, donde la única justicia que parece posible es la de no dejar caer en el olvido las injusticias y crímenes cometidos por las propias instancias gubernamentales.

Además de todas estas tensiones, LNDA pone en primer plano al cuerpo del lector, un cuerpo que es la instancia que conecta sensiblemente al lector con el texto y su entorno, pero que también se convierte en guía de su percepción.⁸¹ Es decir, el lector detective de LNDA diseña los objetivos y métodos de su investigación con base en las necesidades, sensaciones y reacciones de su cuerpo. El lector en esta novela problematiza la noción dicotómica de la mente y cuerpo, manifestando que ambos forman parte de un todo complejo, donde el “cuerpo” no es una propiedad del sujeto, sino el origen de la subjetividad. (O como ha resumido el filósofo Gustavo Bueno: “El cuerpo no es mío. Yo soy mi cuerpo”.)

En LNDA, el proceso de investigación se muestra como una tarea guiada por el cuerpo y las emociones. En tanto que la labor del investigador es una metáfora del acto de leer, la alegoría que aquí está cifrada es la lectura como práctica afectiva. El lector detective de esta novela hace manifiesta una lectura que podemos situar dentro de lo que Karen Littau denomina “crítica afectiva”. La crítica afectiva, dice Littau, piensa a la lectura literaria también como un placer cuyo valor social se encuentra en su capacidad de conmover al lector, pues: “El consumo de la literatura y su recepción crítica no tienen que ver exclusivamente con el saber, el

⁸¹ Entendemos aquí la “percepción” como el conocimiento que surge de la orientación consciente hacia algo. Como señalan O’Regan y Noë, “una persona (o sistema o máquina) está perceptivamente consciente de algo si el sistema hace uso de información perceptiva proveniente de la cosa en cuestión con un propósito de planificación, pensamiento racional o comportamiento lingüístico” (146).

discernimiento y la superación intelectual, cualidades vinculadas a la razón, el pensamiento y la agudeza para la interpretación...: tienen que ver también con los afectos, que están vinculados al sentimiento y las sensaciones” (Littau 139). Al traer al centro su cuerpo y sus afectos, Padura configura a Mario Conde como un lector que religa el acto de leer con aquel aspecto que desde la Antigüedad es esencial en la discusión literaria: la experiencia corporal y afectiva de la lectura.

5.1 La imaginación del lector hambriento

Durante el Periodo Especial se desarrolló una crisis alimentaria en Cuba; sin embargo, dicha crisis no debe equipararse con la situación de otros países. Como advierte Elzbieta Sklodowska en *Invento, luego resisto: el Periodo Especial en Cuba como experiencia y metáfora* (2016), “las experiencias del Periodo Especial no llegaron al mismo nivel de emergencia humanitaria que los casos que siguen apareciendo dentro de la devastadora geografía del hambre en otros rincones” (Sklodowska 293). No obstante, las carencias en diversos productos no solo provocaron la subida en índices de desnutrición, sino que trajeron diversas consecuencias anímicas para los habitantes: la angustia por los racionamientos, la incertidumbre del abasto y, ante todo, la necesidad de comenzar a reinventar platillos provocó una obsesión por la comida que, como muchos cubanos reconocen, se volvió casi legendaria.⁸² Al respecto, Padura comenta: “cuando en Cuba alguien es invitado a comer y luego se le pregunta si la cena estuvo buena, su respuesta nunca es ‘fue exquisita’ sino ‘estuvo buenísima, me llené cantidad’. Esa esencial confusión entre calidad y cantidad explica muchas cosas” (Uxó 36).

⁸² Esta obsesión muchas veces se reformula como chiste a manera de resistencia. Es de conocimiento popular en Cuba una especie de broma que versa más o menos como sigue: “En la isla solo hay tres problemas: el desayuno, el almuerzo y la cena”.

Esta situación impactó en el imaginario cubano, en especial respecto a su relación con los alimentos; la obsesión por la comida se manifiesta en casi toda la literatura de la época, de lo que la saga Mario Conde no está exenta. En las novelas del Conde, la comida siempre tiene un papel estelar. En *Pasado Perfecto* (1991), cuya historia se ubica a inicios de 1989, ya es un elemento presente y constante en la narración. En ese año la comida todavía no es un bien escaso, puesto que el Periodo Especial no ha estallado aún; la seguridad respecto a la comida se manifiesta en la manera en que el narrador describe los platillos servidos en la fiesta de cumpleaños que Josefina le organiza al Flaco, su hijo:

Se acercaron a la mesa y el Conde analizó las ofertas de Josefina: los frijoles negros, clásicos, espesos; los bistecs de puerco empanizados, bien tostados y sin embargo jugosos, como pedía la regla de oro del escalope; el arroz desgranándose en la fuente, blanquísimo y tierno como una novia virginal; la ensalada de verduras, montada con arte y combinación esmerada de los colores verdes, rojos y el dorado de los tomates pintones; y los plátanos verdes a puñetazos, fritos y sencillamente rotundos. Sobre la mesa otra botella de vino rumano, tinto, seco, casi perfecto entre los peleones. (*Pasado perfecto* 100)

La enumeración de los alimentos es puntualizada con adjetivos y palabras que aluden a la abundancia y la diversidad: “esposos”, “jugosos”, “desgranándose”, “combinación esmerada de colores”, “rotundos”. Cuando la comida todavía es segura, el goce culinario empieza en la observación que precede a la ingesta. Sin embargo, en 2003, dentro del régimen de racionamiento que mantiene a los cubanos con un hambre crónica, la narración de la comida pasa de la simple enumeración a la descripción del proceso del cocinar. El siguiente extracto de LNDA corresponde a una escena en la que Conde y sus amigos están a punto de comer unos

platicos cocinados por Josefina, pero antes de consumirlos, Josefina les explica con detalle cómo los ha preparado:

—La receta explica que la gallina se pica en pedazos, se pone en una cazuela con las cebollas, los ajíes, el perejil, y se sofríe un poco. Se le echa agua, la suficiente para cubrir la gallina, se le añade sal al gusto y se cocina hasta ablandarla. Cuando ya esté fría, se deshuesa y se pasa por la máquina de moler. Se maja en el mortero una cebolla grande, otra ramita de perejil y se le agrega el picadillo con el caldo, y se sazona. Las almendras se sumergen en agua durante un cuarto de hora para poder pelarlas bien. Después se pican y se ponen en un pañito para hacerlas horchata, se unen al caldo, se pone todo a fuego y se revuelve constantemente, pues de lo contrario se corta. Cuando ha hervido un rato se le echa vino seco, se deja hervir otra vez... —dijo, e hizo una pausa altamente dramática—. Se sirve con pedacitos de pan frito. El aplauso emocionado salió del fondo de los corazones y los estómagos asombrados con aquel prodigio que el arte de Josefina y el dinero del Conde hacían posible. (LNDA 125)

En esta escena, Padura muestra que el deleite de la comida para un hambriento crónico no empieza en la observación, sino en la imaginación: pensar la comida es una especie de acto mágico que la preserva. Por eso, Sklodowska afirma que escribir sobre comida en el Periodo Especial es “de por sí alucinante o hasta masoquista” y que la representación de festines pantagruélicos corresponde a “trucos retóricos [que sirven] para exorcizar la carencia real de la comida con su recreación imaginaria” (406). El mismo Padura expresa al respecto que “los platos de [sus] novelas suelen ser exagerados en cantidad e imposibles en calidad, pues se preparan con componentes que están más en la memoria que en la realidad” (Uxó 36). Sklodowska apunta al respecto que los escritores en el Periodo Especial evocan el tiempo

anterior a los racionamientos como una época dorada: “recuperable solamente a través de la maniobra proustiana del recuerdo” (408).

En LNDA, Padura materializa ese recurso proustiano mediante la alusión al libro de cocina *¿Gusta usted?* Al inicio de la novela, Conde se encuentra dentro de una vieja mansión de El Vedado —un barrio de la aristocracia prerrevolucionaria— que pertenecía a la familia Montes de Oca, la cual se mudó a EUA después de la Revolución. Desde 1960, la mansión ha estado al cuidado de los antiguos sirvientes de los Montes de Oca, los Ferrero, familia constituida por la madre, Nemesia Moré, y sus hijos, Amalia y Dionisio Ferrero. En 2003, año en que se sitúa LNDA, los Ferrero, como muchas otras familias en Cuba, ya han vendido gran parte de los muebles y accesorios de la mansión para tener dinero con el cual comprar los productos que no pueden adquirir a través del racionamiento. Los Ferrero han vendido casi todo excepto la Biblioteca⁸³ por petición de su madre Nemesia, quien le hizo la promesa a Alcides Montes de Oca de custodiar ese lugar. Sin embargo, los Ferrero están a punto de romper esa promesa y es ahí donde la figura de Mario Conde se vuelve necesaria para ellos.

En su primera exploración de la Biblioteca, Conde toma algunos libros que considera que pueden venderse rápidamente, pero también elige uno para sí mismo, el recetario *¿Gusta, usted?* El robusto volumen de 826 páginas es una recopilación de recetas típicas de la cocina criolla cubana, un tipo de cocina que ha desaparecido en tanto que la escasez no permite la recreación de los platillos. *¿Gusta, usted?* fue un libro publicado un par de años antes de la Revolución y resguarda la memoria colectiva de una gastronomía cubana “burguesa”, como el mismo Conde señala, pero que también representa una identidad cultural sobre la que se tiene

⁸³ A partir de este momento, utilizamos en este trabajo la notación con mayúscula “Biblioteca” para referirnos a la biblioteca de los Ferrero y así evitar confusión cuando hablemos de otras bibliotecas. Además, como veremos en el apartado 5.3, la Biblioteca fungirá dentro de la novela casi como otro personaje.

nostalgia. Para Conde, recuperar ese libro implica traer al presente una forma de vida pasada que está a punto de evaporarse.

Padura hace elegir a Conde ese libro porque sabe que la única manera de reproducir tales recetas es mediante un ejercicio de imaginación: “copio los platos más exquisitos, refinados, imposibles de hacer en la realidad. Con este recurso lo que propongo es una lectura equívoca, o invertida, de la realidad, una satisfacción espiritual de unos personajes que no pueden resolver esas carencias en la realidad” (Uxó 36).

La carencia potencia la capacidad creativa, pues como explica Sklodowska, el arte culinario durante el Periodo Especial se vio obligado a explorar su creatividad. La sustitución de alimentos se volvió una estrategia con la que se intentaba reproducir ciertos platillos, lo que exigía del cocinero y del comensal una suerte de capacidad imaginaria y retórica para pensar que esas falsificaciones equivalían a las originales. Para reforzar la ilusión, se recurría a ingeniosos eufemismos que trataban de enmascarar la miseria o incluso lo grotesco de un nuevo platillo: “*caldosa de subproductos, salpicón de pescado con extensores, mortadela de pescado, jamón de tilapia, hamburguesa de vísceras, embutido de toronja, carne de fruta bomba, pizza de revoltillo sin queso*”, etc. (Sklodowska 340 cursivas en el original). Sin embargo, LNDA no hace eco de este travestismo culinario y lingüístico, sino que reproduce el platillo original. La copia de *¿Gusta, usted?* que Conde toma de la Biblioteca pertenecía a Alcides Montes de Oca, es decir, es el vestigio de un pasado que solo puede regresar con el recuerdo. Por eso, el Conde describe ese libro como “un recetario exquisito, escrito por la mala conciencia de la burguesía cubana” (LNDA 51).

Como explica Roland Barthes, la comida puede considerarse un sistema de signos en tanto que la transformación de los alimentos para su consumo es indicativa de una significación

porque está inscrita en una estructura comunicativa; la alimentación es una “necesidad [que] ha estado siempre fuertemente estructurada: sustancias, técnicas, usos componen un sistema de diferencias significativas, y a partir de ahí se funda la comunicación alimentaria” (“Por una psico-sociología” 215). En tanto que sistema, las unidades significantes refieren a la transformación del alimento, pues no hay “ningún alimento en bruto que signifique por sí mismo” (“Por una psico-sociología” 216). Esas unidades, explica Barthes, se combinan para crear “sintaxis (menús) y estilos (regímenes)” (“Por una psico-sociología” 217) que cobran sentido en relaciones de oposición: lo dulce vs. lo amargo, la cocina francesa vs. la inglesa, lo crujiente vs. lo blando, etc.

Conde opone la alimentación burguesa o previa a la Revolución frente a la alimentación del Periodo Especial: la abundancia contra la escasez, la calidad contra la calidad, el deleite frente a la ingesta. Aunque Padura expresó que: “Comer, en mis novelas, es un acto físico, la satisfacción de un deseo aplazado, la exigencia de nuestra fisiología, y no un acto de disfrute cultural, estético o gastronómico” (Uxó 35), el hecho de que, en ese sistema de oposiciones, elija representar aquellas que evocan una alimentación donde el goce prevalece sobre el acto fisiológico muestra que el acto de comer en LNDA no solo se muestra como una actividad inscrita dentro de una serie de significaciones estéticas, sino que en realidad son éstas las que predominan.

En el ejemplo que hemos dado casi al inicio de este apartado, sobre la descripción que Josefina hace de los platillos que ha preparado siguiendo unas recetas de *¿Gusta, usted?*, esa ékfrasis del proceso de preparación remite tanto a las técnicas de transformación señaladas por Barthes, como a la experiencia colectiva del comer. Aunque algunos de los comensales están ansiosos por lanzarse sobre los platillos, Conde los contiene y silencia para permitir que Josefina

siga con su narración: el Conde no permite, pues, pasar al mero acto de tragar, sino que piensa en el comer como una relación entre el deleite y la compañía. Como bien indica Antonia Cava: “Compartir la comida es una ocasión para el encuentro, un símbolo de grata cohesión, un momento dedicado a alimentar el cuerpo y la psiquis. Por esta razón, junto con el de la comida, es muy importante el aspecto emotivo, psicológico e imaginario. La comida es una manera especialmente efectiva de representar lo colectivo, un hecho social de gran riqueza” (124).

En tanto que pensamos que en LNDA el lector detective representa la crítica afectiva, queremos apuntar sobre cómo ese aspecto emotivo, psicológico e imaginario de la comida compartida está asociado también al acto de lectura. Karen Littau explica que la metáfora que asocia el acto de comer con el de leer surge en el siglo XIX, época en que la producción literaria se encuentra ya en el estadio del consumo de masas. Las críticas que se lanzan a los lectores provenientes de la clase trabajadora corresponden a su elección de textos, que suelen ser novelas. Las élites culturales desestiman esos textos aduciendo que no exigen del lector más que su aceptación pasiva. Esa pasividad, dice Littau, “sugiere que *la esfera material del consumo* es el cuerpo, mientras que *la esfera espiritual de la recepción* está constituida por las facultades críticas” (75 cursivas en el original). Pensar que leer novelas es peligroso se funda sobre la idea de que éstas son asimiladas con el cuerpo y no con la mente, por lo que pueden causar la adicción o la locura. Lo corporal se percibe entonces como una experiencia inferior que la mental. Pero, esto no es del todo cierto.

La separación entre cuerpo y mente fue heredada por el dualismo cartesiano, pero se comenzó a cuestionar desde finales del siglo XX, en especial por influencia de la filosofía de género. La neurociencia afectiva, una rama de la psicología, ha contribuido a pensar cómo la mente y el cuerpo se correlacionan mediante las emociones. En el libro *Emociones. Cómo los*

sentimientos moldean nuestro pensamiento (2022), Leonard Mlodinow da cuenta de algunos de los descubrimientos de este campo, en concreto de cómo, en efecto, el cuerpo y las emociones se hallan en la base del razonamiento.

La emoción, explica Mlodinow, “no está en guerra con el pensamiento racional, sino que es una de sus herramientas” (28). A través de las emociones, las personas pueden distinguir el beneficio o riesgo de diversas situaciones, lo que les permite reaccionar para mantenerse a salvo. Estos reflejos o reacciones mecánicas no solo ahorran tiempo de respuesta, sino que sirven a la mente racional para aprender, refinar y tomar decisiones más adecuadas en el futuro. Las emociones, el cuerpo y la mente se mantienen vinculados por medio del *afecto de base*, dice Mlodinow, el cual es un sensor cerebral cuyo objetivo es vigilar el buen funcionamiento del organismo. Si algo perturba ese funcionamiento, el afecto de base detona sensaciones y emociones que sirven como indicadores de que algo podría no estar funcionando correctamente, por lo que de su activación dependen muchas de las decisiones que tomamos. Mlodinow señala asimismo que el sistema digestivo y el afecto de base están estrechamente vinculados y es por ello que los trastornos intestinales suelen provocar cambios importantes en el ánimo de las personas.⁸⁴

⁸⁴ En LNDA esto se representa en la primera comilona que el Conde tiene después de vender los libros de la Biblioteca: se ve impedido del sueño y de la motivación para leer porque no está acostumbrado a tener el estómago lleno. De igual manera, a la mañana siguiente, cuando visita a los Ferrero, percibe también los efectos de la comida en su aspecto y ánimo, pues, aunque los halla demacrados, se ven felices: “por falta de entrenamiento gástrico, quizás también les había dificultado el sueño” (66), infiere el Conde. Hacia el final de la novela, cuando vuelve a ver a Amalia, que es evidente que no ha comido bien, el Conde dice que: “había vuelto a ser la mujer gastada y transparente que encontró varios días atrás. El remedio alimenticio proporcionado por los libros parecía haberse consumido con el dolor y ahora sus ojos tristes se perdían de vista por el incontenible pestañeo y sus dedos se veían encarnados” (291).

Además, los seres humanos realizan acciones motivados por un sistema de recompensa conformado por “el querer” y “el gustar”. El querer, dice Mlodinow, se genera a partir de las necesidades fisiológicas, pero el gustar permite que esas necesidades no sean satisfechas de manera impulsiva, sino selectiva. El sistema del gustar evita pasar a la acción inmediata: “cuando vemos un alimento atractivo, en lugar de devorarlo sin pensarlo, podemos hacer una pausa mientras nuestro cerebro sopesa el placer de comer con consideraciones estéticas o nutritivas” (Mlodinow 156).

En LNDA, el acto de comer es representado como una experiencia estética y colectiva que sirve como alegoría de la experiencia afectiva de la lectura. Conde se niega a devorar de inmediato la comida, igual que se niega a permitir que la Biblioteca de Alcides sea engullida por los compradores extranjeros. La explicación teatral de la receta por parte de Josefina ocurre en una situación de carácter colectivo y no privado, lo que hace tangible la “tradicional función festiva de la comida” (“Por una psico-sociología” 221). Como Chartier y otros estudiosos de la historia de la lectura han mostrado, el acto de leer en solitario y en silencio es relativamente nuevo en comparación a la antigua práctica de la lectura oral y colectiva, por lo que al mostrar la comida como algo festivo, la lectura se representa también como una actividad que sirve para crear vínculos.

Gadamer señala que el elemento festivo del arte se expresa en la forma en que nos une, pues al abrir un tiempo propio, la “fiesta nos libera de la presión de la existencia cotidiana” (118). Por ello, aunque la narración de Josefina es un proemio al acto de comer de los personajes (activado por el sistema del gustar), en la novela funciona también como un espacio que exorciza la presión diaria del racionamiento. La escena oratoria de Josefina es un elemento

teatral no solo por su carácter performativo, sino, sobre todo, ilusorio: una escena inconcebible que es solamente identificable por aquellos que han vivido en la Cuba del Periodo Especial.

La imposibilidad de la escena es descubierta por el propio Conde cuando reflexiona que el recetario que elige de la Biblioteca es inútil en un país racionado, y, sin embargo, su interés por éste se funda no en “fines bibliófilos y mucho menos mercantiles, sino en el más grandioso e interesado propósito de regalarle aquella maravilla a la vieja Josefina, la única persona conocida por el Conde con la capacidad mágica para operar el milagro —aun en tiempos de Crisis— de convertir algunos de aquellos platos de ensueño en una realidad digerible” (38). Como señala Manuel Pereira, “En Cuba estaba prohibido, entre otras cosas, decir abiertamente que teníamos hambre” (157), pues una de las promesas de la Revolución era la erradicación del hambre, además de aquellas otras taras asociadas al capitalismo, como la corrupción, la desigualdad y la explotación.

Así, la elección del recetario es por sí mismo un acto de lectura subversivo porque contrapone la utopía socialista de la Revolución con la realidad de la insolvencia. En tanto que el disfrute culinario se asocia al consumo capitalista, explica Sklodowska, el discurso oficial del gobierno elimina tal insinuación en sus narrativas. El goce de la escucha y la observación que promueve el relato de Josefina antes de la ingesta es una insubordinación frente a la retórica oficial. La narración de Josefina es tabú porque precede a la materialización de un acto prohibido: el disfrute del comer, que se considera un acto “burgués”. El libro de un antiguo capitalista, Alcides Montes de Oca, oculto en la Biblioteca por cuarenta y tres años, emerge ante la vista de Conde para enfatizar las privaciones de la vida cotidiana en la Isla durante esos años, pues, aunque los racionamientos no implican la inanición en ningún sentido, lo que acarrearán es, sin embargo, “la frustración estomacal y la desdicha doméstica” (Pereira 157).

Esas privaciones no son tanto materiales, como pasionales, porque no falta el alimento, sino el alimento que se desea. El apetito no se circunscribe entonces a la exigencia fisiológica, sino que implica también la satisfacción anímica. Por ello, gozar la comida y no simplemente engullir para acallar el hambre, equivale a leer por y con placer, o sea, a recibir el texto también con el cuerpo y los afectos. Asimismo, el disfrute culinario no es representado en LNDA como una actividad burguesa, sino intrínsecamente humana, porque siempre está inscrita dentro de la acción colectiva. El Conde insiste en compartir ese goce con sus amigos pues compartir la mesa es “una de las expresiones afectivamente más relevantes del placer de estar con los demás” (Cava 124); por eso mismo, compartir la lectura es también una muestra de ese afecto.

El acto de comer en LNDA es problematizado desde lo físico y afectivo para mostrar que ambos aspectos se encuentran vinculados, por lo que la experiencia culinaria no está completa si alguno de ellos no ha sido cubierto. Como metáfora de la lectura literaria, no solo muestra que el placer y los afectos también forman parte del acto de leer, sino que, en tiempos adversos, tanto la imaginación como la literatura pueden ser el sustento espiritual de una comunidad que aprende a vincularse mediante la invención colectiva de ficciones. En ese sentido, también representa una postura respecto a la crítica literaria: que ésta no debería excluir de su análisis la consideración del aspecto afectivo y corporal que todo lector experimenta en su ejercicio de lectura.

5.2 Lectores profanos y lectores sacros

La relación entre comer y leer se empleaba durante el siglo XIX como metáfora del consumo de las novelas y, por tal, de la lectura pasiva. A esta correlación, Padura agrega el contexto religioso para referir la relación que el Conde entabla con la literatura y, por tal, con su soporte,

los libros. Si el hambre en la novela se refiere tanto a la física como a la espiritual, en el caso de Conde esa segunda hambre supone la necesidad espiritual de una creencia; pero como es ateo, decide depositar esa fe en la literatura, la que, señalan Colín y Miller, “es un ancla personal que [le] sirve como punto fijo y de referencia frente a un mundo en constante evolución” (40).

Como Bourdieu ha expuesto, tanto el arte como la religión son campos que construyen su valor a partir de la *illusio*, esto es, la creencia de que su práctica es valiosa por sí misma: “La creencia colectiva en el juego (*illusio*) y en el valor sagrado de sus envites es a la vez la condición y el producto del funcionamiento mismo del juego; está en el origen del poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma (o del sello), en objetos *sagrados*” (*Las reglas del arte* 340 cursivas en el original). Esta semejanza permite a Padura utilizar la analogía religiosa como símbolo de que la literatura, a diferencia de otros credos, brinda a sus devotos una fe más sólida. Si para la generación que creció durante el castrismo el Periodo Especial representa el desencanto de la utopía revolucionaria, entonces la literatura es para el Conde el único “gran relato” que sigue sin desmoronarse.

El Periodo Especial afectó todos los sectores de la vida en Cuba, y la industria editorial no fue la excepción debido a la crisis del papel. Si en 1961 el gobierno de la Revolución había creado la Imprenta Nacional para fomentar la industria editorial en el país, en la década de los noventa la literatura cubana tuvo que recurrir a la edición extranjera para publicarse. Esta crisis, aunada a la siempre ingente necesidad de conseguir dinero extra, fomentó la venta de las bibliotecas personales, un negocio que se volvió fecundo por el interés de los bibliófilos extranjeros que, espoleados por lo que algunos llaman la “marca” Cuba, se lanzaron a la cacería de esas bibliotecas.

En LNDA, el apetito por la bibliografía cubana es descrita por el narrador de la siguiente manera: “Estos especialistas habían descubierto a principios de los noventa el filón habanero, destapado en los años más arduos de la Crisis” (LNDA 76), y el Conde agrega que, debido a dicha avidez, incluso los propios trabajadores de la Biblioteca Nacional, empujados por el hambre, participan del saqueo: “erradicar aquella práctica degradante resultaba casi imposible, pues en algunas ocasiones la fuente proveedora era el bibliotecario que gana doscientos cincuenta pesos al mes, el cual difícilmente puede resistirse a una oferta de doscientos dólares —su sueldo de veinte meses—” (LNDA 77). Las bibliotecas fueron lentamente desmanteladas porque cuando el arte se vuelve un fetiche, como explica Bourdieu, la “marca” Cuba también se fetichiza. Por eso, Sklodowska señala que esa voracidad “de editores, lectores, curadores y coleccionistas extranjeros con respecto a la ‘marca’ Cuba... hace patente que en la actualidad resulta mucho más lucrativo hacer industria de los clichés de la ‘cubanidad’ que dedicarse a explorar las complejidades de la existencia de un cubano a pie” (Sklodowska 88).

Esa voracidad es codificada dentro de LNDA mediante constantes metáforas del acto de “consumir” libros. Así, cuando el narrador cuenta que en la Plaza Mayor los vendedores de libros deben persuadir a los turistas para que compren su mercancía, utiliza una metáfora digestiva: “solo con cierta dificultad y mucha verborrea persuasiva se les podía hacer *tragar* algún libro” (LNDA 75 las cursivas son nuestras). En contraposición, cuando se refiere a los libros más valiosos, los buscados por los diplomáticos, bibliófilos y académicos de España y México, utiliza el término “*delicatessen*”. Lo que para Conde significa el acervo invendible de la historia cubana, para estos especialistas es apenas “una lista de *golosinas* exóticas” (76 las cursivas son nuestras). Esta terminología gastronómica sirve a Padura para revelar el motivo de

su “bibliofagia”: que no lo hacen para rescatar o estudiar la historia de Cuba, sino para satisfacer su hambre bibliográfica.

El hambre bibliográfica de Conde también se representa mediante el léxico culinario, pero con matices diferentes: en tanto que el apetito de los compradores extranjeros es caracterizado mediante palabras que aluden al consumo voraz, la descripción de la relación del Conde con los libros se hace bajo el signo del deleite y de la verdadera apreciación. Cuando Conde y Yoyi agrupan los libros de la casa de los Montes de Oca, se dice que: “*cataban* los libros, sorprendiéndose con sus fechas y lugares de impresión, *acariciando* los lomos de piel rugosa o de pasta histórica, deteniéndose en ocasiones a *admirar* sus láminas grabadas sobre metal o iluminadas a mano” (LNDA 68 las cursivas son nuestras). Catar y acariciar los libros son acciones que remiten a la escena oratoria de Josefina: antes del consumo se antepone el deleite sensorial, se admira la materialidad del libro antes de valorarlo simbólicamente.

La Biblioteca de los Montes de Oca es recordada por Nemesia Moré en los siguientes términos: “*He vuelto otra vez a los libros que tu abuelo compró en su juventud, con ese apetito que no le hacía dudar jamás entre un libro o un par de zapatos*” (228 cursivas en el original). Conde dice también que: “en la *apetecible* biblioteca de los Montes de Oca, se escondían secretos inconfesables” (LNDA 293 las cursivas son nuestras). La calidad de “apetecible” que ambos dan a la Biblioteca revela su valor simbólico: “suma de doscientos años de la literatura y el pensamiento del país” (LNDA 343); por eso Conde dice que es: “la mejor biblioteca que vi y voy a ver en mi puta vida” (LNDA 348). La Biblioteca de los Montes de Oca, igual que el festín servido por Josefina, son productos de la imaginación y conjuran un pasado irrecuperable. Como señala Jonathan Dettman, la Biblioteca es un espacio también utópico porque es un lugar donde el tiempo se ha congelado (41).

Conde le explica a Dionisio Ferrero que hay libros que no deben venderse. Al realizar su primera revisión divide los libros en tres grupos: los que nunca deberían venderse, los que no son interesantes o vendibles, y los que podían venderse de inmediato. En el primer grupo clasifica a las ediciones cubanas del siglo XIX y a ciertas obras de las literaturas europea y norteamericana. En ese grupo, también incluye a los libros que considera “exquisiteces de la bibliografía criolla” (LNDA 67). En una especie de recreación quijotesca, Conde separa los libros que serán enviados a la “hoguera” comercial de aquellos que serán salvados, guiado por su sentido personal de lo que constituye el canon literario.

En contraposición al consumo, el valor que la literatura tiene para Conde es expresado a partir de su asociación con la religión. Así como el hambre bibliográfica es referida a partir de un léxico culinario, la relación de la literatura como un campo sagrado también es enunciada con términos religiosos que enfatizan el acto impío que el Conde percibe en el saqueo de las bibliotecas cubanas: “La escasez fue tan brutal que alcanzó incluso el *venerable* mundo de los libros”, “las bibliotecas fueron lanzadas al más cruel *sacrificio*, ante el *altar pagano* de la necesidad creciente de dinero” (LNDA 16-17 las cursivas son nuestras). Así, frente al “matadero del mercado” (LNDA 18), Conde califica a la Biblioteca de los Montes de Oca “como un santuario” (LNDA 25). El narrador explica la asociación sacra de Conde con los libros al decir que: “empezó a amar los libros y las bibliotecas del mismo modo en que los creyentes adoran sus *templos*: como sitios *sagrados*, donde no está admitida la *profanación*, a riesgo de la perdición eterna”, o que “Conde había tenido una respetuosa, casi *mística* relación con las bibliotecas” (LNDA 163-164 las cursivas son nuestras).

Al día siguiente de haber encontrado la Biblioteca, el Conde visita una iglesia, aunque ese espacio no es sagrado para él, materializa lo que busca: la necesidad de creer. La literatura

es para el Conde un asidero que le ayuda a soportar en el mundo porque le permite vincularse afectivamente con él. Esa relación de amor que un lector puede entablar con un texto es llevada al extremo por Nemesia Moré, quien en una carta le dice a Alcides sobre la Biblioteca: “*le he recordado a tu hija que pase lo que pase, muera quien muera, todo lo que existe en este recinto es absoluta y eternamente sagrado*” (LNDA 228 cursivas en el original). Si bien el Conde lee para vincularse afectivamente con las subjetividades creadas por el texto, Nemesia, por el contrario, adosa el recuerdo de Alcides a los libros de la Biblioteca. Sin embargo, ambos utilizan la metáfora religiosa para expresar esa relación porque ésta comunica el sentido del vínculo con algo sacro: para Conde, el arte literario, y para Nemesia, el recuerdo de su amado.

El concepto religión posee una etimología ambigua: algunos, como Cicerón, la vinculan al latín *relegere*, donde religión tendría el sentido de observar o seguir las reglas de un culto. Otros, como Lactancio, opinan que la raíz del término proviene de *religare*, en cuyo caso la religión significaría “unir” al ser humano con lo sagrado. Creemos que el sentido con que LNDA utiliza la metáfora religiosa es precisamente la segunda, la noción de que el Conde religa la literatura con lo sagrado porque su lectura es afectiva, esto es, porque establece un contacto emocional con los textos, lo que a su vez lo vincula afectivamente con su entorno; esa noción de religar sirve también para reafirmar la idea de un canon literario (el canon que la Biblioteca de los Ferrero resguarda) y con el cual no es posible comerciar.

Si bien la saga de Mario Conde dialoga con diversos textos, la obra del escritor norteamericano J. D. Salinger es la constante en todas las novelas. En *Pasado perfecto* (1991), la última novela de la saga de las cuatro estaciones, Mario Conde está a punto de dormir, pero antes, decide leer. Para ello elige un libro que, a decir de él mismo, es el único que “nunca había acumulado polvo” (*Pasado perfecto* 232). Ese libro es el compendio de relatos de J. D. Salinger,

Nueve cuentos (1953). En *Vientos de cuaresma* (1994), cuando conoce a Karina, ella dice que sí ha leído al autor norteamericano y que lo encuentra fabuloso, por lo que él le presta *Franny* y *Zooey*, bajo la afirmación de que es “lo mejor que escribió Salinger”. No es azaroso que opiné así de este libro en tanto que la crítica salingeriana lo cataloga como el libro místico del autor. En *Adiós, Hemingway* (2001), Conde dice que para elaborar su investigación había “pospuesto su enésima lectura de *El guardián entre el centeno*, la escualida e inagotable novela de Salinger que, desde hacía varios años, atenazaba su inteligencia y sus envidias literarias” (*Adiós, Hemingway* 101).

Una de las historias más conocidas del escritor norteamericano es “For Esmé -with Love and Squalor”. Las versiones en español del título de dicho cuento suelen elegir el sustantivo “sordidez” para traducir “squalor”. Al respecto, Padura dijo sobre esta elección de traducción lo siguiente: “está mal traducido: es con escualidez, porque tiene que ver con el concepto del budismo zen de la esencia última de las cosas. Cuando desaparece el cuerpo, el esqueleto, queda esa esencia última de las cosas que es el alma inmortal. Esa escualidez tiene que ver con la esencia última de las cosas, y por eso está tan presente en mis novelas” (Zunini). La escualidez a la que apunta Padura es la permanencia de una memoria que se encarna en la materialidad de los libros y que permite que generaciones futuras dialoguen con ella. Así como para Salinger la meditación y la escritura fueron los medios que lo ayudaron a soportar el peso del recuerdo de la guerra, para Conde la literatura sirve en ese mismo sentido para tolerar las penurias de su presente.

La figura de Salinger es central en toda la saga, y en LNDA en particular porque cuando el Conde se encuentra en el peor momento, el escritor norteamericano se le aparece para reconfortarlo. Conde va al Barrio Chino buscando información sobre la mafia; ahí es atacado y

golpeado, lo cual lo deja inconsciente. Esa inconciencia lo hace delirar, y en el delirio sostiene una conversación con “el hombre lento y pálido [que] era uno de sus dioses inamovibles” (LNDA 243). Conde asedia al espectro del autor norteamericano con diversas preguntas sobre la escritura y los secretos de sus cuentos. A todas esas preguntas, J. D, como le pide que lo llame, responde con una única y críptica respuesta: “Nunca conozcas a un escritor si te gustó su libro, Chandler *dixit*” (LNDA 245).

La respuesta de Salinger alude a la idea de que la lectura literaria es un contacto con una subjetividad, pero no con la del autor, sino con la que el propio texto construye. Esto significa que el saqueo del acervo bibliográfico de Cuba implica la pérdida de su memoria colectiva y su historia. En *Máscaras* (1996), el Marqués le pide al Conde que mire su biblioteca y le explica que ahí está viendo algo más que libros: “está asomándose a lo eterno, a lo imborrable, a lo magnífico, a algo contra lo que nadie puede, ni siquiera el olvido” (*Máscaras* 225); también le confiesa que él siempre ha escrito, a pesar de que le prohibieran publicar debido a su homosexualidad: “No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y que pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza” (*Máscaras* 226).

La literatura es representada como una reescritura de la historia en tanto que da cuenta del modo en que los procesos socioeconómicos y políticos impactan en la vida cotidiana y, por tal, en la constitución de la subjetividad de las personas. El lector de esas microhistorias debe vincularse también afectivamente, y no solo intelectualmente, para poder valorarlas. Las cartas que Nemesia Moré escribe, como archivo de su investigación, representan la voluntad de esa lectura: el Conde puede desvelar el enigma de la muerte de Violeta gracias a esas cartas, pero también puede conocer la tragedia de la desintegración de los lazos afectivos que propició el éxodo cubano a los EUA y, por tal, la pérdida de un pasado que se dejó en el olvido. Por eso,

luego de ir al camposanto en Día de Muertos, Nemesia reflexiona: “*Somos cadáveres de ese pasado y por eso donde más cambios vi fue en el cementerio. No te puedes imaginar cuántas de las tumbas donde se reunían este día las personas más cercanas a la familia hoy estaban solitarias*” (LNDA 95 cursivas en el original). Los libros de la Biblioteca, como esas tumbas de las que habla Nemesia, en tanto permanecen abandonados por sus lectores, no pueden traer el pasado hacia el presente: por ello, su venta resulta impensable para el Conde.

La visión de la literatura como bien mercantil y como objeto sagrado es encarnada en la sociedad del Conde y Yoyi el Palomo. Yoyi posee cualidades que el Conde sabe necesarias, aunque no deseables, para sobrevivir en la selva de la vida criolla del tercer milenio, porque le dan una visión pragmática de la vida. Si para Conde los libros son objetos sagrados en tanto custodios de la historia y la cultura cubanas, para Yoyi, sin embargo, tienen un valor comercial, son uno de muchos otros bienes de cambio. El Yoyi puede ser un comerciante exitoso porque carece del idealismo de Conde: no atribuye a los libros un valor espiritual, ni al arte en general. Sobre todo, porque no es un nostálgico: él no quiere preservar un pasado que no le sirve para vivir en el presente. Yoyi no tiene el lazo afectivo que sí tiene Conde.

Esa dicotomía los hace buenos socios: las carencias de uno son subsanadas por las cualidades del otro: “La despiadada visión mercantil del joven y el romanticismo trasnochado de Conde, la peligrosa celeridad del primero y la parsimonia y escrúpulos del otro, la vehemencia a veces excesiva del Palomo y la experiencia maligna que sus años policiales le habían aportado al Conde, los equilibraban de un modo peculiar” (LNDA 42). Por eso, Dettman opina que la percepción de la literatura en LNDA: “asume, sin demasiados complejos, su condición de mercancía. El cambio de oficio del Conde, de policía a vendedor de libros, simboliza tanto una intención crítica contra los guardianes del Estado como el reconocimiento

de lo inseparable que son autoría y mercadería” (Dettman 45). La dupla entre Conde y Yoyi simboliza la relación entre dos generaciones cuyas creencias y principios, aunque opuestos, han sabido mezclarse para sobrevivir, del mismo modo en que Conde tiene que hacer funcionar su percepción de los libros como algo sagrado, pero también como una mercancía.

Hacia el final de la novela, cuando ya se han desvelado los dos misterios, Manolo le comunica a Conde que la Biblioteca de los Montes de Oca va a ser confiscada por el Estado. Él sabe que, al ser puesta en manos de la Biblioteca Nacional, los libros de Alcides terminarán siendo vendidos clandestinamente en el extranjero: el destino que tanto ha querido evitar para ese patrimonio es ya una realidad. Ante ese destino innegable, Conde decide robar algunos: “— No sé si Martí lo dijo o no, pero debió haberlo dicho: robar libros no es robar” (LNDA 353).

Al recordar a Cristóbal el Cojo, el bibliotecario que lo hizo amar los libros, Conde recuerda las palabras de éste: “Cada libro, cualquiera, es insustituible, cada uno tiene una palabra, una frase, una idea que espera por su lector... Cuida la biblioteca... antes de que yo regrese, vete para allá atrás y escoge los libros que te hagan falta o que te gusten. Llévatelos, sálvalos, pero cuídalos” (LNDA 167). Los libros que el Conde roba de la Biblioteca son los que sabe que sus amigos codician. El robo, como acto criminal, se resignifica como un acto de amor, pues Conde sabe que esos libros van a ser valorados y leídos por las personas a quienes va a regalarlos. Salvarlos del saqueo transfigura el acto ilícito en uno religioso: religar al libro con un lector y no con un mero comprador lo redime de su culpa, por eso dice que: “sintió el temblor de agradecimiento de aquellos libros por no haberlos convertido en carne de mercado” (LNDA 322).

Mario Conde piensa las posibilidades de la literatura desde una perspectiva que rebasa los límites de la estructura textual y la tradición literaria, para situarla dentro de un contexto

social y político donde ésta ejerce para él una función sagrada: contra la voracidad académica y comercial que ve en los libros el sustento de la posición social, la visión romántica del Conde rescata la función social que la literatura tiene para el lector común: su capacidad para vincular a una comunidad, para construir imaginarios comunes y para afianzar los lazos afectivos entre ellos.

5.3 Una tragedia cubana en clave policial

El primer contacto con la Biblioteca es un momento revelador no solo para el Conde, sino para el lector de LNDA porque establece el tono autorreflexivo y dramático del texto. El impacto físico del encuentro es interpretado por Conde como un augurio funesto: “nunca había existido margen para lo fortuito, todo había estado dramáticamente dispuesto por su destino, como un espacio teatral listo para una función que solo se iniciaría con su desestabilizadora irrupción en escena” (LNDA 15). Como ya explicaremos más adelante, el mal agüero del Conde se origina por el choque de una necesidad física y un principio moral: la venta de esos libros puede redundar para él en la compra de comida, pero representa la venta del patrimonio cultural cubano, en específico de la literatura, que es sagrada para él.

Sobre el método de investigación de su detective, Padura explica que el Conde “actúa más con pasión que con inteligencia, más con amor o dolor que con métodos de investigación policial científica, y sus recursos son las premoniciones, los presentimientos, los chispazos de clarividencia, reacciones todas muy pasionales” (Uxó 27). Ahmed afirma que: “las emociones no están ni ‘en’ lo individual ni ‘en’ lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (*La política cultural de las emociones* 33). Las reacciones que el Conde tiene frente al descubrimiento de la

Biblioteca de los Ferrero se basan en una concepción específica sobre la lectura literaria y, por tal, sobre el género policial al que se parodia en la novela. El Conde piensa la literatura como una experiencia afectiva que posibilita la experiencia de padecer con el “otro”, por eso, el género policial aquí se parodia mediante el uso de claves de la tragedia griega en tanto que la “verdad” desvelada por la literatura no se concibe como una práctica lógica o lúdica (la resolución del enigma), sino como una experiencia que puede mover a la compasión.

Como ya habíamos señalado, LNDA está estructurada en dos partes. En la primera, “Cara A. Vete de mí”, Mario Conde desempeña el oficio de “rastreador” de libros. Rastrear libros posiciona al Conde en una labor que le es conocida: la de investigador. “Cara A” inicia con la descripción de las impresiones que la Biblioteca de los Ferrero genera en el Conde:

Los síntomas llegaron de golpe, como la ola voraz que atrapa al niño en la costa apacible y lo arrastra hacia las profundidades del mar: el doble salto mortal en el estómago, el entumecimiento capaz de ablandar sus piernas, la frialdad sudorosa en las palmas de las manos, y, sobre todo, el dolor caliente, debajo de la tetilla izquierda, que acompañaba la llegada de una de sus premoniciones. (LNDA 15)

Esta sensación le recuerda el mismo estado de alerta que experimentaba cuando en su trabajo de policía se encontraba ante una situación de peligro. El lector Conde primero recibe con el cuerpo los estímulos del (con)texto y a partir de ellos decide el rumbo de sus acciones. Así, el lector detective de LNDA parodia al investigador privado que opera solo a partir de la aplicación del conocimiento científico, pues el Conde actúa con base en premoniciones. Como el propio Padura ha señalado sobre el detective en la novela policial iberoamericana, el suyo: “llega al descubrimiento de la verdad más por cuestiones emotivas que por razonamientos lógicos” (“Modernidad y postmodernidad” 39).

Ahmed considera que las emociones surgen de la relación que se establece entre el contacto con un objeto y las significaciones que éste posee en el contexto social. Y dado que esas significaciones se encuentran en constante movimiento, puesto que son producidos como efecto de la socialidad, los sentimientos que resultan de ese contacto dependen justamente de las atribuciones que el sujeto hace del objeto en un contexto específico. Así se explica que el Conde tenga la impresión de que algo extraño está a punto de ocurrir en esa biblioteca, puesto que los libros han sido para él, desde su infancia, objetos a los que atribuye un significado cuasi místico; sin embargo, en el contexto de la Cuba del Periodo Especial, los libros han adquirido un valor económico que para él representa la posibilidad de comprar y consumir los alimentos que desea. De modo que la visión de la Biblioteca desata en él una sensación angustiante en tanto que esas dos significaciones colisionan: la tensión entre el significado sagrado y el monetario que estos objetos representan para la vida actual del Conde son experimentados como una premonición. Tal “premonición” podemos entenderla, entonces, como la impresión que resulta de la “lectura” vertiginosa que ha hecho de dicha tensión: el Conde ha intuido que las implicaciones morales y materiales de su contacto con la Biblioteca no serán fáciles de disociar, pues ponen en disputa su deseo de vender los libros para comer y su deseo de conservarlos para mantener la historia literaria de Cuba dentro de Cuba.

Para el lector de la novela de Padura, este presentimiento está ligado, además, a la predisposición que el género policial plantea al lector. Un lector del género policial espera que todos los elementos de la narración signifiquen algo para que éstos lo guíen a la resolución del enigma. Así, el enigma de LNDA está planteado, desde el inicio, dentro del marco de referencia de la narrativa detectivesca y, por tal, el lector detective, Mario Conde, no personifica la realidad de las averiguaciones criminales, sino las literarias. El espacio libresco en que ambos misterios

se revelan no solo enmarca a la novela dentro de las narraciones detectivescas, sino que orienta al lector sobre la significación de tales indagaciones: entender el valor de la Historia y de la literatura en la vida cotidiana. Cuando el Conde se cuestiona a sí mismo por qué está obsesionado con descubrir qué le pasó a una cantante de la que nunca había escuchado, se dice a sí mismo: “en su mente volvió a flotar, en ese instante, la sensación de que le faltaba una causa realmente plausible para aquella búsqueda de resonancias absurdas, y por eso aventuró la primera razón que vino a sus labios. —Quiero saber por qué se la tragó la historia” (LNDA 202). En el deseo por entender el borramiento de Violeta del Río de la historia cubana, el Conde encuentra el sentido de su investigación.

Padura divide su novela utilizando la imagen de las dos caras de un disco de acetato. Cada apartado se desarrolla en torno a un misterio: en la “Cara A. Vete de mí”, el enigma se concentra en la desaparición de Violeta del Río en 1960, hecho que el Conde conoce gracias al recorte de periódico que encontró entre las hojas del libro de cocina que eligió de la biblioteca; en la “Cara B. Me recordarás”, la incógnita corresponde al hallazgo del cadáver de Dionisio Ferrero en la biblioteca. Mientras que la desaparición de Violeta es un evento situado en el pasado, la muerte de Dionisio es un hecho del presente. Y si en la “Cara A” Mario Conde es un rastreador de libros, en la “Cara B” retoma temporalmente su trabajo como detective.

La relación intertextual que se establece con las dos caras del disco funciona como clave para la resolución de los dos misterios dado que hacia el final de la novela se revela que el asesino en ambos casos es la misma persona. Las caras A y B, como los dos lados de un mismo objeto, representan el pasado y el presente como un todo que no puede disociarse. Después de la tetralogía inicial de las novelas protagonizadas por el Conde, Padura ubica en el pasado los enigmas que investiga su personaje. Pasado y presente están articulados de manera tan

categorica que cualquier intento por modificar el primero tiene efecto sobre el segundo: más que como un ente muerto o inerte, Padura configura al pasado como una entidad cuasi orgánica, capaz de animarse ante el mínimo estímulo. Por eso, el primer contacto de Conde con la Biblioteca se describe como si ésta fuera una entidad viva: “lo había sorprendido la llegada tumultuosa de los síntomas del presentimiento, una sensación distinta del asombro libresco y mercantil sufrido hasta ese instante, pero capaz de alarmarlo con la certeza de que algo extraordinario se escondía allí, clamando por su presencia” (LNDA 24). El pasado, que ha permanecido guarecido en esos estantes por cuarenta y tres años, está a punto de hablar, parece intuir el Conde.

Para expresar la relación de constante dependencia entre pasado y presente, LNDA utiliza el recurso epistolar, intercalando en la narración catorce cartas firmadas por un personaje que se despide siempre como “Tu Nena”. Cinco cartas son intercaladas en la “Cara A” y nueve en la “Cara B”, todas ordenadas de manera cronológica. Gracias a ellas, los lectores de LNDA tienen acceso directo a la indagación que, en el periodo de seis meses (octubre de 1959 y marzo de 1960), la Nena hace sobre la muerte de Violeta del Río. La Nena es el apodo de Nemesia Moré, madre de Amalia y Dionisio Ferrero. A través de esas misivas que nunca envía a su remitente, los lectores de la novela descubrimos que ella fue amante de Alcides Montes de Oca, y que Amalia y Dionisio son los hijos ilegítimos de esa relación. Asimismo, las cartas revelan que Alcides se había enamorado de Violeta del Río y tenía planeado irse a vivir a EUA con sus hijos legítimos y con ella. Nemesia escribe esas cartas porque, desde su partida, Alcides no se ha comunicado, y porque sabe que ese silencio se debe a la sospecha que pesa sobre ella: el haber matado a Violeta por celos.

Acorde con la estructura de la novela, las cinco cartas de la primera parte dan cuenta de las impresiones que Nemesia tiene sobre la vida en Cuba luego de la Revolución y la esperanza que percibe en los ciudadanos. En las nueve cartas de la segunda parte, Nemesia relata el modo en que —igual que el Conde 43 años en el futuro— descubre el recorte del periódico donde se entera de la despedida de Violeta del Río: “*me fui a la biblioteca y busqué ¿recuerdas?, aquel recetario que tanto te gustaba... Cuál no sería mi sorpresa al pasar algunas páginas del libro en busca de la receta de tu plato preferido (riñón al vino tinto) y encontrarme allí con una foto de la difunta*” (LNDA 230 cursivas en el original). Este descubrimiento, que le da la certeza del amor que Alcides siente por Violeta, provee a Nemesia del impulso que necesita para investigar el crimen. A diferencia del Conde, su motivación es la necesidad de limpiar su nombre ante Alcides para recuperar su amor. Las cartas de la “Cara B” funcionan entonces como el registro puntual de esa pesquisa.

Como John Walton ha señalado en el libro *Detectives. La realidad y la leyenda* (2015), una de las tareas de todos los detectives privados era la redacción de los “informes de operaciones”, textos que escribían al final de cada jornada para comprobar, ante las agencias que los contrataban, el trabajo que habían realizado. Estos textos, lejos de ser observaciones objetivas, eran documentos que, como señala Walton, exigían de una interpretación juiciosa, pues a veces los agentes mentían o embellecían dichos escritos, ya que su objetivo no era dar cuenta de las observaciones reales de la vigilancia, sino tener satisfecho al cliente por el trabajo ejecutado (LNDA 88-89). En ese entendido, las cartas de Nemesia corresponden a los informes de operaciones de su investigación y exigen esa “interpretación juiciosa” de la que habla Walton, esto es, conocer la intención que esconde su escritura.

En la sexta epístola, Nemesis explica por qué no piensa enviarle a Alcides sus cartas: *“no me atrevería jamás a enviártela por dos razones que ya conoces: por miedo y por amor”* (259 cursivas en el original). En la octava, cuando ya ha descubierto que su hija Amalia es la verdadera asesina de Violeta, Nemesis reitera esa convicción: *“Nunca las recibirás, primero porque no deseas recibirlas, y luego porque sería incapaz de enviarlas, más conociendo lo que ahora conozco, pues prefiero que me sigas culpando a mí y que nunca sepas esta tremenda verdad”* (LNDA 320 cursivas en el original). Aunque Nemesis cumple con la promesa de no remitir las cartas, al esconderlas en la Biblioteca revela su verdadero deseo: que un lector en el futuro conozca la verdad y la exima de esa sospecha que la separó de Alcides.⁸⁵

La relación que Mario Conde establece con los textos no es tanto cerebral como pasional: percibe a los libros como entidades vivas, pues para él los textos son depositarios de una subjetividad. Así, la “voz” simboliza en la novela esa subjetividad atada a los textos y a ciertos elementos de la tragedia griega, en especial su efecto catártico. Dicha subjetividad representa a la lectura, dentro de la novela de Padura, como un ejercicio dialógico. Tanto las cartas de Nemesis como el recorte con la noticia de Violeta del Río emergen como voces del pasado que “claman la presencia” del Conde en esa Biblioteca. La lectura entonces se convierte en una especie de rito espiritista que tiene el poder de traer a la vida esas historias enterradas en los anaqueles. Por esa razón, el Conde tiene la impresión de que los libros y la Biblioteca son un organismo vivo.

⁸⁵ La elección de nombres de los personajes involucrados en el enigma de la desaparición de Violeta no es aleatoria, pues todos tienen origen griego y expresan una relación irónica con la pasión que los domina: Alcides, “valor, amor, sinceridad”; Amalia, “tierna, amable”; Dionisio, “consagrado a Dios”. El único nombre que expresa su pasión real es el de Nemesis, que significa “venganza”.

Sobre el recetario que le regala a Josefina dice que: “aquel libro que casi lo llamó con un grito: era un ejemplar intacto, sólido, rozagante y bien alimentado de *¿Gusta usted?*, apellidado ‘Prontuario culinario y... necesario’” (LNDA 38). Hacia el final de la novela, al reflexionar sobre la muerte de Dionisio, el expolicía piensa: “aquella biblioteca, fósil deslumbrante de los empeños de tres generaciones de bibliófilos con suficiente dinero para coleccionar sus caprichos, había sido profanada por sus intenciones mercantiles y, *como último coletazo vengativo y agónico, se había llevado la vida equivocada de un hombre*” (LNDA 321 las cursivas son nuestras). Como se nota, Conde achaca a su actividad mercantil la profanación de la Biblioteca, la cual no tiene otro remedio que “defenderse” antes de morir, de ser desmantelada.

Sin embargo, no es la intención comercial, sino la lectura lo que despierta de su letargo al destino de Amalia, Dionisio y Nemesia. Como si los textos esperaran a sus interlocutores ideales, las cartas de Nemesia son descubiertas por Dionisio, así como el recorte de periódico es hallado por Conde. La Biblioteca es una caja de Pandora que deja escapar los secretos de los Ferrero y desencadena la desgracia. En una estructura circular, típica de la tragedia griega, la resolución del crimen de Dionisio permite descubrir, asimismo, la verdad sobre la muerte de Violeta, puesto que el asesino es el mismo. Tanto los enigmas como su solución se hallaban resguardados por la Biblioteca.

Padura codifica dicha estructura circular a través de dos intertextos, un cuento policial y una tragedia clásica: “La carta robada” de Poe y el *Edipo Rey* de Sófocles. El primero es aludido cuando el Conde le indica a Manolo: “—Cuando veas a tu capitán, recuérdale de mi parte que lo más escondido siempre está visible” (LNDA 237). El segundo se encuentra claramente enunciado por Nemesia en una de sus cartas, cuando rememora al papá de Alcides, el curador

original de la Biblioteca: *“pensaba que Sófocles, cinco siglos antes de nuestra era, había logrado el milagro de escribir una obra sobre lo que él consideraba la investigación criminal perfecta: la que termina por acusar al propio investigador de un asesinato que nunca creyó haber cometido”* (LNDA 319 cursivas en el original).

La tragedia escondida en los anaqueles de la Biblioteca se desata por la lectura. Si las cartas hubieran permanecido ocultas, Dionisio no habría muerto; y sin embargo, la muerte de Violeta hubiera permanecido irresuelta. Por eso el narrador dice que: “Los fragmentos de la verdad que el Conde había logrado sacar a flote a partir de aquella noticia olvidada habían ido dibujando y dando sabor a una tragedia extraviada en la neblina del ayer, un drama cuya motivación más recóndita había sido la causante de cuando menos dos muertes” (LNDA 322). La lectura de esas cartas y ese recorte tienen un impacto afectivo en los lectores y se manifiesta a través de una acción: para Nemesia, buscar al asesino de Violeta; para Dionisio, enfrentar a su hermana; para Amalia, matar a Dionisio con el fin de mantener oculta la verdad; y para Conde, investigar sobre un pasado que lo subyuga. Todos estos lectores resienten corporal, afectiva y mentalmente esas lecturas.

De este modo, Padura recodifica el relato de enigma mediante la clave de la tragedia: si en el policial clásico el desvelamiento de la verdad permite la restitución del orden transgredido, con lo que el lector consigue una sensación de cierre y, por tal, de sosiego; en el caso de LNDA, el descubrimiento de la verdad es lo que provoca que el mal se precipite. La curiosidad que movió a Pandora también sacude a Dionisio y al mismo Conde, quien no hace caso a la misma Violeta del Río que en su canción repite con insistencia “Vete de mí”. Por eso, cuando el Conde es golpeado en el Barrio Chino, Yoyi el Palomo le dice: “no te dieron por ser policía, eso siempre es peligroso. Te dieron por metiche” (LNDA 251).

Si la tragedia griega, como la entiende Aristóteles, permite la purificación catártica mediante la compasión o el terror, entonces la tragedia alrededor de Violeta lleva al Conde al entendimiento de que la nostalgia es un sentimiento que trae más dolor que alivio. Valorar el pasado como algo perfecto no es la emoción correcta para relacionarse con él, porque esa postura afecta necesariamente el modo en que nos relacionamos con el presente, parece advertir la voz de Violeta. Asimismo, escribir desde la rabia y la denuncia política no sirve para hacer literatura, como señala Padura:

Creo que la rabia no es un buen componente literario, como tampoco lo es la participación política directa, pues son sentimientos que afectan lo estrictamente literario y, cuando aparecen, conectan la obra a una circunstancia muy específica y a veces pasajera. La rabia es esencial, digamos, para el periodismo, o para los discursos políticos. A mí lo que me interesa es escribir con ‘pasión’, que es diferente. (Uxó 27)

Si las historias de Mario Conde tienen valor no es porque den acuse de la cruda realidad que han tenido que padecer los cubanos durante el Periodo Especial, sino porque, como sugiere la misma novela, la literatura debe ser capaz de hacer que el lector se compadezca del destino de los personajes. Por eso, en *Paisaje de otoño* (1998) Conde dice que: “comprendió que debía vomitar primero sus frustraciones y sus odios para luego ser capaz —si lo era, si alguna vez lo había sido— de engendrar algo hermoso” (*Paisaje de otoño* 225). En este sentido, la conexión entre la tragedia griega y el policial permite a la novela de Padura realizar una crítica a un tipo de lectura que desliga las emociones de la experiencia literaria. El género policial codifica en LNDA las posturas críticas que ponderan la lectura como un ejercicio de extracción de significado.

En *La función de la crítica* (1996), Terry Eagleton expresa que la crítica literaria dejó de ser relevante cuando renunció a ser un puente entre el lector común y el crítico, cuando el crítico se convirtió en un técnico que con su lenguaje científico mantenía al lector lejos de la discusión literaria. Ese crítico ya no sirve a la sociedad, dice Eagleton, sino al campo especializado de la academia. Por ello, es preciso que el crítico contemporáneo vuelva a ejercer una crítica tradicional, a la que Eagleton entiende como la oposición al dominio político de las masas sobre la esfera pública. La cultura de masas tiene por función “aprovecharse de los discursos que están conectados a la experiencia social y transformarlos para crear un discurso que disperse a los sujetos a los que se dirige” (*La función de la crítica* 136). Eagleton propone entonces que el crítico contemporáneo debe “oponerse a ese dominio volviendo a conectar lo simbólico con lo político” (*La función de la crítica* 139), es decir, reconectar la discusión literaria con la esfera pública y rearticular así su diálogo con la sociedad civil, pues esto representaría un medio de resistencia “contra las formas simbólicas con las que la esfera pública, mediada por las masas, constituye la subjetividad y la pone bajo el dominio público” (*La función de la crítica* 139). LNDA no solo rompe con el género policial de la Cuba castrista, sino que valora el impacto afectivo de la literatura como un puente para comunicar lo simbólico con lo político.

Ahmed dice que las emociones no solo construyen la circulación entre lo social y lo individual, sino que también crean vínculos: “Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar” (*Política cultural de las emociones* 35). Por ello, la experiencia de la amistad y el amor son las emociones que permiten al Conde aguantar la vida en Cuba, no abandonarla, como su amigo Andrés. El padecer

en compañía es lo que, en última instancia, arraiga tanto al Conde como a su círculo social a La Habana. Son esas pasiones, y no la razón, lo que construye su “ser cubano” en la carencia.

En la novela de Padura, la literatura es igualmente entendida como un “estar con el otro” gracias a la compañía de la voz fantasmática de aquellos que también han padecido. Por eso, cuando en su delirio Conde le reclama a Salinger haber dejado de escribir, lo hace parafraseando a Holden Caulfield:⁸⁶

No te acepto que por meditar hayas dejado de escribir, precisamente *tú*. Es más que un crimen... Sí, es un crimen, J. D., porque te quedaron muchas cosas por escribir y a nosotros por leer. ¿Cómo lo sabes?, se había interesado en este punto el iluminado.... Conde había logrado gritar: Lo sé porque cuando te leo me quedo con ganas de seguir leyéndote. Me mata leerte... ¿Sabes otra cosa? Sí, tú lo sabes: lo que más me gusta, cuando me quedo completamente agotado después de leer un libro, es ese deseo de ser amigo del autor, y poder llamarlo por teléfono en cualquier momento. (LNDA 245 cursivas en el original)

El reclamo de Conde hacia el autor norteamericano no surge de un acto de egoísmo lector, sino del sentimiento de pérdida de una voz que le hace compañía. Y así como Caulfield sabe que encontrar esas voces no ocurre con frecuencia, Conde padece el silencio de Salinger casi con la misma congoja con la que sufre la ausencia de su amigo Andrés, el amigo que se fue de Cuba desde hace trece años. Aunque en realidad Salinger nunca dejó de escribir, sino solo

⁸⁶ Casi al inicio de *El guardián entre el centeno*, Caulfield le dice a su narratario: “Lo que más me gusta de un libro es que por lo menos de vez en cuando sea divertido.... Los que de verdad me vuelven loco son esos libros que cuando acabas de leerlos piensas que ojalá el autor fuera amigo tuyo y pudieras llamarle por teléfono cuando quisieras. Pero eso no pasa mucho” (33).

de publicar,⁸⁷ para un lector no hay diferencia porque el resultado es el mismo: se encuentra privado de sus textos. Conde, a diferencia de Salinger, no ha podido escribir: “¿Cómo había sido capaz de exigirle a J.D. que siguiera escribiendo si él mismo no se atrevía a lanzarse a la aventura siempre pospuesta? ¿Qué pasaría con su pasado y con su memoria si no los ponía en blanco y negro, a salvo del tiempo y del olvido?” (LNDA 350). De modo que escritura y lectura se perciben como un acto de comunicación con el otro: es la naturaleza pragmática del texto literario, su capacidad para comunicar, y no solo su función poética, lo que tiene más valor para Mario Conde.

El Conde interactúa con los textos para relacionarse con las subjetividades que estos resguardan, y no meramente para reconocer su código poético, por ello la forma en que se simboliza esa relación afectiva es a través de la voz de Violeta del Río. Su voz, que gracias al código musical puede aparecer sonoramente ante el Conde, refrenda esa metáfora de la comunicación que se establece entre la subjetividad del autor y el lector por vía del texto. El bolero funciona, además, como intertexto de la emotividad cubana que moldea la percepción del Conde, en especial mediante la nostalgia. Elia Barceló señala que la elección de este género como intertexto es prudente en tanto que “la historia que nos narra [la novela] bordea peligrosamente la cursilería” (143). Pero es justamente esa exacerbada sentimentalidad popular, la “cursilería” a la que apunta Barceló, lo que LNDA acentúa con la inclusión de este género musical. Ya en el cuento “Nueve noches con Violeta del Río” (2001), escrito dos años antes que LNDA, Padura pone en boca de su narrador la siguiente afirmación:

⁸⁷ En una entrevista con *The Guardian*, su hijo, Matt Salinger, afirmó que su padre nunca dejó de escribir y que en algún momento saldrán a la luz los textos que J. D. Salinger escribió durante los 50 años que dejó de publicar.

Quien no haya sentido alguna vez que la estética decadente y previsible del bolero es una de las mejores expresiones de la vida, seguramente será incapaz de entender la prodigiosa comunicación que esa música puede conseguir con los sentimientos. Aunque sus letras muchas veces maltratan la poesía con frases empeñadas en expresar emociones demasiado evidentes, y su melodía ataca sin piedad las escalas más melosas del pentagrama, la virtud permanente de un buen bolero radica en su capacidad de seducir y en su poder de evocación, que siempre están ligadas a una voz y un modo de cantar, más que a unos versos y una melodía. (“Nueve noches” 54-55)

Como se lee, el bolero se celebra en cuanto a su función evocativa, y no por su valor poético o musical. Así pues, su inclusión como intertexto en LNDA sirve para visibilizar la conmoción que sufre el Conde al ponerse en contacto con la historia de la bolerista. Aunque investiga la desaparición de Violeta porque intuye que en esa historia hay una conexión casi personal —si bien es cierto que descubre que su padre estuvo enamorado de la cantante—, la voz que en realidad lo llama es la Historia de La Habana,⁸⁸ la de un tiempo que está perdido para él y que en su vida representa ese momento en que “todo se fue al carajo”.

La voz de Violeta encarna la pulsión de un pasado donde Conde cree que se halla la clave del desencanto que sufre su generación. La pulsión de reescribir la historia de Cuba desde

⁸⁸ De hecho, la historia de LNDA ya está prefigurada en la 2ª entrega de la tetralogía, *Vientos de cuaresma* (1994), pues el narrador dice lo siguiente sobre Conde: “el alma profunda de La Habana se está transformando en algo opaco y sin matices que lo alarma como cualquier enfermedad incurable, y siente una nostalgia aprendida por lo perdido que nunca llegó a conocer”, y entre eso perdido destaca “la vida disipada de los cabarets que cerraban al amanecer, cuando ya no se podía soportar un trago más de alcohol ni el dolor de cabeza” (92). Asimismo, la figura de Violeta del Río ya está previamente trazada en el cuento “Nueve noches con Violeta del Río” (2001), historia contada por un hombre de mediana edad que rememora cómo, en sus años de juventud, conoció a la bolerista y tuvo un romance con ella.

la subjetividad de quienes la padecen y no desde sus entramados políticos es un tipo de resistencia frente a un momento en el que Cuba se encuentra reconvirtiendo su cultura en una mercancía. La negativa del Conde a pensar los libros como objetos y en cambio dotarlos de un voz, así como el pasado tiene la voz de Violeta, es un modo de soportar una realidad económica de la que no puede escapar.

Al descubrir la verdad, tanto de la muerte de Violeta como de Dionisio, el Conde comprende que la nostalgia, como motivación para conocer ese pasado, solo consigue traer de vuelta el dolor. Por eso, sus amigos resumen con precisión el aprendizaje de esta historia al decir lo siguiente: “¿Quién es el malo?” pregunta el Conejo. Y Carlos dice: “Una historia sin malos es más complicada” (LNDA 347). La incapacidad del Conejo y de Carlos para distinguir al “malo” de esa historia deriva de una emoción de compasión, la que sienten por la propia historia de Amalia. Si el pasado se codifica, entonces, como una tragedia griega es porque así la historia se revela ante el lector como un entramado donde las acciones y los sentimientos no pueden disociarse. Esta manera de pensar la historia tiene un significado social más significativo dado que religa al lector con el pasado de una manera más sensible pues, como explica Ahmed, son las emociones quienes permiten que reorientemos nuestra manera de relacionarnos con los otros.

Joan Ramon Resina considera que el interés que el género policial suscita en el lector no proviene tanto de la averiguación, sino de “la reiteración —con todas las variantes posibles— de un ritual cuya finalidad consiste en impedir el contagio y expulsar la violencia; que consiste, en definitiva, en restablecer la cohesión moral de la sociedad, ubicando la violencia en un culpable” (36). Pero si bien la novela de Padura termina ubicando a Amalia como agente de esa violencia, la negativa de Conde y sus amigos para marcarla con el signo de la “maldad”,

proviene de la resignificación que LNDA hace de la narrativa detectivesca mediante la clave de la tragedia: que el saber desligado de la emoción no permite, como señala Ahmed, construir vínculos, pues son las emociones las que “conectan los cuerpos con otros cuerpos: [y ese] vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de otros” (*Política cultural de las emociones* 34). Por ello, al final de la novela el Conde reitera su amistad con sus amigos, su arraigo a La Habana y su amor a Tamara gracias a las historias trágicas de Violeta y Amalia, las que, a diferencia de la tetralogía de las cuatro estaciones, no son historias causadas por la corrupción, sino por las pasiones: trama que exige una lectura más compasiva que erudita.

IV. CONCLUSIONES

Antes de enunciar las conclusiones de esta investigación, queremos desarrollar un argumento teórico esbozado durante la “Introducción” respecto al vínculo entre la revisión del pasado y la lectura, sumando a esta relación un tercer elemento: la narración; esto con el objetivo de integrar las conclusiones mediante criterios tanto textuales como culturales. En aquel apartado, advertíamos que el afán de revisar el pasado distante exigía del detective la habilidad lectora porque la naturaleza intangible de ese pasado se hacía “observable” solo gracias a su codificación en un sistema articulado como el texto. Al respecto, recuperábamos la percepción de Sarlo respecto a cómo el giro subjetivo, al influir los estudios culturales a partir de los años 70, produjo una serie de narraciones cuya intención, más que intentar recuperar el pasado, buscaban entenderlo.

Ricoeur propone “*considerar la narración como el guardián del tiempo*” (*Tiempo y narración III* 991 cursivas en el original), porque ésta reconfigura la temporalidad crónica para constituir el tiempo vivido, es decir, el tiempo experimentado humanamente. La narración transfigura el tiempo crónico y lo convierte en un tiempo lingüísticamente articulado que permite comunicar la experiencia individual porque se inserta dentro de formas socialmente establecidas. Esas formas son las estructuras específicas de los diferentes géneros narrativos en cuyas disposiciones ya se encuentran codificadas diferentes posibilidades de sentido. El género narrativo, precisamente porque permite “generar” diferentes modos de reconfiguración temporal, es ese guardián del tiempo del que habla Ricoeur, y resulta consustancial a la actividad lectora porque la lectura genera a su vez un relato del tiempo narrado.

En su defensa de la narración, Benjamin argüía que compartir la experiencia narrativamente implicaba la transmisión de la sabiduría porque, investida con el talante del

consejo, permitía que los narradores pudieran compartirla con sus oyentes. Este aspecto es el que Benjamin consideraba el fundamento épico de la narrativa, es decir, su capacidad de comunicar una experiencia que representaba un aprendizaje para la sociedad. Para el autor alemán, la novela no poseía la cualidad épica de la narración, no solo porque estaba sujeta al libro —a la escritura—, sino porque los novelistas escribían en soledad lo que debía ser edificado comunitariamente. La defensa benjaminiana de la narración se asentaba sobre la capacidad que ésta tiene para construir colectivamente un saber que constituye la formación de los individuos de una sociedad. Por esta razón, Benjamin observó que la prensa escrita era un instrumento del capitalismo avanzado que incidía de manera determinante en el fin de la época dado que no comunicaba experiencias, sino datos que debían someterse a verificación:

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones. (“El narrador” 38)

Cuatro décadas después de Benjamin, Lyotard observa que la epistemología posmoderna se cimenta sobre la idea de que el conocimiento valioso es aquel que puede ser traducido como información. El saber ya no se aprecia por su potencial para formar individuos, sino para producir tecnologías; por eso, el conocimiento adquiere un valor comercial en la posmodernidad. Como Benjamin, Lyotard también percibe un peligro en ese cambio epistemológico el cual consiste en que los conocimientos ya no son legitimados por las comunidades a partir de su valor formativo, sino por los especialistas y científicos con base en su valor de uso, lo que cambia la relación del ser humano con el conocimiento: una relación que

en origen podía representarse por el binomio “saber/ignorancia”, pero que en la posmodernidad se convierte en una relación de “conocimientos de pago/conocimientos de inversión”:

El antiguo principio de que la adquisición del saber es indisociable de la formación (*Bildung*) del espíritu, e incluso de la persona, cae y caerá todavía más en desuso. Esa relación de los proveedores y de los usuarios del conocimiento con el saber tiende y tenderá cada vez más a revestir la forma que los productores y los consumidores de mercancías mantienen con estas últimas, es decir, la forma valor. El saber es y será producido para ser vendido, y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su “valor de uso”. (Lyotard 16).

La tesis de Lyotard respecto a que durante la posmodernidad el saber científico ya no es legitimado por otros relatos —tales como el progreso histórico y la emancipación humana—, sino por su performatividad —la aplicación técnica y tecnológica de los conocimientos—, pone como eje de discusión en la epistemología posmoderna el relegamiento del saber narrativo (“el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto, con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo” [Lyotard 22]), lo que da como resultado la necesidad de cuestionar la gobernabilidad de un Estado regido por ese pensamiento. Lyotard entiende a la legitimación como el proceso mediante el cual un legislador prescribe el modo en que un enunciado puede o no formar parte del discurso científico y, por tal, ser validado por la comunidad científica (23). La cuestión de quién decide lo que es verdadero o no supone la cuestión de quién tiene o no derecho a realizar esa distinción, por eso dice que: “La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno” (Lyotard 24), de modo que ciencia, ética y política están connaturalmente

entrelazadas. Saber narrativo y gobierno son, por tanto, conceptos ingénitos a la crítica surgida durante la posmodernidad. El concepto de la gobernabilidad, como señala Foucault, está vinculado con la actitud crítica porque su objeto de interés es justamente la cuestión sobre el “ser gobernado”: “La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad” (“¿Qué es la crítica?” 8).

Si el fundamento épico de la narración es, como pensaba Benjamin, la capacidad de comunicar una experiencia que se convierte en sabiduría, entonces la trama —y no su carácter oral— sería el atributo fundamental de la épica, porque mediante ella la experiencia cronológica se reconfigura como experiencia de vida. Por medio de la trama, la narración fija lo que es dinámico, pues, como señala Ricoeur, establece el sentido de algo con comienzo, medio y fin. Para el teórico francés, la lógica narrativa se funda sobre la construcción de universales poéticos que están ligados a un hacer que es, ante todo, un comprender: comprender narrativamente es un ejercicio hermenéutico posibilitado por la invención de la trama, pues ésta reconfigura toda la experiencia vital, que suele ser caótica, informe e ilimitada, en una unidad de acción completa. El carácter creativo de la trama —dar unidad a lo informe y descubrir el sentido de lo incoherente— permite realizar lo que Ricoeur entiende como la comprensión narrativa (o el “saber narrativo” para Lyotard):

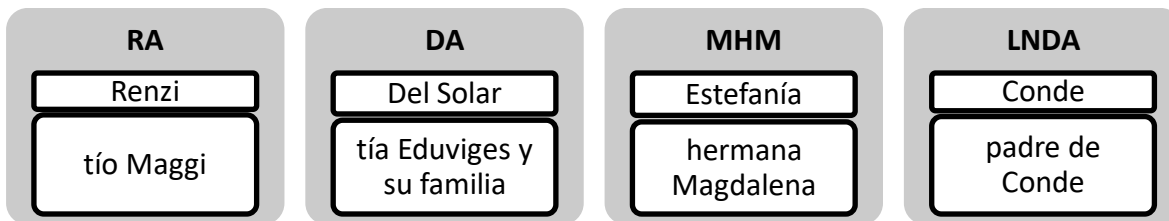
Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por lo tanto, a la ética y a la política. La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en incidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización. Sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia. Su “hacer” sería de entrada un “hacer” universalizante.

Aquí se contiene en germen todo el problema del *verstehen* narrativo. Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (Ricoeur, *Tiempo y narración I* 96).

El saber narrativo no crea enunciados para describir la realidad objetiva, sino que, como señala Lyotard, 1) da cuenta de las *Bildungen* (formaciones) de una sociedad, lo que le permite formar criterios de actuación para sus integrantes; 2) expresa la pluralidad de juegos del lenguaje, es decir, muestra que, más allá de los enunciados denotativos, existen también otros igualmente necesarios para el conocimiento de una realidad social compleja (deónticos, interrogativos, valorativos, etc.); 3) establece una pragmática de los relatos populares que dan indicios del saber tradicional y de las posiciones que un actor puede desempeñar en él, pragmática que se sostiene sobre una triple competencia: saber-decir, saber-escuchar y saber hacer; y, finalmente, 4) incide sobre el tiempo al imponer un ritmo en la enunciación que permite su memorización y así la perduración del saber (Lyotard 47-48).

En el caso de las narraciones estudiadas, la figura del lector detective nos ha servido para visualizar cómo es que, a partir de estas obras, podemos poner en discusión una jerarquía de legitimación literaria donde la lectura científica se sitúa como único modelo de lectura, así como para representar una relectura del pasado que considere perspectivas subjetivas que permitan darle sentidos diferentes y abiertos. Para revisar estos aspectos, retomaremos las preguntas que guiaron nuestra exploración en los textos analizados y las examinaremos con ayuda de algunos conceptos de *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur que consideramos clave para describir la manera en que hemos encontrado que la defensa del saber narrativo y del derecho a leer de diferentes modos lo literario configuran la labor del lector detective.

1) La primera pregunta, *¿cuáles son las causas que mueven al lector detective a realizar su investigación?*, tenía como objetivo entender las motivaciones que lo ponían en acción. Si el detective clásico es movido por la certeza de la eficacia del análisis deductivo para resolver un enigma, nuestra pregunta buscaba comprender cuál era la certidumbre implícita en el actuar del lector detective. En ese sentido, hemos advertido que en las cuatro novelas analizadas hay una relación personal que lo incita a realizar su investigación. Sus motivos son tanto intelectuales como pasionales y están expresados a través del vínculo familiar: su parentesco con alguno de los involucrados en el crimen, misterio o enigma que quiere resolver, sea de manera directa (como protagonistas) o indirecta (como testigos), lo mueve a indagar el evento, ante todo, porque siente que al hacerlo descubrirá algo sobre sí mismo:



Littau dice que: “La pasión lleva al lector más allá de lo poético, lo mueve a la acción o a la virtud” (144); así, el lector detective, movido por su relación familiar, materializa al lector explícito, quien, como señala Jauss, acude a los textos con una historia personal particular que interviene en sus decisiones de interpretación, pero también de acción. Todos estos lectores están enlazados a un pasado familiar, que es también un lazo social e histórico. Lo familiar conecta con la idea de sucesión, pues como señala Ricoeur, la sucesión es la transmisión deliberada de la experiencia entre las generaciones. Dado que toda sucesión implica la intencionalidad, esta voluntad es lo que produce la categoría de generación: así, los conceptos de predecesores, contemporáneos y sucesores no forman parte del plano biológico de la transmisión genealógica, sino del plano social de la continuidad histórica:

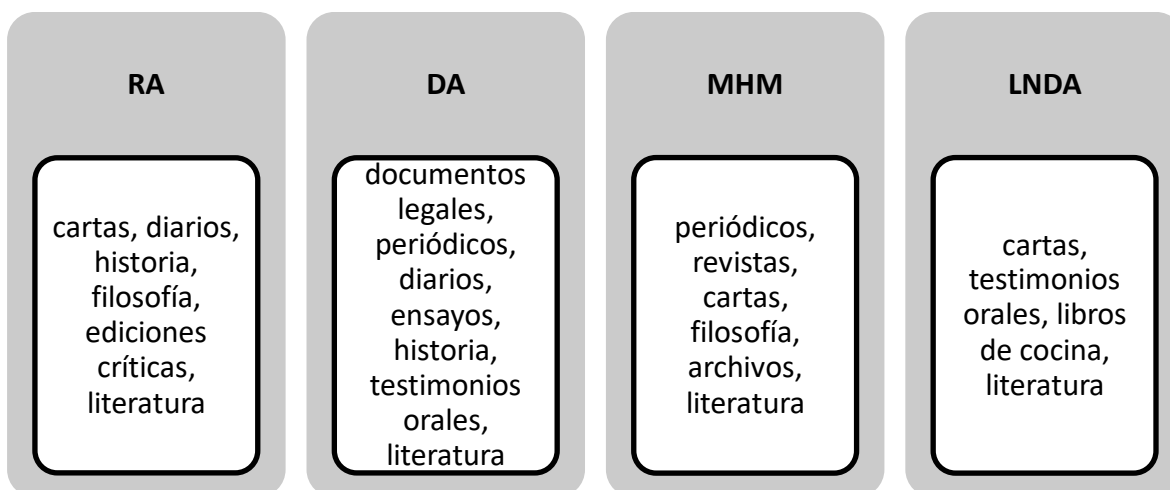
Predecesores	Contemporáneos	Sucesores
<ul style="list-style-type: none"> • PASADO • (viejos) 	<ul style="list-style-type: none"> • PRESENTE • (adultos) 	<ul style="list-style-type: none"> • FUTURO • (jóvenes)

El vínculo familiar que estimula la pesquisa del lector detective revela el modo en que la narración realiza la transmisión de la experiencia vital. Esa transmisión, encarnada en la genealogía o línea de sucesión, simboliza dentro del proceso de lectura la manera en que ocurre la herencia y la continuidad de una tradición literaria que es construida y legitimada por lectores y escritores, quienes, como herederos directos de ese linaje, determinan los textos que forman parte del canon, sea porque continúan leyéndolos, sea porque son sus modelos al escribir, pero también porque hay un vínculo personal, no solo intelectual, que guía esas elecciones o preferencias.

En su teoría sobre la estética de la recepción literaria, Jauss propuso construir una nueva historia literaria que se basara en repensar la tradición no como una cualidad inmanente al desarrollo literario, sino como un “concepto histórico, funcional, mediador entre pasado y presente” (“Historia de la literatura” 56) que era establecido por los lectores mediante la recepción, producción y actualización de los textos. Ricoeur hace eco de esta postura al afirmar que: “No estamos nunca en posición absoluta de innovadores, sino siempre y en primer lugar en situación relativa de herederos.” (*Tiempo y narración III* 961). Así, el lector detective no concibe la constitución del canon mediante el análisis textual (qué texto es eficiente y cuál no), sino por la continuidad del relato personal y familiar, es decir, por la continuidad histórica. Motivado por la necesidad de reconstruir su pasado familiar, el lector detective busca la justificación de la literatura por medio de criterios propios para reivindicar una legitimación intrínseca al acto de lectura, esto es, la transmisión narrativa generacional de una tradición

textual diversa. Esta idea permite tanto la creación de un canon colectivo, históricamente tamizado, como la de un canon personal alternativo, construido durante la vida del lector.

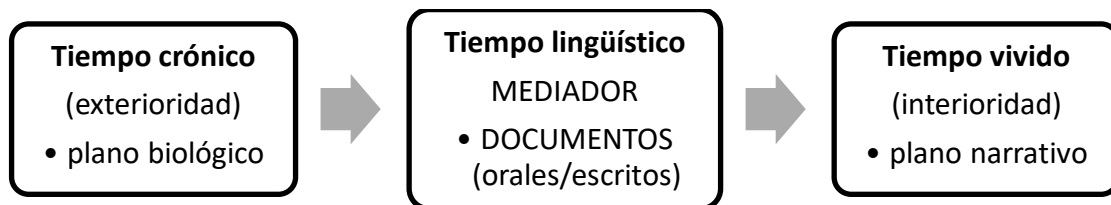
2) La segunda pregunta, *¿cómo y qué textos lee el lector detective para tratar de entender el misterio que quiere resolver?*, buscaba delinear la tipología de los textos elegidos por los lectores detective, así como visualizar sus modos de lectura. La lectura atenta (*close reading*) tenía por objetivo determinar qué textos merecían ser preservados debido a su grado de eficacia técnica. En las novelas que hemos analizado, observamos que el lector detective, si bien es un lector literario, tanto de “alta” literatura como de géneros populares, lo es también de otro tipo de textos: sus inclinaciones lectoras se extienden a textos personales, archivos diversos y textos de no ficción.



El interés del lector detective por el crimen o enigma del pasado que investiga lo obliga a realizar una búsqueda documental en diversos archivos para dar cuenta fehaciente de ese pasado. Los documentos representan la huella del pasado porque la huella: “en cuanto es dejada por el pasado, vale por él: ejerce respecto a él una función de lugartenencia, de representancia (sic)” (Ricoeur, *Tiempo y narración III* 838). Los textos personales, como las cartas o los diarios, así como aquellos otros textos atados a su temporalidad —periódicos, revistas o legajos

jurídicos—, ejercen la función de representancia del pasado porque constituyen la prueba material del paso del tiempo y de la existencia real de lo que, aunque ausente, ha dejado su huella.

Este aspecto pone de relevancia la materialidad de la lectura, ya que, como indica Littau, no solo leemos con el cuerpo, sino que los textos también poseen una materialidad que influye en su elaboración y recepción. Por ello, los testimonios orales también cobran un valor de representancia en tanto que la huella del pasado se manifiesta como el recuerdo que los testigos tienen de ese pasado. Sin importar su carácter oral o escrito, estos documentos son huellas del tiempo porque el medio lingüístico funge como mediador entre el pasado y su comprensión narrativa. Como expresa Ricoeur: “Para alcanzar el tiempo vivido a partir del tiempo crónico, es preciso, pues, pasar a través del tiempo lingüístico” (*Tiempo y narración III* 790).



La naturaleza intangible del pasado exige que el lector detective ponga en práctica una lectura escéptica debido a que el archivo histórico, los testimonios orales y los textos personales no pueden ser interpretados con credulidad, es decir, el investigador no puede pretender que son vestigios cabales del pasado. Dado que el documento no pertenece al plano biológico, no representa al pasado, sino que funciona en su representancia, es decir, da cuenta de su existencia y de la impresión que ese tiempo dejó en quien lo escribió.⁸⁹

⁸⁹ Como explica Ricoeur, San Agustín resolvió el enigma de la medición del tiempo —que no tiene espacio y por tal no puede ser medido— al proponer la tesis del triple presente que plantea que el tiempo se mide solo hasta que pasa: “la impresión (*affectio*) que dejan en ti las cosas al pasar, y que permanece apenas pasaron, esa es la presencia que mido, no las cosas que pasaron para producirla” (San Agustín en Ricoeur, *Tiempo y narración I* 61).

La lectura escéptica está implicada en la clave policial porque este género creó a un lector suspicaz y porque su narrador no confiable se encargaba de mantenerlo en alerta constante para no ser absorbido por la ilusión del texto (como el protagonista de “Continuidad de los parques” de Cortázar). La lectura escéptica expresa el carácter dialéctico de los textos con narradores poco confiables pues, a decir de Ricoeur, estos hacen de la lectura una experiencia viva: 1) frustran las expectativas de una configuración legible (estrategia de decepción,), 2) ofrecen una inagotabilidad de sentidos (exceso de sentido) y 3) crean tensión entre la ilusión y la incredulidad (búsqueda de coherencia): “el autor que más respeta al lector (es)... el que le deja un mayor campo para desplegar el juego contrastado” (*Tiempo y narración III* 889) de estos tres procesos.

Los diversos documentos que los lectores detective leen en estas narraciones cuestionan los alcances de la lectura atenta porque exigen poner en práctica la dialéctica de lectura, y muestran que el método científico no puede explicar todos los aspectos de la realidad. La pregunta sobre los motivos de un asesino no puede ser resuelta ni agotada por vía de la descripción de su *modus operandi*, del mismo modo que un texto no puede ser agotado por medio de la descripción de su estructura o de las convenciones de su género. La decepción, el exceso de sentido y la búsqueda de coherencia son elementos siempre presentes en la tarea del lector detective que debe interpretar una serie de documentos donde los enunciados del “autor” no son necesariamente “transparentes”.⁹⁰

⁹⁰ Como señala Altick, las cartas, por ejemplo, deben leerse a la luz de su intención inmediata, así como de las relaciones existentes entre quien las escribe y la persona a la que están dirigidas (*The Art of literary research* 48), es decir, deben considerarse en su calidad de impresiones de un pasado, impresiones que son filtradas por la percepción, intereses y objetivos inmediatos del emisor.

Los lectores detective no restringen su lectura a textos literarios, sino que los relacionan con otras textualidades donde el valor de veracidad de los hechos centra la lectura en el contenido y no en la forma. Sin embargo, en su labor descubren que, incluso en los textos no ficcionales, debido al carácter elusivo del pasado y a las reconfiguraciones temporales propias de la narración, todos los textos ofrecen resistencias, silencios e indeterminaciones que nunca puede ser aprehendidos por completo. Así, su lectura se parece a la de un investigador literario, tarea que, a decir de Richard Altick, “much of it ends in despair, because history, however briskly prodded, simply refuses to talk” (*The Scholar Adventures* 3).

3) La tercera pregunta, *¿qué objetivos persigue el lector detective con su investigación?*, tenía como finalidad entender qué intentaba lograr al resolver el caso. El detective clásico busca, sobre todo, el placer intelectual de la resolución del enigma; el de la novela negra pretende una ganancia económica; y el del neopolicia latinoamericano persigue la justicia. En las narraciones que hemos estudiado, el objetivo del lector detective consiste en descubrir algo en el pasado que le permita comprender su presente.

	RA	DA	MHM	LNDA
Pasado	Siglo XVII / Época de Rosas	Guerra cristera / 2a Guerra Mundial	Día de la desaparición de Magdalena/ Guerra de Independencia de Argelia	Revolución Cubana
Presente	Dictadura militar argentina	Década del 70 en México	Desconocido (huída de las hermanas)	Período Especial
Futuro (Objetivo)	Renzi desea encontrar a su tío Maggi	Del Solar quiere descubrir quién mató a Pistauer	Estefanía quiere entender por qué Magdalena se casó	Conde desea saber quién mató a Violeta

El marcado interés del lector detective por entender un evento del pasado distante lo obliga a desarrollar una actitud de revisionismo histórico que lo mueve a cuestionar los discursos familiares (*Mi hermanita Magdalena*), los discursos históricos oficiales (*El desfile del amor* y *La neblina del ayer*), así como los cánones literarios (*Respiración artificial*). Ricoeur señala que pasar de las tradiciones a la tradición implica el concepto de legitimidad porque si bien las tradiciones se ubican en el orden de lo simbólico y lo lingüístico, la tradición designa ya una pretensión de verdad en el espacio público (*Tiempo y narración III* 969). El lector detective está interesado en cuestionar momentos históricos de la colectividad, pero también de su vida personal, en tanto que lo histórico se comprende como “un acontecimiento tan

importante que se supone que da a las cosas un nuevo curso” (Benveniste citado en Ricoeur, *Tiempo y narración III* 789).

El revisionismo histórico del lector detective funciona como relectura y reinterpretación del pasado para convertirse en reescritura de la tradición y del presente, esto es, de las lecturas e interpretaciones previas que han sido transmitidas y recibidas por las generaciones. Cuando el lector detective lee ediciones críticas, ensayos, libros de historia o de filosofía, está recurriendo a la lectura de otros; y en ese sentido no elabora lecturas individuales, sino colectivas que le permiten, mediante el tiempo vivido, ingresar al tiempo humano, es decir, al tiempo construido, compartido y significado por todos.

En la sociedad posmoderna donde el saber narrativo ha sido desplazado, el lector detective, además, desarrolla su interés histórico como resistencia a la legitimación performativa del saber científico. Una sociedad que da preeminencia a la forma narrativa, dice Lyotard, no debe recurrir al saber pasado porque ya está inscrito en su saber narrativo, y tampoco necesita legitimar ese conocimiento porque es la propia transmisión colectiva quien los ha legitimado:

se puede suponer que una colectividad que hace del relato la forma-clave de la competencia no tiene necesidad, en contra de lo que se pudiera esperar, de apoyarse en su pasado. Encuentra la materia de su lazo social, no solo en la significación de los relatos que cuenta, sino también en el acto de contarlos. La referencia de los relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado, y en realidad siempre es contemporáneo a este acto. Es el acto presente el que cada vez despliega la temporalidad efímera que se extiende entre el *He oído decir* y el *Vas a oír*. (*La condición posmoderna* 49, cursivas en el original).

Cuando la lectura escéptica del lector detective permite operar nuevas conexiones entre las interpretaciones y reinterpretaciones del pasado y su relación con el presente, éste se reescribe porque las nuevas interpretaciones se suman a la imagen colectiva de dicho pasado; por esa razón, Ricoeur afirma que la historia nunca se escribe, sino que se reescribe. Este fenómeno reinicia en la interpretación constante de los textos puesto que: “la pregunta simplemente gestadora de la historia —¿qué decía el texto?— sigue estando bajo el control de la pregunta propiamente hermenéutica —¿qué me dice el texto y qué le digo yo al texto?” (*Tiempo y narración III* 894). La tendencia generacional a revisar la tradición para insertar en ella las propias interpretaciones exige la apertura constante del lector hacia el texto e impide el establecimiento de una lectura única o cerrada. Por ello, el revisionismo histórico del lector detective apela a la construcción colectiva de una historia tanto social como literaria, legitimada a partir de la transmisión narrativa, esto es, de una continua resignificación del pasado mediante la lectura actualizada.

4) Finalmente, la cuarta pregunta, *¿cuál es el resultado final de la pesquisa del lector detective?*, pretendía entender cuáles eran los aprendizajes o beneficios alcanzados por el lector detective. El detective clásico logra resolver el rompecabezas del enigma gracias a su inteligencia y así confirma su superioridad intelectual; el de la novela negra, obtiene la recompensa económica pactada; y el de la novela neopolicial, acaso logra descubrir a los agentes del sistema gubernamental que lo oprime. El lector detective, por su parte, logra acceder a una nueva valoración de la realidad mediante un proceso catártico.

De acuerdo con Ricoeur, a diferencia de la hermenéutica teológica y jurídica, cuyas aplicaciones son el sermón y el veredicto, la cuestión de la aplicación en la hermenéutica literaria es resuelta por Jauss al reinsertar la noción de goce porque “la comprensión estética, en

cuanto tal, parece realmente ser aplicación” (*Tiempo y narración III* 895). Para Jauss el goce es una experiencia estética primordial en la lectura porque gracias a éste se justifica la función social del arte. Excluir el goce del estudio de la experiencia estética provino de una práctica burguesa que oponía placer a verdad y cultura a civilización. Refutando la noción de goce propuesta por Adorno —como algo puramente reflexivo—, Jauss reivindica el goce como una experiencia imaginativa que logra liberar al ser humano de su cotidianidad y le permite ingresar a una experiencia distinta, es decir, la literaria. Esta liberación, dice Jauss, se efectúa en tres planos que se corresponden con las categorías estéticas de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*:

para la *conciencia productiva*, al engendrar el mundo como su propia obra; para la *conciencia receptiva*, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente —y de este modo la subjetividad se abre a la *experiencia intersubjetiva*—, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar” (*Pequeña apología de la experiencia estética* 41, las cursivas son nuestras).

Desde la perspectiva de Jauss, el goce de la lectura literaria permite que el ser humano: 1) acceda a un saber que no es propio de la ciencia ni de la mecánica (*poiesis* = conciencia productiva), 2) renueve su percepción del mundo (*aisthesis* = conciencia receptiva) y 3) se libere del mundo cotidiano (*catharsis* = experiencia intersubjetiva); y con esto en conjunto, que pueda “ser conducido hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (*Pequeña apología de la experiencia estética* 43).

	RA	DA	MHM	LNDA
experiencia intersubjetiva (<i>catharsis</i>)	Renzi acepta la muerte de Maggi	Del Solar se decepciona al no poder saber quién mató a Pistauer	Estefanía acepta que no puede entender a Magdalena	Conde confirma que los ideales revolucionarios ya solo viven en el pasado
conciencia productiva (<i>poiesis</i>)	Construir una poética como mezcla de plagio y de la tradición oral	Sospechar que lo investigado sirve para escribir una novela policial, pero no historia	Entender que la escritura no puede transmitir a cabalidad la totalidad de una experiencia	Aceptar que no puede escribir
conciencia receptiva (<i>aisthesis</i>)	Asumir la responsabilidad heredada por Maggi de escribir la biografía de Ossorio	Negarse a entender los puntos de cruce entre ficción y realidad	Reconocer que el mundo no opera según los paradigmas católicos familiares	Aceptar que la verdad puede traer dolor y sufrimiento, más que consuelo

Por esta razón, Ricoeur considera que la reivindicación del goce estético en la teoría de Jauss permite entender el proceso de constante despliegue de preguntas y respuestas de la hermenéutica literaria, donde desde una primera lectura inocente, pasando por una relectura reflexiva y, llegando finalmente, a una lectura de control, histórica y reconstitutiva, el lector accede a una comprensión del texto no solo en el nivel intelectual, sino afectivo e incluso moral, porque la obra también puede enseñar algo al lector:

La *catharsis* constituye así un momento distinto de la *aisthesis*, concebida como pura receptividad: el momento de comunicabilidad de la comprensión perceptiva. La *aisthesis* libera al lector de lo cotidiano; la catarsis lo hace libre para nuevas valoraciones de la realidad, que tomarán forma en la relectura. Un efecto aún más sutil deriva de la *catharsis*: gracias a la clarificación que ejerce, la *catharsis* esboza un proceso de trasposición, no solo afectiva sino también cognitiva, que puede compararse con la alegoresis ... Hay alegorización desde el momento en que se intenta “traducir el sentido de un texto desde su primer contexto a otro, lo que equivale a decir, darle una significación nueva que rebasa el horizonte de sentido delimitado por la intencionalidad del texto en su contexto originario”. Es, en definitiva, esta capacidad de alegorización, vinculada a la *catharsis*, la que hace de la aplicación literaria la réplica más próxima a la aprehensión analogizadora del pasado en la dialéctica cara-a-cara y de la deuda. (*Tiempo y narración III* 896)

La experiencia intersubjetiva o catártica constituye para Jauss la función social de la literatura en tanto que a través de ella “se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute en sus formas de comportamiento social” (“Historia de la literatura” 58).

Con base en todo lo anterior, exponemos las siguientes conclusiones:

a) La lectura crítica exige del lector su voluntad para situarse, es decir, para entender desde qué marcos experimenta y da sentido a su lectura, por esa razón, Ivan Jablonka señala que la objetividad del discurso no se logra ocultando al sujeto que lo emite, sino precisamente haciéndolo visible: “La objetividad en historia no tiene nada que ver con la desaparición del yo,

la neutralidad (o, mejor, la neutralización), el escamoteo omnisciente del narrador. Se basa, al contrario, en la descripción de su posición, previa a la crítica individual y colectiva de sus hipótesis. El problema no es ser un heredero, es callar lo que uno es” (296). A ese proceso de desocultamiento Jablonka lo llama “la puesta en situación del investigador”, puesto que: “Ya no es la Historia la que habla, es el buscador. El enunciado tiene finalmente un enunciador” (303). El lector detective opera, en este caso, en el *desvelamiento del receptos* al visibilizar, en lo individual, las motivaciones personales, así como los factores sensitivos, emocionales y cognitivos de su lectura; y en lo colectivo, al revelar el entramado de las luchas internas de las instituciones donde la realiza.

Con base en esta postura, el lector detective elabora su canon literario personal, en el cual influyen factores tan diversos como el azar, las relaciones personales, las obsesiones íntimas, el contexto socioeconómico, el acceso a los libros, la capacidad de leer en lenguas distintas, o bien, la posibilidad de leer ciertas traducciones, entre otros, que se conjugan para moldear su propio criterio literario. La vía no institucionalizada de construir un canon literario personal no implica necesariamente una disputa con el canon académico, sino que, más bien, le muestra las posibilidades con las que otras formas de lectura contribuyen para una comprensión más exhaustiva de las obras literarias; y, sobre todo, más abiertas a la creación de nuevos criterios de análisis. Como señala Franco Moretti, quizá una nueva actitud crítica ante el extenso universo literario no sea leer más, sino leer desde otras ópticas y, sobre todo, con nuevas metodologías.

En ese sentido, *Respiración artificial* ilustra cómo es que la creatividad lectora, al sumarse con los marcos de interpretación de un lector particular, gesta nuevos criterios para reorganizar la tradición. Esos nuevos criterios pueden ser literarios o no, y pueden incidir o no

en el canon colectivo, pero constituyen el canon personal que, en el caso del lector-escritor, le permiten ubicar su propio trabajo dentro del mapa literario. La maniobra que Renzi ejecuta al ubicar a Borges como escritor decimonónico y a Arlt como renovador de la literatura argentina del siglo XX no derrumba el canon literario argentino colectivo, pero permea otras posibilidades de lectura desde las cuales el propio Piglia erige su obra literaria.⁹¹ Las posibilidades lúdicas de un lector que asume con goce su rol como co-creador del texto literario permiten la elaboración de un criterio de lectura que no se guía tanto por la pregunta respecto a lo que *se debe leer*, sino más bien, sobre *de qué nuevas formas se puede leer* lo ya leído.

Harold Bloom justifica, no sin razón, que la creación de un canon occidental es un modo eficaz de elegir con sensatez qué libros leer durante el poco tiempo vital que se tiene; sin embargo, no puede negarse que dicho juicio trasluce aún la idea de que existen lectores más competentes que otros. Si bien merece ser discutido si es posible determinar una manera objetiva, o al menos juiciosa, de definir a un buen lector, el canon personal, por otro lado, puede admitir la lectura de textos elegidos con criterios menos excluyentes, pero no por ello menos creativos, tales los libros que nos dan placer o aquellos que hacen eco de nuestra historia personal. El lector detective muestra así las posibilidades creativas de sumar criterios extratextuales al análisis formal que amplían los sentidos de la lectura, y que, como dice Jauss, permiten formular juicios estéticos desde la libertad, al margen de conceptos y reglas (*Pequeña apología de la experiencia estética* 91).

⁹¹ Esta posibilidad de elaborar lecturas alternativas es replicada, por ejemplo, en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, cuando Ernesto San Epifanio utiliza el criterio de la preferencia sexual para redefinir los géneros literarios: “Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo” (Bolaño 83). Bajo el absurdo (y ciertamente misógino) criterio de este personaje subyace, sin embargo, una actitud lúdica.

b) Si el lector posmoderno debe buscar el disenso, según lo dicho por Lyotard, entonces el lector detective es político, porque, como explica Adolfo Sánchez Vázquez, el sujeto crítico pasa de la mera acción de la recepción de un texto (su interpretación) a la participación, y presenta no solo una tendencia a abolir la propiedad privada (la lectura canónica) sino también a democratizar el arte, sacándolo de los espacios privados y llevándolo a espacios públicos, difuminando la línea entre arte culto y arte de masas, lo que permite el constante cruce de formas artísticas que permiten la *generación de nuevas formas de recepción* (*De la estética de la recepción* 115-118).

De acuerdo con el crítico español Manuel Alberca, el pacto ambiguo de lectura, que él considera propio de la autoficción, genera una particular actitud en el lector que se esfuerza por encontrar alusiones de lo extratextual dentro de lo textual. Esto quiere decir que, al leer autoficciones, el lector fluctúa entre considerar que lo relatado le ha ocurrido en realidad al autor, y entre pensar que quizá todo ha sido inventado (Alberca 2013). Esta ambigüedad puede ser fácilmente descartada cuando la autoficción incluye, por ejemplo, claves de lo fantástico o lo maravilloso que le sugieren al lector que, en efecto, lo narrado no tiene correspondencia con lo real. Sin embargo, en las autoficciones realistas, prevalece el equívoco porque el texto no le ofrece al lector claves de decodificación precisas.

En *El desfile del amor*, el protagonista Miguel del Solar se halla con frecuencia conflictuado cuando ante los testimonios orales de sus entrevistados o el diario de Emma Werfel duda respecto al pacto de lectura que debe establecer con ellos. Si bien tales textos en teoría no deberían posibilitar el pacto ambiguo de lectura, en realidad pueden provocar ese conflicto debido a que sus narradores en primera persona se pierden en los detalles que alejan al lector de la comprensión general del asunto. La falta de distancia narrativa de estos textos provoca que

Del Solar titubee entre establecer un pacto de lectura autobiográfico o testimonial, o bien, novelesco, con estas narraciones. Esta vacilación impide que Del Solar construya un sentido más o menos sensato del texto, porque no sabe si darle un valor de verdad o verosimilitud.

La particular encrucijada de Del Solar quizá podría ser zanjada cambiando la óptica respecto a lo que se entiende por literatura. En ese sentido, la crítica argentina Josefina Ludmer propuso considerar que, en el contexto latinoamericano, desde la posmodernidad se habían generado una serie de escrituras que al cruzar diversas fronteras genéricas ya no podían ser leídas como literatura, aunque se definieran a sí mismas como textos literarios. Ludmer llama a este tipo de escrituras literaturas postautónomas:

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a 'la literatura' una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, "sin metáfora", y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. (Ludmer 42).

Al contrario de Del Solar, la propuesta de Ludmer deja ver que modificar la perspectiva desde la que el lector interactúa con el texto puede ser más productivo que la idea de juzgar como no meritorios a aquellos textos que no se ajustan a los modelos clásicos del género. Miguel del Solar es por tanto el anti lector detective, cuya figura en negativo nos lleva a reflexionar sobre el estatuto de la literatura, y sobre todo respecto a cuáles son los criterios que pueden seguir delimitando el territorio de lo literario. Como señala Ludmer: "o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura"

(45). En tanto que las literaturas postautónomas vuelven a poner sobre la mesa la discusión la idea del valor literario. Esto supone, para los profesionales de la investigación literaria, que nos replanteemos también cuáles son los criterios bajo los cuales elegimos estudiar unos textos sobre otros, y que observemos por qué preferimos unos métodos de investigación respecto de otros.

c) Al investigar eventos del pasado, el lector detective realiza una *lectura histórica* porque considera que todo campo de saber es un espacio de luchas desiguales con mecanismos de dominación específica, incluido el campo literario (Casanova 451-452). Por ello, al revelar sus mecanismos de apropiación literaria es capaz de observar el modo en que se establecen los cánones literarios, que no siempre son el fruto de análisis objetivos, sino que también son el resultado de una serie de relaciones entre diversas instituciones sociales y los lectores.

En lo que respecta a la intención de comprender el pasado, estos lectores revisan ese pasado poniendo en práctica una lectura que asemeja la escritura literaria: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo, *Tiempo pasado*, 166 cursivas en el original). Al investigar un suceso del pasado, estos lectores recodifican la experiencia actual como un enigma pasado para crear una distancia que les permita mirar el presente de manera indirecta. Dicho distanciamiento sirve entonces como una suerte de espejo que permite mirar el horror sin petrificarse. El sentido que producen al mirar lo que hay de repetible en el mal, constituye el nuevo texto con el que pueden pensar su presente.

Dentro de los elementos de la narración, el narrador es clave porque, al ser quien cuenta la historia, su punto de vista influye en la percepción que el lector tiene de ésta. El mundo

narrado es construido por esa voz y de la distancia que establezca con lo relatado dependerá el nivel de intervención que el lector debe establecer con la historia. De acuerdo con Sarlo, las narraciones que intentan recobrar el pasado —sean ficcionales, como la novela histórica, o no ficcionales, como la autobiografía—, pueden emplear un narrador en primera persona, pero con ellos se corre el riesgo de perderse en la rememoración de la experiencia misma, o bien, un narrador en tercera, el cual tiene: “un compromiso con lo específico de la situación y no simplemente con lo que ella tiene de individual” (*Tiempo pasado*, 71). La narración en tercera persona se distingue de las otras porque la distancia que establece con lo relatado le permite analizar la experiencia y no solo recordarla (*Tiempo pasado*, 110).

En *Mi hermanita Magdalena*, Estefanía es la narradora que habla en primera persona para contar los eventos desencadenados por la desaparición de su hermana Magdalena. Si bien esa perspectiva narrativa, como dice Sarlo, parece que solo puede ofrecer una rememoración exhaustiva, tal expectativa se ve subvertida desde el inicio porque la narradora se confiesa poco hábil para elegir las palabras que expresen con justicia la complejidad de los hechos y porque a lo largo de su narración hace también patente su incapacidad por entender las acciones de su hermana. Sarlo afirma que la reconstrucción del pasado por medio de la inflexión autobiográfica conlleva la creencia de que el puro acto de narrar conduce al conocimiento del sí mismo (*Tiempo pasado* 76), pero esto no ocurre en la novela de Garro precisamente porque la autoconciencia de su narradora la hace comprender la intraducibilidad de la experiencia.

Al final de su relato, la vida de Estefanía vuelve a ser la misma, aunque solo se haya mudado de país, lo que revela que lo que se ha modificado mediante la narración es solo la aceptación de la imposibilidad de aprehender el pasado. A diferencia del testimonio, de la historia o de la escritura autobiográfica, la novela de Garro revela que la literatura no puede

ofrecer certezas ni elaborar hipótesis sobre el pasado, pero sí puede ayudar a mirar indirectamente los horrores del presente. Una imagen que resume esta idea está quizá en la reflexión que Ítalo Calvino hace sobre Perseo: “La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir” (Calvino 21).

d) Por último, dado que el género policial permite indagar respecto al impacto de la literatura sobre la realidad, el detective codifica la manera en que el lector va del texto a la realidad. Por ello, el lector detective materializa la preocupación por la *reintegración de una función social sustantiva a la crítica literaria*, como señala Eagleton, es decir, por la recuperación de la esfera pública del dominio privado: “La función del crítico contemporáneo es oponerse a ese dominio volviendo a conectar lo simbólico con lo político, comprometiéndose a través del discurso y de la práctica con el proceso mediante el cual las necesidades, intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una fuerza política colectiva.” (*La función de la crítica* 139).

En ese entendido, la *praxis* de una crítica literaria que intentara recuperar esa función social sustantiva referida por Eagleton, podría comenzar a plantearse cuáles son las esferas de su labor donde el dominio de lo privado aún no logra inmiscuirse. Una primera respuesta hace eco de lo que ya hemos venido trabajando respecto al giro subjetivo de los estudios culturales del siglo XX, donde cabría suponer que ese sujeto resucitado se reanima ante todo corporalmente. La filosofía de género planteó desde la corporeidad diversos conceptos que transformaron la manera de pensar las dicotomías femenino/masculino, naturaleza/cultura y, ante todo, cuerpo/mente.

Aunque paradójicamente el cuerpo de los individuos se encuentra normado por los diferentes dispositivos del control Estatal, la experiencia de lo corporal existe y se despliega en un continuo de relaciones, prácticas, discursos y percepciones que se cruzan de maneras siempre distintas para cada sujeto. Por esa razón, la crítica literaria reciente se ha concentrado en la exploración de la representación de la corporeidad en los textos literarios, pero también en las implicaciones epistémicas de seguir considerando a la mente y al cuerpo como entidades separadas. Las teorías de la lectura que han abrevado de estas consideraciones han situado al cuerpo del lector, pero también a sus emociones como partes integrales del acto de leer.

En *La neblina del ayer*, el protagonista Mario Conde enuncia con frecuencia cuál es el estado de su cuerpo y de sus emociones en la particular situación que le toca vivir como ciudadano cubano. El hambre constante, que se mezclan con el deseo carnal y el deleite literario, configuran a un lector que no puede eludir su corporeidad. El hambre que se conjuga con el dolor y la pobreza dotan a su cuerpo, dentro del imaginario social, con valores tales como el de la marginación, lo indeseable, lo imperfecto y lo disfuncional. Sin embargo, en esa esfera de la singularidad, el Conde encuentra en la literatura un espacio que no solo lo alimenta con fantasías gastronómicas, sino que también le permite experimentar una experiencia estética catártica porque en la lectura encuentra consuelo y compañía, pero también placer y estimulación cognitiva.

Si como dice Eagleton, la crítica literaria tenía que ayudar a desatar el nudo entre lo privado y lo público, el lector detective muestra que un primer paso podría consistir en aceptar que en la experiencia de lectura siempre hay espacios incommunicables, pero que no son menos significativos para el lector. Nociones como el placer o el displacer que provoca un texto, no deberían ser erradicados del análisis literario sin una previa reflexión respecto de cómo esas

emociones también influyen en la atribución de sentido. En esa pequeña esfera los críticos literarios quizás podrían recuperar un espacio de la esfera pública al defender su derecho lector a leer un texto simplemente porque le gusta y no porque es una obra indispensable del canon literario.

Por todo lo dicho hasta ahora, creemos que esta investigación, al revisar el modo en que la figura del lector ficcional se actualiza con la figura del detective, suma una perspectiva de comprensión respecto a cómo la literatura policial ha actualizado la manera de leer ciertos géneros tradicionales, como la tragedia (*La neblina del ayer*), pero sobre todo, de géneros con un pacto de lectura no ficcional: la biografía (*Respiración artificial*), la historia (*El desfile del amor*) y las memorias (*Mi hermanita Magdalena*) son tramados en clave policial para enfatizar no solo el carácter elusivo e inaprensible del pasado, sino la relación que el lector contemporáneo establece con tales géneros, es decir, donde su interpretación se hace desde marcos híbridos, tanto con métodos de las ciencias sociales como literarios.

Lo anterior nos ha permitido reflexionar que si bien la crítica literaria es una forma del saber cuyo ejercicio demanda una investigación rigurosa apoyada en métodos científicos de análisis e interpretación, ésta no debe implicar necesariamente la prescripción de un canon, sino la consecución de una compleja comprensión narrativa. La rigurosidad científica sirve en la recolección de indicios textuales, pero no supone el único medio para la interpretación literaria; si bien es cierto que la lectura atenta y los análisis estructuralistas permiten estudiar al texto en su capa lingüística, estos no pueden acceder a otras capas de lo textual, como el contenido histórico o las emociones que suscita en el lector. Mediante los lectores detective creemos poder apreciar una preocupación que estas narraciones latinoamericanas ya traslucían a finales del siglo XX, esto es, la preocupación de rehabilitar en los estudios literarios la función social de la

literatura, porque ésta, al hacer un comentario social, sea de manera explícita o implícita, permite que el lector reconfigure el modo en que interpreta y se vincula con su realidad. Y este saber narrativo constituye por sí mismo un conocimiento en tanto que genera la producción de nuevas ideas y significados.

Los lectores detective de estas novelas son escritores —tanto profesionales (Renzi y Del Solar), como amateurs (Estefanía)— o bien, aspirantes a serlo (Conde), que cuestionan diferentes órdenes de lo social —económicos, históricos y políticos—, por lo que en su figura creemos advertir a aquellos intelectuales que en su ejercicio creativo ejercitan una apreciación ética y crítica de su realidad. Son escritores que rechazan, como dice Sarlo, la “neutralidad valorativa” en tanto que toman posición y asumen una postura política dentro de su contexto. En esos contextos en crisis, la literatura es el espacio donde encuentran un lugar en el que pueden pensar la realidad de una manera más libre, así como visualizar y experimentar realidades que no son asibles por medios científicos o de otra índole.

Las instituciones legitimadoras del arte, como ha señalado Bourdieu en *La distinción* (1979), afirman su razón de ser en el supuesto de que el arte es antes forma que función, y en ese entendido, de que esas formas solo están disponibles para aquellos que se educan dentro de las instituciones especializadas. El regreso a formas de la literatura popular, como el género policial, deja ver que el arte no es solamente una cuestión de forma, sino también de función: el lector detective encarna la idea de que lo que se hace con lo leído (la *praxis*) no es menos importante que aquello que se experimenta cuando se lee (la *aesthesis*). De este modo, las narraciones estudiadas nos han permitido problematizar el valor de la literatura en un mundo que desestima el saber narrativo, así como cavilar sobre su función social al plantear que la literatura no puede concebirse como un discurso especial sobre el que un grupo de expertos

tiene la última palabra, sino que además tiene un valor legítimo para aquellos que a través de su lectura buscan consuelo, guía o compañía.

Creemos advertir que la labor del lector detective se asemeja a la que unas décadas más tarde elaborarían los protagonistas de narraciones autorreferenciales, sobre todo en las llamadas literaturas de los hijos, donde los escritores cuyas infancias se desarrollaron en ese último cuarto del siglo XX exploran las secuelas familiares, psíquicas y emocionales que los procesos dictatoriales les provocaron. Si como dice Manuel Alberca, quizá la autoficción era el desvío que la autobiografía debía tomar antes de recuperar un cierto lugar dentro del espacio literario, aventuramos a pensar que quizá el lector detective era el desvío que esos escritores autobiográficos debían seguir para codificar su propio pasado personal como un enigma que debían descubrir. Consideramos también que el género policial sirve a este objetivo porque parece ser la forma literaria moderna que permite estructurar y significar de mejor manera el mal.

En esta investigación nos hemos concentrado en analizar la figura de un tipo de personaje lector al que hemos denominado “lector detective” y cuyo surgimiento se puede ubicar en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XX e inicios del XXI. Gracias a esta figura, hemos podido problematizar el modo en que, desde el espacio textual, se manifiestan diferentes modos de lectura literaria. Sin embargo, creemos que un futuro estudio importante respecto a la figura del lector ficcional sería aquel que se propusiera establecer una tipología de personajes lectores en la historia de la literatura latinoamericana que, en conjunto, nos permitiera entender, como señala Nora Catelli, cuáles han sido los sueños o temores comunes respecto al porvenir de la literatura expresados por las diferentes tradiciones literarias de Latinoamérica.

Asimismo, otra perspectiva de análisis interesante sería aquella que pensara la representación del lector ficcional como escritor, donde a través de un análisis metaficcional se observaran las posiciones adoptadas por los escritores aficionados y profesionales —según la distinción de Ángel Rama— dentro del sistema literario latinoamericano, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX; esta propuesta de investigación podría echar luz sobre la impronta que los cambios que las diferentes negociaciones en el campo literario, en especial entre la academia y el mercado editorial, tienen sobre el repertorio literario a partir de las decisiones poéticas de los escritores.

OBRA CITADA

“1942. Parte del discurso sobre la Unidad Nacional”. *Memoria Política de México*. Web. 25 marzo 2022.

“#AGNResguarda documentos de los primeros años del espionaje en México”. *Archivo General de la Nación*. Web. 25 marzo 2022.

Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra Completa, 11*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el Quijote”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 7 (2005): 45-67. Web. 10 de junio de 2019.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Tr. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM, 2015.

---. “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12 4 (2006): 543-574.

Altick, Richard D. *The Art of Literary Research*. New York: Norton & Company, 1963.

---. *The Scholar Adventures*. New York: McMillan, 1950.

Alberca, Manuel. *Maestras de vida: biografías y bioficciones*. Jaén: Pálido Fuego, 2021.

---. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de la educación*.

Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

- Andrade, Ender. "Cervantes, Pierre Menard y Borges: una apología del lector". *Contexto* 14 (2010): 13-22. Web. 10 de junio de 2019.
- Ardila Ariza, Jineth. "El lector antiintelectual (o de la lectura como caza)". *Literatura: teoría, historia, crítica* 20, 2 (2018): 131-154. Web. 10 de junio de 2019.
- Arenes, Carolina. "Marcar la diferencia". *La Nación*, 14 de diciembre 2013.
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/marcar-la-diferencia-nid554973/>.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Mestas Ediciones, 2001.
- Atwood, Margaret. "Introducción". *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra, 2017.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Cuarto Propio, 2011.
- . "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia." *MLN*, vol. 110, no. 2, 1995, pp. 416-432. www.jstor.org/stable/3251111.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Barceló, Elia. "La estructura profunda de *La neblina del ayer* de Leonardo Padura". *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. Enrique Rodríguez-Moura, (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010: 139-151.
- Barthes, Roland. Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . "Por una psico-sociología" de la alimentación contemporánea". *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 11 (2006): 213-221. Web. Consultado el 25 de febrero de 2023.

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trs. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003.
- . “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. Tr. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1982: pp. 200-247.
- Balderston, Daniel. “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusman”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin et al, eds. Universidad de Minesota / Alianza Editorial, 1987, pp. 109-121.
- . “Ricardo Piglia”. *Latin American Writers*, Carlos A. Solé y María Isabel Abreu, eds. New York: Scribner’s Sons, 2002, pp. 403-413.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Tr. Bolívar Echeverría. México: UACM/Itaca, 2008.
- . “El narrador”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. María Stoopen Galán (coord.). México: UNAM, 2009: 33-54.
- . *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Tr. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Benmiloud, Karim. “El doble en *El desfile del amor*”. Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirs). *El planeta Pitol*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 189-218
- . “La figure de l’écrivain chez Sergio Pitol”. *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Dirs. Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas. Paris: Aden, 2018: pp. 249-273.

- Berg, Edgardo H. “La Búsqueda Del Archivo Familiar: Notas De Lectura Sobre ‘Respiración Artificial’ De Ricardo Piglia.” *Confluencia*, vol. 10, no. 1, 1994, pp. 45–56.
www.jstor.org/stable/27922247.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. México: Anagrama, 2013.
- Booth, Wayne C. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. Tr. Ariel Dillon. México: FCE, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. New York: Vintage Español, 2011.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos de H. Bustos Domecq*. México: Seix Barral, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Tr. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2015.
- . *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Tr. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bradú, Fabienne. “Testimonio sobre Elena Garro”. *Señas particulares: escritora*. México: FCE, 1987: pp. 13-28.
- Bravo, Víctor. “De la memoria y la representación literaria de la lectura.” América: Cahiers du CRICCAL 30 (2003): 19-25. Web. Disponible en:
https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1599. Consultado el 9 de septiembre de 2020.
- Callois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Tr. Jorge Ferrero. México: FCE, 1986.

Carrión, Jorge. “La segunda obra maestra de Ricardo Piglia”. *New York Times*, 1 octubre 2017, <https://www.nytimes.com/es/2017/10/01/espanol/america-latina/la-segunda-obra-maestra-de-ricardo-piglia.html>.

Carrión, Jorge (ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 2008.

Cadwell, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el fin del mundo*. Barcelona: Siruela, 2010.

Carballo, Emmanuel. “Elena Garro”. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 2003.

Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Castro Córdoba, Ernesto. *Realismo poscontinental. Ontología y epistemología para el siglo XX*. Madrid: Materia oscura, 2020.

Catelli, Nora. *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Cava, Antonia. “La cultura del gusto. La alimentación entre representaciones y conexiones”. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* 26 (2019): 121-133. Web. Consultado 26 de febrero de 2023.

Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. México: Taurus, 2012.

Clute, John; Landford, David; Nicholls, Peter & Sleight, Graham. “Jonbar Point”. *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2005. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/jonbar_point> Accessed 8 May, 2022.

- Colín, José Juan y Christina Miller. “La literatura como recurso existencial en el neopolicial latinoamericano: *La neblina del ayer* y *Adiós, Hemingway* de Leonardo Padura Fuentes”. *Rocky Mountain Review* (2016): 34-44. Web. Consultado 28 de febrero de 2023.
- Colorado, Alfonso. “Némesis tropical. Revolución y contrarrevolución en la obra de Sergio Pitol”. *Confluencias. Lecturas en torno a Sergio Pitol*. Ed. Elizabeth Corral. Veracruz: IVEC, 2016: pp. 191-212.
- Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2009.
- D’Alleman, Patricia. “La crítica latinoamericana y sus metáforas: algunas anotaciones.” *Thesaurus* 59: 3 (1999): 827-842.
- De Certeau, Michel. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. Trs. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Degiovanni, Fernando. “Lectores retratados: Antonio Berni y las visualidades de lo impreso en la cultura argentina”. *Orbis Tertius* 26 (2017): s/p. Web. 10 de junio de 2019.
- Dehaene, Stanislas. *El cerebro lector*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.
- De la Cruz Arana, Alma Nora. “Las tramas del mal y el desencanto: intertextualidad en cuatro novelas de Elena Garro”. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2016. Web. Consultado 12 octubre 2022.
- Deleuze, Gilles. *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Tomo III. Trs. Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015.
- De los Santos Rojas, María Paula. “La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983”. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología* 12 (2015): pp. 51-78.

- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Dettman, Jonathan. “Tiempo nublado: La neblina del ayer de Leonardo Padura Fuentes”. *Hispamérica* 38, 113 (2009): pp. 37-45. Web. Consultado 20 marzo 2023.
- Dorra, Raúl. “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”. *Dispositio*, vol. 18, no. 45, 1993, pp. 195-209. <http://www.jstor.org/stable/41491728>.
- Dosse, François. *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.
- Dostoievski, Fiodor. *Crimen y castigo*. Mexico: Porrúa, 2018.
- Duras, Marguerite. *Escribir*. México: Tusquets, 2014.
- Eagleton, Terry. *Después de la teoría*. Tr. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2005.
- . *La función de la crítica*. Tr. Fernando Inglés Bonilla. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- . *Cómo leer literatura*. México: Ariel, 2017.
- Echavarren, Roberto. “La literariedad: ‘Respiración artificial’, de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 69, no. 125, 1983, pp. 997-1008. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3854>
- Eco, Umberto y Jean-Claude Carrière. *Nadie acabará con los libros*. México: Lumen, 2010.
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Tr. José Emilio Pacheco. México: Era, 2017.
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017. E-book.
- Franken K., Clemens A. “Jorge Luis Borges y su detective-lector”. *Literatura y Lingüística* 14 (2003). Web. 10 de junio de 2019.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Tr. Núria Molines. Madrid: Alpha Decay, 2018.

- Fonsalido, María Elena. "El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana". *Palimpsesto* 12 (2107): 126-139. Web. 10 de junio de 2019.
- Fornet, Jorge. "'Homenaje a Roberto Arlt' o la literatura como plagio". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 62, no. 1, 1994, pp. 115-141.
<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1826>.
- . "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto". *Hispanamérica* 95 (2003): 3-20. Web. Consultado 28 de febrero de 2023.
- Foucault, Michel. "Literatura y lenguaje". *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2015.
- . "Espacio, saber y poder". *Bifurcaciones* 19 (2015): 1-11.
- . "Espacios diferentes". *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona: Paidós, 1999: 431-442.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2010.
- . *¿Qué es la crítica?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Fresán, Rodrigo. "Tener estilo". *Barcelona Review* (2005). Web. Disponible en:
http://www.barcelonareview.com/49/s_rf.htm. Consultado el 2 de junio de 2020.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Tr. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Paidós, 2010.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

México: Debolsillo, 2016.

García Suárez, Pedro. “El discurso médico español acerca de la mujer lectora durante el siglo XIX”. Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España (2018). Web. 14 de febrero de 2019.

García Talaván, Paula. “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”. Cuadernos Americanos 148 (2014): 63-85. Disponible en:

<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf>. Consultado el 9 de septiembre de 2020.

Garro, Elena. “Mi hermanita Magdalena”. *Novelas escogidas (1981-1998)*. Geney Beltrán (comp.). México: FCE, 2016: pp. 231-470.

---. *Memorias de España 1937*. México: Paralelo 21, 2019.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Taurus: Madrid, 1989.

Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.

Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2008: 185-240.

---. “Descripción y cita”. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Buenos Aires: FCE, 2010, pp.19-54.

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Trs. Hildegarde B.

Torres Perrén y Flora Setaro. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

- Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la Filosofía de Benedetto Croce*. Tr. Isidoro Flambaun. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University Chicago Press, 2000.
- Gubern, Roman. “Teoría del melodrama”. *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruguera, 1993: pp. 261-325.
- Guerriero, Leila. “Ricardo Piglia. Nada es lo que parece”. *Plano americano*. Barcelona: Anagrama, 2018, pp. 372-380.
- Gutiérrez, Rafael E. “Ficciones literarias latinoamericanas en la época de las multinacionales del libro”. *Estudios* 14:28 (2006): 31-60.
- Hamnet, Brian R. *Historia de México*. 2ª ed. Madrid: Akal, 2006.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro. *Sergio Pitol: las máscaras del viajero. Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana: la danza en el laberinto*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.
- Hobsbawn, Eric J. *Sobre la Historia*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Horowitz, Nancy. “El modelo policiaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe”, en *El signo de los tres*. Umberto Eco y Thomas A. Sebeok. Barcelona: Lumen, 1989: 241-264.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- . *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: University Printing House of Cambridge, 1985.
- Ingarden, Roman, “Concretización y reconstrucción”. Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001: pp. 31-54.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trs. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. México: Taurus, 2022.

---. “La estructura apelativa”. Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001: pp. 99-120.

---. “El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001: pp. 121-144.

Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: FCE, 2016.

Jameson, Fredric. “La estética de la singularidad”. *New Left Review* 92 (mayo-junio 2015).

Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/92/articles/fredric-jameson-la-estetica-de-la-singularidad.pdf>. Consultado el 7 de junio de 2020.

---. *Allegory and Ideology*. New York: Verso, 2019.

Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

---. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001: pp. 73-88.

---. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. 59-86.

Josephson Storm, Jason Ananda. *Metamodernism. The Future of Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.

Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.” *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.

- Klinting, Hanne. “El lector detective y el detective lector. La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en ‘Las previsiones de Sangiácomo’”. *Variaciones Borges* 6 (1998): 144-160. Web. 10 de junio de 2019.
- Landeros, Carlos. *Yo, Elena Garro*. México: Editorial Ink, 2013. E-Book.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Tr. Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Lévi-Strauss, Claude. “La familia”. Claude Lévi-Strauss, Melford E. Sipo y Kathleen Gough. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- Littau, Karen. *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. India: Polity Press, 2006.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2000.
- López-Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *E. H. Filología* 30 (2008): 187-210.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa* 32 (2009): pp. 41-45
- Malfatti, Sarah. “Políticas de la lectura: los personajes de Don Quijote como unidades interpretativas”. *Revista Letral* 16 (2016): 16-27. Web. 10 de junio de 2019.
- Malpica, Antonio. *El crítico*. México: FCEm 2019.
- Maurette, Pablo. *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye evidencia en la ficción*. Madrid: Clave Intelectual, 2021.
- Manguel, Alberto. *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- McCracken, Ellen. “Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt.” *PMLA*, vol. 106, no. 5, 1991, pp. 1071–1082. www.jstor.org/stable/462680.

- Melgar, Lucía y Gabriela Mora, eds. *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. México: BUAP, 2002.
- Mendiola, Alfonso. “Los géneros discursivos como constructores de realidad. Un acercamiento mediante la teoría de Niklas Luhmann”. *Historia y Grafía* 32 (2009): 21-60.
- Miklós, David. *La Pampa imposible*. México: Random House Mondadori, 2017.
- Mlodinow, Leonard. *Emocional. Cómo los sentimientos moldean nuestro pensamiento*. Paidós: México, 2022.
- Moretti, Franco. *Lectura distante*. Buenos Aires: FCE, 2017.
- . *El burgués. Entre la historia y la literatura*. Buenos Aires: FCE, 2014.
- . *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. New York: Verso, 2000.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 2016.
- Navarro, Santiago Juan. “Foucault en las Américas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo”. *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 7 (2006): pp. 119-135.
- Navarro Goig, Gema. “Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo”. *Arte, Individuo y Sociedad* 31, 3 (2019): 491-507.
- Nelson, Maggie. *Sobre la libertad. Cuatro cantos de restricción y cuidados*. Tr. Damià Alou. Barcelona: Anagrama, 2022.
- Noguerol Jiménez, Patricia. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 15 (2006). Web. Disponible en:

<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>. Consultado el 9 de septiembre de 2020.

Onetti, Juan Carlos. *El pozo. Novelas breves I*. México: Debolsillo, 2016.

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. 2da ed. México: FCE, 2016.

O'Regan, J. Kevin y Alva Noë. “¿Qué es ver?”. *Perspectivas contemporáneas de la cognición. Percepción, categorización, conceptualización*. Juan C. Gonzáles, ed. México: Siglo XXI Editores, 2006: 128-157.

Padura, Leonardo. *La neblina del ayer*. Tusquets: México, 2016.

---. *Pasado perfecto*. Tusquets: México, 2016.

---. “El soplo divino: crear un personaje”. *Pasado Perfecto*. México: Tusquets, 2016: pp. 235-245.

---. “Modernidad y Postmodernidad. La novela policial en Iberoamérica”. *Hispanamérica* 28 (1999): 37-50. Web. Consultado el 3 de marzo de 2023.

---. “Nueve noches con Violeta del Río”. *Aquello estaba deseando ocurrir*. Madrid: Tusquets, 2015: 47-68.

Parkes, Malcolm. “La Alta Edad Media”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.). México: Taurus, 2012: pp. 129-144.

Pauls, Alan. “El libro de la semana por Alan Pauls: ‘Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices’ de Ricardo Piglia”. *Telam*, 28 octubre 2016, <https://www.telam.com.ar/notas/201610/168679-libro-semana-alan-pauls-ricardo-piglia.html>.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3ª ed. México: FCE, 2014.

Pereira, Manuel. "Para una metafísica del hambre". *Revista Encuentro* 51/52 (2009): 157-172.

Web. Web. Consultado 27 de febrero de 2023.

Picard, Hans Rudolph. "El diario como género entre lo íntimo y lo público". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981), pp 115-122.

Piglia, Ricardo. "La prolijidad de lo real". *Punto de Vista*, no. 3, 1978, pp. 26-28.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/3-18/>.

---. "Ricardo Piglia en Los Siete Locos", *7 Locos TV*, 1993,

<https://www.youtube.com/watch?v=CIh5y8NycmM>

---. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2011.

---. *El último lector*. México: Debolsillo, 2015.

---. *Antología personal*. México: FCE, 2015.

---. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

---. "Conferencia de Ricardo Piglia sobre los libros de su vida", *Círculo de Bellas Artes de Madrid*,

8 mayo 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TChFlheKB14>.

---. *La forma inicial*. Sexto Piso: México, 2015, pp. 149-164.

---. *Los diarios de Emilio Renzi I. Años de formación*. México: Anagrama, 2015.

---. *Los diarios de Emilio Renzi III. Un día en la vida*. México: Anagrama, 2017.

Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores, 1998.

Pitol, Sergio. *El desfile del amor*. México: Era, 2018.

---. *El arte de la fuga*. México: Era, 2018.

---. *El mago de Viena*. México: Era, 2014.

---. *Una autobiografía soterrada*. México: Almadía, 2010.

Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 2010.

Poblete, Juan. *Hacia una historia de la lectura y la pedagogía literaria en América Latina*.

Chile: Editorial Cuarto Propio, 2018.

Poe, Edgar Allan. “Los crímenes de la calle Morge”. *Cuentos completos I*. Tr. Julio Cortázar.

Madrid: Alianza, 1998.

Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

Pulido Tirado, Genara. “Violencia epistémica y descolonización del conocimiento”.

Sociocriticism 24, 2 (2009): pp. 173-201. file:///C:/Users/hechi/Downloads/Dialnet-ViolenciaEpistemicaYDescolonizacionDelConocimiento-4637301.pdf

Quintana, Cécile. “Los círculos escriturales de Sergio Pitol”. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 7 (2007): pp. 25-33

Ramírez Lámbarry, Alejandro. “El ritual del lector devoto en la literatura de Augusto Monterroso y Barbara Jacobs”. *Iberoamericana* 16, 63 (2016): 193-203. Web. 10 de junio de 2019.

---. “Los nuevos retos del viejo género de la crítica biográfica: el caso de Augusto Monterroso”. *Valenciana*, no. 22, 2018, pp. 81-100.

<https://doi.org/10.15174/rv.v0i22.375>

Resina, Joan Ramon. “La novela policiaca como exorcismo”. Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española*.

Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010: 35-46.

“Ricardo Piglia en Los 7 locos (1993)”. *YouTube*. Los 7 locos TV, 24 abril 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=CIh5y8NycmM> Ricoeur, Paul. *Tiempo y*

narración I. México: Siglo XXI Editores, 2004.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México;

Siglo XXI Editores, 2013.

---. *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México; Siglo XXI

Editores, 2013.

---. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México; Siglo XXI Editores, 2013.

Romano Thuesen, Evelia A. “Marcelo: el presente sin presencia en *Respiración artificial* de

Ricardo Piglia”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 61, no. 1, 1993, pp. 279-291.

<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/935>.

Rosas Lopátegui, Patricia. “Presentación”. Web. <http://lopategui.com>. Consultado el 17 de

abril 2023.

Rosell, Sara. “La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura

Fuentes”. *Hispanic Journal* 21, 2 (2000), pp. 447-458.

Ruiz Parra, Emiliano. *Elena Garro. La pérdida del reino*. México: Brigada para Leer en

Libertad, 2023.

Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. México: Debate, 2010.

Sánchez Prado, Ignacio M. “La crítica literaria como saber. Apuntes hacia una

reconceptualización”. *Armas y Letras. Revista de Literatura, Arte y Cultura de la*

Universidad de Nuevo León 72-73 (2010): 40-50. Web. Disponible en:

https://issuu.com/revista-armasyletras/docs/armas-72_73/4. Consultado el 9 de

septiembre de 2020.

---. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Illinois: Northwestern University Press, 2018. Sánchez, María Carolina. “Personajes lectores en la novela de la organización nacional”. *Revista de Literaturas Modernas* 44-1 (2014): 135-159. Web. 10 de junio de 2019.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ética*. México: Grijalbo, 1984.

---. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM, 2005.

Salinger, J. D. *El guardián entre el centeno*. Tr. Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial, 2021

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

---. “Literatura y política”. *Punto de Vista*, no. 19, 1983, pp. 8-11.

<https://cdn.ahira.com.ar/ahira/2018/06/pdv19.pdf>.

---. “Política, ideología y figuración literaria”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin et al, eds. Universidad de Minesota / Alianza Editorial, 1987, pp. 30-59.

---. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

Schmidhuber, Guillermo. “Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano”. *Deslinde* 20 (1993): 41-42.

Selden, Roman (ed.). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal, 2010.

Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov, comp. México: Siglo XXI Editores, 2010, pp. 77-98.

Skłodowska, Elzbieta. *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016. E-Book.

- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- Suárez Velázquez, María Libertad. “¡Carajo! Una aproximación al carácter dialógico de Mi hermanita Magdalena”. *Con los ojos de Elena Garro. Breve recorrido a través de su obra*. David García Pérez (comp.). México: Coyoacán, 2007: pp.69-88.
- Svenbro, Jesper. “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.). México: Taurus, 2012: pp. 67-98.
- Talens, Jenaro; Company, Juan M; y Hernández Esteve, Vicente. “Lenguaje literario y producción de sentido”. En José María Díez Boque (coord.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1985: pp. 523-549
- Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. USA: Princeton University Press/Oxford University Press, 2019. Ebook.
- Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. México: Universidad de Londres, 2015.
- Todorov, Tzvetan. “Typologie du roman policier”. *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1978: pp. 9-19.
- . *Teorías del símbolo*. Madrid: Monte Ávila Ediciones, 1991.
- Tompkins, Jane (ed.). *Reader response. From formalism to post-estructuralism criticism*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Tr. Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Trelles Paz, Diego. *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Texas: University of Texas at Austin, 2008.

Web. Disponible en:

<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18788/trellespazd97589.pdf>.

Consultado el 1 de junio de 2020.

Uxó, Carlos. “Entrevista con Leonardo Padura (Noviembre de 2005)”. *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Carlos Uxó (ed.). Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006.

Vera Ossina, Cristian. “Una lectura provisoria sobre el lector brumoso Alonso Quijote”. *Ciencia y Cultura*, 25 (nov. 2010): 185-197. Web. 10 de junio de 2019.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.

Villarreal, Jaime. “Lectofobia, desarraigo y violencia política”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Chile y Perú*. Lucero de Vivanco Roca Rey, ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 61-77. Impreso.

---. “Lectura, narración y metáfora conceptual”. *Semiosis* 23 (2016): 9-34. Impreso.

---. “Metáforas de la lectura en cuentos hispanoamericanos”. Tesis Doctoral para obtener el grado de Doctor en Humanidades-Teoría Literaria. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2012.

Villoro, Juan. “La máquina desnuda. Sobre *Respiración artificial*”. Cervantes Virtual, s.f.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt559>

Vizcarra, Héctor Fernando. *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México: Almenara/UNAM, 2015.

Walton, John. *Detectives. La realidad y la leyenda*. Tr. Joan Andreano Vidal. Barcelona: RBA, 2020.

White, Hayden. *Metahistoria*. México: FCE, 1992.

Wimsatt, W. K. and Beardsley, M. C. “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review* 54, 3 (1946): pp. 468-488.

---. “The affective Fallacy”. *The Sewanee Review* 57, 1 (1949): pp. 31-55.

Zavala, Oswaldo. *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del “narco” en México (1975-2020)*. México: Debate, 2022. Ebook.

Zunini, Patricio. “Leonardo Padura: ‘La Cuba de la que hablo existe y es comprobable; que sea más o menos visible es otra cosa’”. *Infobae* (marzo 2018). Web. Consultado el 21 de febrero de 2023.