



FILHA



Evelyn López García. "Edma, señora de la naturaleza". 50x20cm. Digital (Paint Tool SAI) 2021.

Olguín Díaz, Cinthya. (2023). El lector detective en El desfile del amor de Sergio Pitol. *Revista digital FILHA*. Julio-diciembre. Número 29. Publicación semestral. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: <http://www.filha.com.mx>. ISSN: 2594-0449.

DOI: <http://dx.doi.org/10.48779/ricaxcan-207>

Cinthya Olguín Díaz. Mexicana. Estudia el doctorado en literatura hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. **Contacto:** cinthya.olguin@alumno.buap.mx. **CVU:** 773595.

2

Primera ronda.

Fecha de recepción: 4-mayo-2023. Fecha de aceptación: 22-junio-2023.



EL LECTOR DETECTIVE EN *EL DESFILE DEL AMOR* DE SERGIO PITOL

The detective reader in *The Love Parade* by Sergio Pitol

Resumen. Denominamos “lector detective” a aquel personaje lector que apoyado o motivado por un texto realiza una labor de detección sobre un enigma del pasado. Nos interesa analizar al lector detective en *El desfile del amor* de Sergio Pitol para responder las siguientes preguntas: cómo es representado el lector detective, qué y cómo lee y de qué forma su lectura beneficia o dificulta su investigación. Nuestra aproximación teórica es interdisciplinaria y se apoya en conceptos de la cultura, la historiografía y la teoría literaria.

Palabras clave: Sergio Pitol, lectura, hermenéutica, nuevo historicismo, metaficción.

Abstract. A “Detective reader” is a reading character who is supported or motivated by a text to investigate about a past enigma. In this paper the detective reader is analyzed in *El desfile del amor* (*The Love Parade*) by Sergio Pitol, to find answers to the following questions: how the detective reader is represented, what and how he/she reads, and the way the reading benefits or makes the investigation difficult. The theoretical approach of this essay is interdisciplinary and it is supported by concepts of culture, historiography, and literary theory.

Keywords: Sergio Pitol, reading, hermeneutics, new historicism, metafiction.

I

Para Michel de Certeau (2007) la historia implica una relación con un otro que está ausente, por eso afirma que un historiador nace cuando descubre que “La muerte del otro lo pone fuera de nuestro alcance” (p. 101). A partir de esta analogía de la ausencia, De Certeau plantea que el objetivo del historiador es el de “resucitar” el pasado. En ese proceso, sin embargo, el historiador debe comprender que lo que restaura no es el pasado en sí mismo, sino la mirada que tiene sobre él, pues: “Ese mundo ya no se mueve. Nosotros lo movemos. Cambia, si se quiere ver así, porque yo cambio mi manera de verlo” (p. 101). Por ello, cuando el historiador se acerca a esos otros ausentes (los muertos) a través de la investigación documental, debe tener en cuenta que el pasado posee una estructura oculta, de la misma forma en que él lleva oculto, en sus prejuicios e intereses, un “tipo de estructuración que determina la primera mirada de curiosidad dirigida hacia ellos” (p. 102).

La idea de que el historiador intenta “resucitar” el pasado y de que al hacerlo logra darle un nuevo sentido a través de la estructura discursiva con la cual le impone un orden (la estrategia explicativa, según Hayden White) nos permite asociar el propósito de la investigación histórica con el de la investigación criminal que el detective del género policial desempeña. [i] Como Héctor Fernando Vizcarra (2015) señala: “La historia del delito es una historia ausente en el discurso policial y corresponde al detective hallarla gracias a un proceso mental retrospectivo, esto es, leerla, para enseguida *interpretarla* y al final *relatarla*” (p. 71).

Lectura, interpretación y narración constituyen el método de investigación del historiador y el detective, de tal suerte que la textualidad es para ambos, tanto el punto de partida como el de llegada de su labor y, se inscribe dentro de un contexto comunicativo de producción de significado. Por ello, De Certeau señala que si todo relato que cuenta “lo que pasa (o lo que pasó) instituye lo real, en la medida en la cual se da como la representación de una realidad pasada” (2007, p. 4) debe advertirse también que esa realidad, en tanto que es una representación, oculta “el aparato social y técnico que lo produce, es decir, la institución profesional” (2007, p.4).

La comprensión sobre cómo las instituciones o los campos de saber legitiman su poder mediante el ocultamiento de su aparato de producción en sus discursos, es lo que, a decir de Lyotard (2001) caracteriza la incredulidad posmoderna frente a los metarrelatos (aquellos que instituyen una realidad totalizante). La literatura posmoderna problematiza el conflicto de ese ocultamiento mediante el uso de la metaficción. Como explica Linda Hutcheon (2013), los textos metaficcionales desvelan su “proceso mimético” al hacer evidente su artificio verbal por vía de la autorreflexividad, lo cual plantea una paradoja para el lector:

The reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text demands that he participates, that he engaged himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented to the reader (p. 7).

Esta paradoja induce al lector posmoderno a cuestionar el propio concepto de representación (*mimesis*) puesto que, si lectura y escritura forman parte tanto del “arte” como de la “vida”, trazar el límite entre las realidades representadas por los discursos históricos y ficcionales se vuelve una labor compleja. Tal disyuntiva se refleja tanto en la literatura como en la historiografía contemporáneas. Como explica Iván Jablonka (2016) el modo en que la historia se vuelve objetiva en la actualidad no es mediante la negación de sus elementos ficcionales y literarios [ii] sino al visibilizar el lugar desde el cual el investigador elabora su relato:

Al develar la posición biográfica, familiar, académica, social y política desde la que habla (antes de indicar el rumbo de su investigación), organiza las condiciones de su propia crítica: un discurso es criticable y, por lo tanto, científico porque está armado de un punto de vista. La puesta en situación del investigador es un elemento previo a la puesta a prueba de su hipótesis... Podemos decir, pues, que la objetividad en las ciencias sociales reside, colectivamente, en el debate crítico, e, individualmente, en el análisis de la situación propia... La adopción de un “punto de vista sobre nuestro punto de vista” permite romper con los dichos del modo objetivo (p. 299).

En los textos literarios, creemos advertir que esa puesta en situación del investigador es equiparable al personaje lector, pues a través de esta figura el propio texto enuncia su postura frente a una forma de lectura en particular, ya sea para reafirmarla o bien, para problematizarla.

Lo anterior nos interesa debido a que en algunas novelas latinoamericanas del último cuarto del siglo XX identificamos a un personaje lector cuya particularidad es la de realizar una labor de detección: lectura e investigación se vinculan mediante su figura ya sea porque al leer descubre un enigma que desea resolver o bien, porque cree que en los textos puede encontrar las claves para solucionarlo. La paradoja a la que se enfrenta este lector es comprender que, aunque el misterio que investiga ocurrió en el mundo real, éste solo puede ser resuelto mediante la textualidad, por este motivo, su interpretación está condicionada por el pacto de lectura que cada texto le impone, sea que esté consciente o no de dicho pacto. Esta característica establece el enfoque hermenéutico e histórico del lector detective, así como las estrategias paródica y metaficcional con las que tales narraciones dan cuenta de dicho conflicto.

Con el término “lector detective” designamos a una figura ficcional que intenta resolver un enigma del pasado [iii] mediante la interpretación textual. Establecemos la relación entre el lector y el detective a partir de la noción de lectura como “desciframiento” que está implícita en el pacto de lectura del género policial, cuyas tramas se construyen alrededor de la investigación y el descubrimiento de un misterio. Dado que el lector de relatos policiales espera que al final de la trama se resuelva el enigma planteado por el texto, creemos que en las narraciones que nos interesan el lector detective representa, más bien, la parodia de dicho pacto de lectura, ya que su pesquisa suele terminar o bien en el fracaso, cuando no logra resolver el misterio o bien en la desilusión, cuando a pesar de resolverlo no consigue restituir el orden transgredido.

Este elemento paródico constituye la naturaleza metaficcional de dichas narraciones. La parodia, como señala Linda Hutcheon (2000) es la síntesis dialéctica de una forma literaria que da cuenta de su evolución y, por tanto, de su continuidad histórica. Por ello, Hutcheon (2013) denomina “metaficción encubierta” (*covert metafiction*) [iv] a un tipo de metaficción cuya autoconciencia está implícita en el modo en que actualiza una estructura narrativa. Al transgredir la convención de la resolución del enigma, la figura del lector detective, en su carácter alegórico, problematiza la lectura literaria concebida como mero desciframiento.

La lectura como “desciframiento” forma parte de la postura hermenéutica de la Nueva Crítica (*New Criticism*) que considera al texto como una especie de enigma en el que todo elemento puede ser descifrado o interpretado. Bajo dicho entendido, la Nueva Crítica conjetura que hay una manera “correcta” de interpretar las obras literarias. Para ello, formula el método de lectura atenta (*close reading*) el cual excluye de su análisis aquellos aspectos que, a su parecer, desvían la atención de

lo estrictamente “literario”, es decir, del mensaje poético. La lectura atenta no considera aspectos tales como la biografía del autor (falacia intencional) el contexto histórico de la obra (falacia genetista) los hechos históricos referidos directa o indirectamente en ella (falacia referencial) o los afectos que el texto produce en el lector (falacia afectiva).

En este trabajo estudiamos *El desfile del amor* de Sergio Pitol para analizar la caracterización, el comportamiento y las acciones del lector detective: Miguel del Solar. Consideramos que esta novela es una metaficción encubierta, por lo que nuestro objetivo consiste en describir el modo en que el lector detective parodia el modelo de lectura de la novela de enigma. Al hacerlo, queremos entender la forma en que la novela de Pitol, en un primer nivel, problematiza los procesos de construcción y recepción de la realidad instituida por diversos textos y en un segundo nivel, la manera en que representa los espacios de convergencia entre realidad y ficción y por tal, entre historia y literatura, para comprender la perspectiva de lectura específica que el texto propone mediante la figura del lector detective.

II

El desfile del amor narra la historia de Miguel del Solar, un historiador mexicano radicado en Bristol que en 1973 regresa a México para corregir las pruebas de su último libro, cuyo tema es la Convención de Aguascalientes de 1914. Una amiga que sabe de su investigación le facilita un legajo de fichas biográficas en las que Del Solar descubre que, en 1942, en el edificio donde vivía cuando era niño ocurrieron unos asesinatos “posiblemente ligados a un drástico ajuste de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales” (Pitol, 2018, p. 15). Esta información lo pone en la línea del enigma que intentará resolver: ¿quién fue el autor de los homicidios? Aunque el misterio le es desvelado por vía de la lectura, se impone a él por motivos personales, pues si bien su tangencial implicación con el hecho le parece sorprendente, Del Solar razona que el año 1942 puede convertirse en el nuevo tema de su próximo libro.

Henri Lefebvre (2013) observa que el espacio es un producto social y artificial porque no existe naturalmente, sino que es construido. Como producto, el espacio también 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” (p. 56), y por ello “un espacio producido se descifra y se lee. Conlleva un proceso de significación” (p. 77). Bajo esta noción, un edificio es un tipo de texto que, al enlazar las historias de sus habitantes, permite examinar las relaciones de producción de una sociedad en una época determinada, pues como Clifford Geertz (2003) señala, la cultura no es una entidad, sino un contexto desde el cual se interpretan los fenómenos sociales.

El edificio Minerva, donde ocurrió el crimen de 1942, funciona en la novela como un soporte textual con el que Miguel del Solar establece una práctica lectora. El nombre del edificio revela tal relación al evocar a la diosa de la sabiduría: así como la diosa griega resguarda a Roma, el edificio Minerva, ubicado en la Colonia Roma, preserva las historias de los tres espacios temporales referidos dentro de la novela. Karim Benmiloud (2012) señala que los años que la narración refiere se van desplegando “como en un palimpsesto, [pues] se va borrando la historia del 14, y en su lugar, por encima, se va escribiendo detalladamente la del año 1942” (p.191). Así, el Minerva funciona como un palimpsesto que a Del Solar le permite visualizar las transformaciones del campo de relaciones de poder mexicano, así como su vinculación con los conflictos nacionales y mundiales durante las tres épocas que la novela aborda: la revolucionaria, 1914; la de la unidad nacional, 1942; y la de la guerra sucia de los 70.

En 1942, el Minerva es habitado por un grupo ecléctico de personajes que construyen el microcosmos de la clase media y alta de la sociedad mexicana de la época. Del Solar fija como eje de su investigación saber qué pasó la noche del 14 de noviembre de 1942, día de los asesinatos. Para ello, decide centrar su atención en los eventos que se desarrollaron durante la fiesta que Delfina Uribe, una galerista vecindada en el Minerva, organizó en su departamento esa noche. Al entrevistar a Delfina en 1973, ella dice sobre aquella fiesta que: “*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. ¡Meras apariencias! No ha habido fiesta más desastrosa*” (Pitol, 2018, p. 124).

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; especialmente en 1942, el presidente apelaba a esta 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 Guerra, México se mantuvo neutral; de hecho, pudo vender petróleo tanto a Alemania como a Italia y Japón. El 13 y el 20 de mayo de 1942, 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 dicho contexto, el 15 de septiembre, en el discurso del aniversario de la Independencia mexicana, Ávila Camacho aludió a este conflicto y realizó 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”)

Aunque en el discurso Ávila Camacho invoca 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 y no el antagonismo espiritual. El discurso oficial de Ávila Camacho acudía a la valoración moral para encubrir las utilidades mercantiles que México obtenía de esta asociación. El discurso de la unidad nacional pretendía borrar 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). Con su discurso, la unidad nacional buscaba construir el imaginario de un país cuyo pasado y presente convivían en armonía; pero la situación real tenía más semejanza con la fiesta desastrosa de Delfina, donde al ponerse en movimiento todas las realidades incompatibles de la nación éstas terminaron en disputa.

En las entrevistas que realiza (el archivo oral) Del Solar va descubriendo que los antiguos habitantes del Minerva se culpan unos a otros del asesinato de Erich María Pistauer, lo que revela su profunda hostilidad. Deryn le cuenta a Del Solar que Martínez le había explicado cómo imagina que sería la relación entre los habitantes del Minerva si dejaran de conspirar entre ellos, una 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, desfilarían tras la música por estos corredores. Sería el desfile del amor, la marcha de la concordia (Pitol, 2018, p 175).

El discurso irónico de Martínez revela la función paródica que la fiesta de Delfina cifra respecto al discurso de la unidad nacional. 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. La imagen del desfile del amor revela la realidad que la unidad nacional instaura en el discurso público: una nueva forma institucionalizada de dictadura mediante la centralización del poder a través de un partido único. Martínez expone de manera jocosa el modo en que ese partido negocia la sucesión: mediante alianzas secretas que les aseguran beneficios, aunque en el discurso público se apele a la democracia. [v]

En la primera descripción del edificio, el narrador de *El desfile del amor* establece la visión extrañada que Del Solar tiene del Minerva, pues en 1973, absorbida ya por la clase trabajadora, la colonia Roma ha dejado de ser el enclave aristocrático de 1942:

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 (Pitol, 2018, p. 9).

En esta descripción, se hace notorio 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 supieron capitalizar su poder cultural y político (Delfina Uribe, Emma Werfel, Eduviges Briones) se han desplazado a casas particulares ubicadas en las nuevas colonias de prestigio de la ciudad: la Condesa y Coyoacán. Solo Pedro Balmorán, un escritor frustrado, sigue viviendo en el Minerva: como el único perteneciente a la clase media urbana y trabajadora, ha sido incapaz de moverse en el plano social.

Por ello, a Del Solar, el “fantasma” del pasado se le presenta como un hecho histórico y político a la vez que personal. La imagen sórdida que Del Solar percibe en el Minerva en 1973 es producida por la distancia que hay entre su memoria de la infancia y la de su adultez, es decir, por efecto de la relectura. Del Solar se acuerda de que, en su adolescencia, alardeaba de haber sido uno de los habitantes del Minerva cuando llegaba a pasar por ahí con sus compañeros de escuela. Recuerda que entonces un aire “espectral” había comenzado a envolver el edificio: “el aspecto de ilustración de novela de Dickens que desprendía de sus balcones, muros y torres” (Pitol, 2018, p. 16). Pero lo que en realidad ha cambiado no es la apariencia del edificio, sino la posición de lectura de Miguel del Solar. Si en su adolescencia ve al Minerva bajo una lente literaria que codifica la tenebrosidad del edificio como una “sombria elegancia”, en su edad adulta ese carácter lúgubre es interpretado desde las coordenadas socioeconómicas del contexto actual:

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 (Pitol, 2018, p. 23).

Su perspectiva histórica lo faculta para percibir en el Minerva la huella del devenir cotidiano de las políticas sociales: puede notar cómo esa estructura preserva en su arquitectura las intenciones políticas de la sociedad que lo edificó, pues, aunque en su interior sus diversos habitantes lo han ido modificando, por fuera su estructura original se mantiene idéntica. [vi] Así, como indica De Certeau, no es el pasado del Minerva lo que se mueve, sino la visión que Del Solar tiene de él. Por ello, su lectura revela el modo en que desde el presente mira al pasado: como la confirmación del fracaso de los ideales revolucionarios.

Aunque ese fracaso le resulta obvio al interpretar el simbolismo del edificio, Del Solar no puede elaborar esa misma lectura crítica respecto a su propia persona. Al establecer una similitud entre Del Solar y el edificio, el narrador apunta hacia el modo en que el fracaso de la Revolución también se refleja en la figura de Del Solar, pues el país no le ofrece oportunidades a intelectuales como él para desarrollar su profesión:

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 (Pitol, 2018, p.10).

La *myse en abyme* que se genera entre la lectura del narrador y la de Miguel del Solar, descubre la incapacidad de este último para adoptar, como señala Jablonka, “un punto de vista sobre su propio punto de vista”.

III

El personaje que dentro de *El desfile del amor* representa una manera de leer opuesta a la de Miguel del Solar es Ida Werfel, una hispanista alemana que en 1942 vivía en el Minerva con su hija Emma. Miguel del Solar entrevista a la hija de Ida, quien le relata el ataque que su madre sufrió a manos de Martínez en la fiesta de Delfina. Emma rememora este episodio con ayuda del diario que escribió en esa época. Tal diario tiene valor como documento histórico, pues recoge las impresiones inmediatas de Emma Werfel sobre esa noche; pero, al mismo tiempo, la naturaleza de su escritura, a medio camino entre el registro histórico y la creación literaria, tensa el límite entre lo histórico y lo ficcional y dificulta el pacto de lectura para la interpretación del texto.

Iser (1997) señala que interpretar no consiste en “descifrar el sentido, [sino en] explicar los potenciales de sentido de los que dispone un texto” (p. 47) pues, en

tanto que proceso de comunicación, implica que el lector efectúe un proceso de actualización del texto. Dicho sentido nunca puede ser total, pues 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] sólo así se perciben los presupuestos que condicionan la constitución de sentido” (p. 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” (Iser, 1997, p. 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 a ocupar esos puntos de vista 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 debemos 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 (Iser, 1997, p. 66).

Si un lector real acepta asumir 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 esta 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” (Iser, 1997, p. 69). [vii]

El relato de Emma es la intercalación de la lectura de su diario con los agregados que va haciendo al vuelo a partir de los recuerdos que éste (el diario) le va detonando. Como oyente, Del Solar encuentra difícil posicionarse frente al texto y por ello no puede tomar una decisión sobre cómo interpretarlo. Lo que Emma registra en la entrada de la noche de la fiesta de Delfina son las interacciones que su madre sostiene con dos personajes peculiares: un chico ebrio y Martínez, el guarura de Arnulfo Briones.

El incidente con el francés ebrio que varias veces intercepta a Ida para conversar con ella de forma demasiado casual, es interpretado por Ida como una confusión. A partir del argumento de *El huerto de Juan Fernández* de Tirso de Molina Ida explica el incidente como un “juego desorbitado de disfraces” (Pitol, 2018, p. 95) donde todos fingen ser lo que no son. [viii] De modo que para Ida su interacción con el

francés solo se trata de un malentendido causado por la perspectiva distorsionada de éste. Mediada por su lectura de Tirso de Molina, ella interpreta el suceso como una carnavalización:

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 (Pitol, 2018, p. 95).

12

El otro incidente que Emma narra en su diario es el conflicto entre su madre y Martínez. A propósito de la cena que se servirá en la fiesta, Ida habla de modo eufemístico y socarrón sobre los efectos del chile en el cuerpo humano: “Arde al entrar, no se diga al salir, ¿no es así?” (Pitol, 2018, p. 94) y al decir esto se dirige a Martínez, quien desde la llegada de las alemanas no se ha despegado de ellas. El comentario enfurece a Martínez ante el desconcierto de Ida. Cuando finalmente alguien le acerca a Ida un plato con chiles en nogada, ella se lo extiende a Martínez y ante su rechazo, ella agrega: “¡Ánimo, mi gran Martínez! ¡Éntrele con coraje! ¡Piense, como los escépticos, que el dolor de ahora será menos áspero que el que vendrá después!” (Pitol, 2018, p. 95). Esta frase hace explotar a Martínez y comienza a golpearla hasta que un grupo de asistentes logra detenerlo.

Benmiloud (2012) señala que la alusión a la obra de Tirso de Molina permite pensar que estos “desdoblamiento vertiginosos en la novela no hacen sino señalar, como en clave, la naturaleza profundamente paródica de la novela en la que se insertan” (p. 212). La lectura paródica es posible en tanto que el lector reconoce la desviación que del texto original hace el texto paródico. Como explica Hutcheon (2000) la parodia posmoderna crea una distancia crítica entre los dos textos mediante la ironía, por lo que el placer de la ironía de la parodia proviene del “compromiso del lector con el ‘vaivén’ intertextual que se da entre la complicidad y la distancia” (p. 32).

La ironía de Ida no es interpretada por Martínez como un comentario jocoso sobre las costumbres gastronómicas mexicanas, sino como burla a su 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. Notamos entonces cómo es que el rol, consciente o inconsciente, que el lector 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; [ix] mientras que Ida, quien 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” (Pitol, 2018, p. 91).

Así pues, Ida es la contraparte lectora de Del Solar porque ella adopta “el punto de vista sobre su punto de vista” ante cada situación, de modo que su compromiso lector, es decir, la relación afectiva, intelectual e imaginativa que establece deliberadamente con los textos, se despliega acorde con la naturaleza discursiva de éstos: bromista ante una experiencia gastronómica colectiva, pero compasiva ante un chico confundido.

En la estructura del relato dentro de otro relato (la historia de la fiesta dentro del diario de Emma y la historia de la lectura del diario dentro de *El desfile del amor*) se replica nuevamente la *mise en abyme*, pero en este caso para materializar la idea de que la parodia necesita 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 las diferencias de sentido con que cada personaje descifra un mismo suceso, desfase que provoca las situaciones cómicas y grotescas en la fiesta de Delfina, así como la total confusión que Del Solar siente no sólo frente al diario de Emma, sino en general frente a todos aquellos textos que no se ajustan al pacto de lectura que él acostumbra a leer: el pacto de veracidad de los textos históricos frente al pacto de verosimilitud de los textos ficcionales:

—Sigo sin comprender —dijo Del Solar con un tono de hastío que era en sí una provocación, como si de pronto se hubiera desinteresado del tema y estuviera a punto de sucumbir a la tentación de suspender la charla, de abandonar el recinto, sin tomar una nota, sin precisar su interés por nada— (Pitol, 2018, p. 84).

IV

Lectura y escritura se conectan en *El desfile del amor* por medio de la investigación policial y la historiografía. El enigma que busca descifrar el protagonista es saber quiénes mataron a Pistauer en 1942; para el lector de la novela de Pitol el misterio también consiste en descubrir si Del Solar podrá solucionarlo en tanto que la clave policial abre el horizonte de expectativas de la resolución del caso. La duda sobre el éxito de su investigación se debe a que Del Solar no es un detective, por lo que su método de investigación corresponde al de su profesión de historiador: buscar archivos documentales y orales para obtener datos que le provean el conocimiento sobre los hechos.

El archivo oral, compuesto por textos orales organizados por las distintas conciencias de los entrevistados, no puede ser interpretado filológicamente, esto es, mediante el desciframiento. El archivo oral exige para su interpretación el cuestionamiento de los intereses que cada interlocutor asume al contar la historia, lo que determina aquello que deciden ocultar o revelar para su propio beneficio, así

como las implicaciones retóricas, ficcionales y afectivas que están implicados en ellos. Paul Ricoeur (2001) distingue dos actitudes que el lector puede tomar ante el discurso oral: la explicación (desciframiento) y la comprensión. En tanto que la explicación se ocupa de aquellos datos que pueden ser sometidos a la observación, verificación y demás procedimientos hipotético-deductivos para su sistematización, la comprensión:

Tiene que ver con la experiencia de otros sujetos u otras mentes semejantes a las nuestras. Depende de la significatividad de formas de expresión tales como los signos fisonómicos, gestuales, vocales o escritos, así como de documentos y monumentos que comparten con la escritura las características generales de la inscripción (Ricoeur, 2001, p. 84).

14

En ese mismo tenor, Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt (1997) señalan, desde el Nuevo Historicismo (*New Historicism*) que lo colectivo, el poder y la identidad son productos culturales que pueden analizarse como textos para revelar su historia, pues en ellos se deja ver el juego de negociaciones, intercambios y circulación de sentido de la comunicación. Por eso, afirman que: “contemporary theory must situate itself: not outside interpretation, but in hidden places of negotiation and exchange” (p. 13). Es decir, la lectura neohistoricista no busca el significado “último” del texto, sino las zonas marginales donde 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. En la aproximación interpretativa del nuevo historicismo, Hayden White (1997) señala que no hay desviación de la conciencia histórica, sino su ampliación, puesto que la misma historia no posee un método propio y siempre recurre al de otros campos de saber:

New Historicism wishes to continue to honor this conception of literary history as a sequence of unique moments, each of which can be grasped as a discrete structure of relationships paradigmatically organized, but also wishes to extend the principle of paradigmatic structuration to include non-literary texts, on the one hand, and the social institutions and practices that comprise historical context, on the other (White, 1997, p. 298).

El nuevo historicismo, dice White, al hacer patente la estructura que elige para dar sentido a una serie de eventos seleccionados, no falta al método científico, sino que —en concordancia con lo dicho por Jablonka— visibiliza esa elección y así abre paso a la discusión colectiva científica. [x]

Por tanto, los archivos orales exigen que Del Solar lea también como investigador literario. Como apunta Richard Altick (1987) la labor de este tipo de investigador

conjuga una gran imaginación con el compromiso con la verdad del científico. El investigador literario no es ajeno al rigor científico y esa actitud se distingue en la conciencia que debe tener respecto a que el error humano ocurre y, que, por tal, los datos presentados podrían ser falibles. En ese entendido, el investigador literario también debe verificar cada dato, pues tras éste puede ocultarse un error o una mala voluntad. La actitud escéptica le sirve para no dar nada por hecho y a no 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, 1987, p. 49).

Esta postura escéptica está presente en Del Solar cuando en el legajo se mencionan los “asesinatos”, [xi] pues en el documento no se consigna quién o quiénes son los otros muertos, salvo Pistauer. Cuando emprende una revisión hemerográfica del crimen, tampoco encuentra referencia a esas otras muertes. Delfina le cuenta que su hijo Ricardo y Balmorán también fueron heridos esa noche, pero ninguno de los dos murió entonces (Ricardo moriría tres años después por las secuelas de sus heridas). De acuerdo con Delfina, el otro muerto al que se alude con la palabra “asesinatos” podría ser Arnulfo Briones; sin embargo, eso no es posible en tanto que a Arnulfo lo mataron meses después, también afuera del Minerva. El uso del plural “asesinatos” es interpretado por Del Solar como la muestra de una falta de esfuerzo deductivo tanto de los testigos como de las autoridades por comprender lo que pasó: “estaba convencido de que, si Balmorán y alguno de los interesados hicieran un esfuerzo por recordar, por trenzar de manera inteligente un acontecimiento con otro, podría saberse qué había ocurrido, quién había ordenado esas muertes y por qué motivo” (Pitol, 2018, p. 181). Aunque Del Solar muestra escepticismo ante la posibilidad de que hubiera más de un muerto esa noche, no se plantea otra posibilidad: que el uso del plural sea producto del error humano de quien lo redactó, es decir, de una falta de rigor científico del escribano.

En el legajo, Del Solar descubre también 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” (Pitol, 2018, p. 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 de pasada consulta los de 1942. Ahí 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” (Pitol, 2018, p. 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 a ambos géneros no es el hecho, sino el tono. La sección de sociales describe la fiesta en concordancia con el discurso de la Unidad Nacional (“La nota era un canto a la armonía” [Pitol, 2018, p. 18]), lo que concita la lectura irónica de Del Solar: “¿Acaso la comentarista se habría retirado de la fiesta antes de los tiros?” (Pitol, 2018, p. 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” (Pitol, 2018, p. 19). El género cambia la

perspectiva con que se relata el mismo hecho, pero ambos conviven en el mismo espacio del periódico.

Al revisar más notas periodísticas sobre los sucesos del Minerva, Del Solar encuentra varias versiones. En la primera, que Delfina estaba involucrada en el crimen de Pistauer, aunque ella negó conocerlo. En otra, que era considerada ejemplo de la corrupción revolucionaria. En otras más, que ese crimen era símbolo de la escisión revolucionaria o que “el edificio Minerva se había vuelto una peligrosísima Babel, poblada por extranjeros de la peor calaña” (Pitol, 2018, p. 20). Y en una última, que Ida Werfel intentaba mandar un mensaje cifrado bajo el comentario de la obra de Tirso de Molina. Del Solar descubre que, en el transcurso de quince días, el asunto desaparece de los periódicos, quizá por intervención de la familia de Delfina.

Cada uno de los antiguos habitantes del Minerva que Del Solar entrevista replicarán la multiplicidad de perspectivas que él ha encontrado en los periódicos. Esas voces, con estilos de narrar diversos, con intereses y perspectivas concretas, hacen cada vez más complicada su tarea de entender qué sucedió en verdad. El diálogo que Del Solar sostiene con cada uno de sus interlocutores, lejos de responder a la gran pregunta de quién cometió el crimen (*whodunit*) se vuelve un monólogo autorreferencial que apenas toca tangencialmente el hecho. El caos testimonial representa la dificultad que el investigador histórico enfrenta con el archivo oral porque cada subjetividad se le resiste. De Certeau (2007) dice que la estructura del pasado se revela en la resistencia que cada texto opone al historiador cuando éste intenta imponer sus propias concepciones de lo sucedido. Dichas concepciones son, a su vez, las estructuras ocultas del presente desde el cual el historiador piensa ese pasado (p. 103).

El sesgo bajo el que Del Solar guía su lectura (el mero desciframiento, la sola búsqueda de datos) constituye la grieta de su posición como lector y como detective. Su obsesión con la palabra “asesinatos” y la búsqueda de una trama de complots internacionales orienta su lectura hacia un solo objetivo, lo que, sin embargo, impide que perciba aquello que es constante en el discurso de todos: la presencia de Martínez. Por ello, falla al no hacer la pregunta más importante hasta el final de la novela: ¿dónde está él ahora? Martínez es la manifestación, en las voces de los personajes, de la objetividad construida en colectividad: [xii] es la estructura del pasado que Del Solar es incapaz de ver al imponer su propia estructura presente: la convicción de que solo con datos podrá comprender lo que pasó: “tuvo la seguridad de que, desde hacía poco, poseía todos los datos que permitían resolver el enigma del Minerva. La conversación con Delfina venía a corroborar esa convicción. Pero su mirada no lograba penetrar un velo” (Pitol, 2018, p. 230). Pensar únicamente en la identidad del asesino de Pistauer le imposibilita ver la riqueza de subjetividades, memorias y relaciones en pugna que todo el archivo oral de los testimonios de sus entrevistados le ofrece.

Delfina le revela, en el último capítulo de la novela, que Martínez se declaró culpable del asesinato de Pistauer, aunque todo apuntaba a suponer que había sido obligado

a hacerlo y que en la cárcel: “Lo lincharon. Lo hicieron picadillo. Quedó convertido en una masa sanguinolenta” (Pitol, 2018, p. 229). Ante tal revelación, 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!” (Pitol, 2018, p. 228). El exabrupto de Del Solar confirma su función como parodia del lector literario que lee una novela interesado solo en el argumento, en el descubrimiento del final, pero no en la riqueza del lenguaje o de la estructura narrativa del texto. Parodia también a un tipo de crítico literario que se obsesiona por descubrir la clave que descifre en totalidad al texto. En *El mago de Viena*, Pitol (2014) señala: “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” (p. 32).

Al omitir una resolución satisfactoria del enigma, *El desfile del amor*, mediante la actualización metaficcional del género policial, elabora una crítica a un tipo de escritura que orienta al lector implícito a la mera búsqueda del argumento. La trasgresión de la convención detectivesca echa abajo la pulsión del saber totalizante y se acerca hacia una dimensión reflexiva donde no se pretende explicar la realidad, sino comprenderla. En su informe sobre el saber en la época posmoderna, Lyotard (2001) sugiere que el predominio del saber científico implica el riesgo de suprimir aquellos saberes que solo pueden ser provistos por la narración, y por tal, por medio del pensamiento histórico. En consonancia con esta idea, Françoise Dosse señala (2012) que aquello que debería constituir la tarea de un pensamiento histórico reflexivo en la actualidad sería:

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 (p. 16).

El desfile del amor problematiza, mediante la figura del lector detective, los riesgos de relacionarnos con el pasado a partir de la idea de que un solo paradigma de interpretación puede agotar la realidad y sin considerar, además, que ese pasado pervive en el presente a través de los esquemas de interpretación de la realidad que son transmitidos y replicados mediante diferentes archivos textuales. La persistencia del pasado en el presente se materializa en la figura de Del Solar en esa última turbación que experimenta cuando, caminando en una calle de la Ciudad de México, advierte la presencia de un carro que se aproxima a él de modo sigiloso. A partir de ese signo, Del Solar cree estar en la misma situación de vida o muerte de Pistauer, por lo cual se echa a correr hasta hallar refugio en 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” (Pitol, 2018, p. 231). Así, en tanto que la lectura (y el recuerdo de esa lectura) lo remiten constantemente al pasado, la escritura es el medio de aspiración hacia el futuro, aunque ambos procesos solo puedan ser realizados desde el presente. Por eso, si bien la investigación de Del Solar fracasa, la novela de Pitol representa el triunfo de la narración y, por tal, de la escritura literaria.

La figura del lector detective en la novela de Pitol parodia un modo de lectura que supone la existencia de un sentido transhistórico del texto. Además, como metaficción encubierta, *El desfile del amor* actualiza la estructura del relato policial para discutir un tipo de escritura y lectura que se ejercen como puros juegos de oscurecimiento y revelación. Si el quehacer del crítico literario o del historiador se entienden como el mero ejercicio de “descubrir” o “revelar” un sentido que preexiste en cada texto, entonces su labor creativa se oscurece y, con ello, se velan también los mecanismos mediante los cuales configuran sus realidades narrativas. Por ello, a través de la metaficción, la novela de Pitol traza la relación entre historia y literatura, entre realidad y ficción, para mostrar, como dice Hutcheon (2003), que la reescritura y la representación del pasado en la ficción y en la historia significa su constante apertura hacia al presente, lo que nos previene de asignarle sentidos conclusivos o teleológicos.

Referencias bibliográficas

“1942. Parte del discurso sobre la Unidad Nacional”. *Memoria Política de México*. Web. 25 marzo 2022.

Benmiloud, K. (2012). “El doble en *El desfile del amor*”. En Karim, B. y Estève, R. (dirs). *El planeta Pitol*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 189-218.

De Certeau, M. (2007). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. Trs. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México: Universidad Iberoamericana.

Dosse, F. (2012) *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Eagleton, T. (2005). *Después de la teoría*. Tr. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.

Gallagher, C. and Greenblatt, S. (eds.) (2000). “Introduction.” In *Practicing New Historicism*. Chicago: The University Chicago Press: pp. 1-20.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Tr. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.

Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Tr. Carlos Catroppi. Barcelona: Gedisa.

Hamnet, B. R. (2006). *Historia de México*. Madrid: Akal.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century-Art forms*. Chicago: University of Illinois Press.

--- (2003). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. USA: Routledge.

--- (2013). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Iser, W. (1997). *El acto de leer*. Trs. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.

Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tr. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós.

Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Tr. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Tr. Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing.

Lyotard, J. F. (2000). *La condición posmoderna*. Tr. Mariano Antolín Raro. Madrid: Cátedra.

Maurette, P. (2021). *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye evidencia en la ficción*. Madrid: Clave Intelectual.

Pitol, S. (2014). *El mago de Viena*. México: Era.

--- (2018). *El desfile del amor*. México: Era.

Vizcarra, H. F. (2015). *El enigma del texto ausente*. USA: Almenara.

Walton, John. (2020). *Detectives. La realidad y la leyenda*. Tr. Joan Andreano Vidal. Madrid: RBA.

White, Hayden (2000). "New Historicism: A Comment." In Gallagher, C. and Greenblatt, S. (eds.), *Practicing New Historicism*. Chicago: The University Chicago Press: pp. 293-302.

Notas

[i] Nos parece necesario subrayar que al hablar del detective en este trabajo nos referimos exclusivamente a la figura ficcional creada por el género policial y no al detective del mundo real, pues ambos distan en cuanto a carácter, clase social, nivel educativo y objetivos, como lo explica ampliamente John Walton en su libro *Detectives. La realidad y la leyenda* (2015).

[ii] Jablonka señala que, en tanto que las fronteras son necesarias, puesto que historia y literatura son esferas distintas, lo que resulta productivo no es cuestionar sus límites, sino reflexionar sobre cómo la mezcla de los métodos y las de cada campo enriquecen al otro: “La verdadera multidisciplinariedad es un elogio de lo híbrido: una forma inestable, un texto no definido, que puede ser a la vez investigación, testimonio, documento, observación, relato de viaje, historia de los desaparecidos e historia de los hijos espirituales que somos nosotros” (2016, p. 321). Es decir, Jablonka propone que no se trata de pensar si la historia es ficcional, sino qué tipo de ficción incorpora en su discurso y cómo; del mismo modo en que no se debe cuestionar si la literatura emplea lo factual o los métodos de investigación propios de las ciencias sociales, sino de qué manera y para qué objetivos.

[iii] A diferencia del detective del relato policial, que investiga un crimen que ocurre en su tiempo, los lectores detectives investigan misterios de un pasado remoto. Esta diferencia es lo que consideramos que determina su vena historiográfica.

[iv] “Overt narcissist texts, reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious” (Hutcheon, 2013, p. 7).

[v] Como indica Brian R. Hamnet (2006), 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” (p. 250).

[vi] El referente real del Minerva es el edificio de la Plaza Río de Janeiro, ubicado en la Colonia Roma de la Ciudad de México. Fue erigido en 1908 por mandato de Porfirio Díaz y su diseño es obra del arquitecto británico Regis A. Pigeon. Su construcción 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 de la construcción del edificio de la Plaza Río de Janeiro era el de servir como alojamiento de los invitados internacionales que Díaz traería a México para celebrar los 100 años de la Independencia, es decir, hospedaría a los principales actores de la política internacional que vendrían a dar fe del esplendor nacional en la época porfirista. Para la década de los años 30, sin embargo, este espacio fue convertido en edificio departamental, por lo que su interior se renovó con estilo art déco, además de otras sucesivas modificaciones que ha sufrido hasta la fecha. En la actualidad, sus departamentos siguen siendo de alquiler y se le conoce popularmente como “La casa de las brujas” por su particular estilo gótico.

[vii] A esta tensión de lectura, Pablo Maurette (2021) 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” (pp. 30-32).

[viii] “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” (Pitol, 2018, p. 95).

[ix] Jauss (2002) explica que el goce estético se produce 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, es decir, “libera al espectador de los intereses prácticos y de los lazos afectivos de la vida para activar los afectos puros de compasión y temor” (p. 41).

[x] Los neohistoricistas, dice White, “they have discovered that there is no such thing as a specifically historical approach to the study of history, but a variety of such approaches, at least as many as there are positions on the current ideological spectrum; that, in fact, to embrace a historical approach to the study of anything entails or implies a distinctive philosophy of history; and that, finally, one's philosophy of history is a function as much of the way one construes one's own special object of scholarly interest as it is one's knowledge of "history" itself” (Gallagher y Greenblatt, 1997, p. 302)

[xi] “se usaba, cosa que le intriga, la palabra ‘asesinatos’” (Pitol, 2018, p. 17); “Me extrañó el plural, como si se tratara de varios asesinatos, ¿raro, no?” (p. 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” (p. 52); “Hizo hincapié en el legajo que tuvo en sus manos y que hablaba de los crímenes ocurridos en el edificio Minerva” (p. 145).

[xii] Terry Eagleton explica 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” (146). De los doce capítulos de la novela, solo en tres de ellos no se habla de Martínez, pero en los restantes su figura 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” (Pitol, 2018, p. 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” (Pitol, 2018, p. 154). Dery dice que era un “pistolero que no se separaba nunca de Arnulfo Briones” (Pitol, 2018, p. 174), pero también lo caracteriza como “Un valentino nato” (Pitol, 2018, p. 177). Incluso Del Solar recuerda que Arnulfo siempre estaba con Martínez, a quienes todos odiaban: “porque hombre más falso y desleal que Martínez difícilmente podría concebirse” (Pitol, 2018, p. 68).