



EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

El desfile del amor AL COMPÁS DEL CARNAVAL:

PARODIA Y AUTOPARODIA

TESIS

que para obtener el grado de
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

Nora Danira López Torres

Asesora: Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco

AGRADECIMIENTOS

Ofrezco mi más sincero agradecimiento a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco por todo el apoyo brindado a lo largo del proceso de investigación de tesis doctoral, por su lectura siempre atenta y el seguimiento constante en el desarrollo de las indagaciones, sin los cuales la conclusión de esta tesis simplemente no hubiera sido posible.

Asimismo quiero expresar mi gratitud a los investigadores que amablemente aceptaron ser lectores de esta tesis: a la Dra. Tatiana Bubnova, por sus observaciones puntuales y particularmente por permitirme volver la mirada a aspectos relevantes que injustamente habían quedado rezagados en la reflexión y otros más que habían sido poco atendidos, ante todo agradezco su disposición y generosidad siempre atentas; al Dr. Rafael Olea Franco, por su revisión detenida y sus sugerencias precisas que sin duda afianzaron este trabajo, por su interés y su cordial disposición; y a la Dra. Teresa García Díaz por sus recomendaciones y disponibilidad.

A todos ellos mi agradecimiento, afecto y respeto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. DIVERSAS MIRADAS SOBRE <i>El desfile del amor</i>	14
2. LA CULTURA POPULAR DEL CARNAVAL Y LA VISIÓN DEL MUNDO DE LA RISA FESTIVA AMBIVALENTE	37
Los tonos festivos advertidos en los umbrales.....	43
<i>The Love Parade</i> , de Ernst Lubitsch.....	47
“Las fuerzas reaccionarias”, de José Clemente Orozco.....	51
Dedicatorias	56
Nota final del autor	59
<i>Tríptico del carnaval</i> , Max Beckmann y Mijaíl Bajtín.....	61
“Prólogo”, de Sergio Pitol	64
“Desconfianzas (mini- <i>baedeker</i> aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)”, de Antonio Tabucchi.....	66
3. <i>El desfile del amor</i> AL COMPÁS DEL CARNAVAL.....	68
El tiempo antiguo del carnaval	70
Los crímenes investigados (1942-1943).....	77
Las pesquisas del historiador (1972-1973).....	83
La escritura de la novela (1983-1984).....	92
El lector en el carnaval.....	98
El cronotopo del carnaval	100
4. SISTEMA DE IMÁGENES CARNAVALESCAS O DEL REALISMO GROTESCO	108
Ironía y parodia en <i>El desfile del amor</i>	111
Vacilación y confusión en la instancia narrativa: una voz, dos tonalidades	115

Una mirada prospectiva de la historia.....	124
5. ANTIGUOS DEBATES: DOBLES PARÓDICOS Y PAREJAS CÓMICAS DEL CARNAVAL.....	132
Historiador y novelista: parodia y autoparodia carnavalescas.....	134
Parodia carnavalesca del historiador.....	141
Autoparodia carnavalesca del novelista.....	164
6. OTRAS PAREJAS CÓMICAS DEL CARNAVAL.....	181
Revolucionarios y conservadores.....	182
Padres e hijos.....	199
Ida y Emma Werfel.....	201
Delfina, el general Uribe y Ricardo.....	210
Eduviges Briones y Amparo.....	213
Aroldo y Dery Goenaga.....	216
Miguel del Solar y su madre.....	219
CULTURA POPULAR Y CULTURA LETRADA EN <i>El desfile del amor</i>	221
BIBLIOGRAFÍA.....	229

INTRODUCCIÓN

A treinta años de la publicación de *El desfile del amor* (1984), del escritor Sergio Pitol, mucho se ha escrito sobre la relación que desde la novela se establece con diversas formas de la cultura popular y la cultura letrada. La mayoría de los estudios elaborados al respecto han puesto casi siempre el acento en los vínculos con una u otra cultura y no tanto en la tensión que origina la coexistencia de ambas en la novela. Uno de los fines que persigue la presente investigación es tratar de mostrar la relación conflictiva que se establece entre las diversas formas mediante las que se manifiestan estas dos esferas de la cultura en la novela, la popular —el carnaval y su visión del mundo de la risa festiva ambivalente— y la culta —la tradición letrada, libresca, y la visión del mundo representada por los personajes de la élite de poder—, así como la circunstancia en que acontece.

Un punto de partida fundamental para el desarrollo de estas indagaciones ha sido la identificación de la presencia de cierta temporalidad especial, que se evidencia a partir de la insistencia, por parte del autor, en ubicar con precisión las fechas en que transcurren los acontecimientos narrados y se llevan a cabo algunos procesos relevantes, tanto al interior

del relato —en el mundo ficcional— como al exterior del mismo —en el extraficcional, el de las circunstancias que rodean la producción del texto—. Se trata siempre de sucesos que transcurren durante la transición de un año que concluye para dar paso a uno que principia, hechos que se suceden en el curso de una estación a otra, del solsticio de invierno al equinoccio de primavera (el paso de la muerte de la vegetación al nacimiento de los nuevos brotes), principalmente. Este periodo de tiempo tiene una fuerte carga simbólica porque implica un proceso de cambio y transformación (muerte de lo viejo y nacimiento de algo nuevo) y curiosamente coincide con la duración de una de las fechas en la que antiguamente se celebraba el carnaval. A partir del análisis detallado de la presencia de esta temporalidad en el relato, se pretende indagar en la posible función que cumple su reiterada presencia en la novela.

En el estudio desarrollado se expone cómo la coexistencia de ambas esferas de la cultura produce una tensión constante que sólo se resuelve conforme avanza el tiempo especial en el que ocurre todo en el relato: el tiempo del carnaval. Durante este tiempo, toda figura de poder —sagrada, espiritual, culta, seria, etcétera— es necesariamente ridiculizada y degradada. No hay escapatoria posible para estos representantes del poder porque el tiempo del carnaval no tiene límites espaciales, todos participan de esta festividad. Se trata, en cierta forma, de una alegre y momentánea fatalidad que recae sobre estas figuras. Y enfatizo que es una fatalidad pasajera porque sólo dura lo que abarca la celebración. Al concluir este tiempo especial todo vuelve a ser como antes, la opresión y el temor ejercidos por el poder, por lo alto, lo serio y lo sagrado, vuelven a dominar. Sin embargo, gracias a esa momentánea liberación que se vive durante el carnaval, la conciencia, el pensamiento y la imaginación humana se liberan de la opresión y el miedo a los que el poder las había sometido y se abre la posibilidad de vislumbrar un porvenir utópico, distinto y mejor. Por

eso Mijaíl Bajtín afirma que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede, propicia y prepara los grandes cambios y transformaciones históricas, porque las figuras de poder son cuestionadas, puestas en duda, el miedo se desvanece y la imaginación se libera de la opresión.

Como se aprecia en el índice, la investigación está dividida en seis capítulos. En el primero, titulado “Diversas miradas sobre *El desfile del amor*”, se expone a grandes rasgos las circunstancias en las que se publicó la primera y segunda edición de la novela, así como la situación en que se presentó la inmediata recepción de la misma, tanto en España como en México. Posteriormente se da paso a una revisión del estado actual de los estudios elaborados sobre la novela, específicamente con relación a los temas involucrados con esta investigación como son la presencia del carnaval, el diálogo con la historiografía, la incorporación de recursos del policial, en fin, sobre las diferentes relaciones transtextuales que establece la novela. A partir de esta revisión, se destacan las principales líneas de lectura que la crítica ha propuesto al respecto y con las que esta investigación dialoga.

En el capítulo dos, “La cultura popular del carnaval y la visión del mundo de la risa festiva ambivalente”, se esclarecen los conceptos básicos relacionados con las diversas manifestaciones de la cultura popular del carnaval, empezando por explicar en qué consiste la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que se encuentra en la base de esta festividad. De igual manera se da cuenta de la influencia que el carnaval ha tenido sobre la literatura, particularmente en su aspecto genérico, lo que Mijaíl Bajtín ha denominado carnavalización literaria. Posteriormente, se da paso a varios subcapítulos encabezados por “Los tonos festivos advertidos en los umbrales”, donde se destaca la serie de advertencias paratextuales que, tanto en *El desfile del amor* como en el volumen del *Tríptico del carnaval*, apuntan hacia la presencia de diversos tonos festivos que funcionan como una

orientación de lectura. Los paratextos considerados en este estudio son, particularmente, títulos, portada, dedicatoria, nota final, prólogo y presentación. Algunos de los tonos festivos que resulta posible identificar en los paratextos referidos son el tono irónico, grotesco y paródico, principalmente. A lo largo del análisis desarrollado en los capítulos siguientes, se busca mostrar cómo poco a poco estos tonos entran en armonía con la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que sustenta al carnaval y que posibilita la integración de las diversas formas cómicas que convergen en esta celebración.

En el capítulo tercero, “*El desfile del amor* al compás del carnaval”, se identifica la reiterada presencia de una misma temporalidad en la que acontecen los hechos narrados en la novela (que cobra incluso significado en el mundo extraficcional) y a partir del análisis se intenta mostrar cómo todo transcurre efectivamente en la misma época del año. Se trata de un tiempo especial que coincide con una de las fechas en que antiguamente se celebraba el carnaval, como antes se refirió. La prevalencia de este tiempo en la novela pone el acento en la importancia que cobra en el relato la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que sustenta dicha festividad y que evidencia el diálogo que se establece con la cultura popular del carnaval y con la tradición de la novela carnavalizada.

La identificación de este tiempo festivo en la novela hace posible el reconocimiento de una serie de cronotopos que, en su conjunto, configuran lo que Mijaíl Bajtín reconoce como el gran cronotopo del carnaval. El análisis de éste no se desarrolla en la investigación sino sólo se apunta su presencia de manera general y se propone su estudio para posteriores indagaciones. El reconocimiento tanto del tiempo como de los espacios carnavalescos en la novela afianza poco a poco las hipótesis de lectura vislumbradas en los paratextos, que advierten sobre la posible presencia y predominio del tono festivo en la novela y en el tríptico en general.

En el capítulo cuatro, “Sistema de imágenes carnavalescas o del realismo grotesco”, se explica en qué consiste el sistema de imágenes del realismo grotesco, representado mediante imágenes de la vida de lo material y corporal, herencia de la cultura cómica popular, portadora de la visión del mundo de la risa festiva ambivalente. Se exponen los principales rasgos constitutivos del grotesco, la naturaleza de estas imágenes y se describe en qué consisten los coronamientos, destronamientos y palizas que conforman el sistema de imágenes carnavalescas. Sobre la presencia de la ironía y la parodia en la novela, se especifica qué tipo de ironía y parodia son las que construye Sergio Pitol. De igual manera, en este capítulo se elabora el análisis de la perspectiva y distancia narrativas, lo que Gérard Genette denomina el “modo narrativo”, con el fin de esclarecer cómo se sistematiza la información en el relato para lograr el efecto buscado: crear una confusión entre la perspectiva del narrador y la del protagonista que, por un lado, provoca una sensación de proximidad en el lector hacia los hechos narrados y hacia el protagonista y que, por otro, busca garantizar el efectivo funcionamiento de la ironía. A partir de este análisis se evidencia la presencia de la ironía en el relato, que entra en funcionamiento con la parodia, en este caso, de tipo carnavalesca.

Posteriormente, en el capítulo cinco, “Antiguos debates: dobles paródicos y parejas cómicas del carnaval”, se desarrolla una de las manifestaciones características del sistema de imágenes carnavalescas. Específicamente se destaca, expone y analiza un fenómeno frecuentemente utilizado por la literatura carnavalizada y al que, en este caso, recurre Sergio Pitol en la novela: los dobles paródicos y parejas cómicas del carnaval. Se identifica y despliega el análisis de la parodia carnavalesca del protagonista historiador —respecto al quehacer y los fines que persigue el historiador tradicional— y de la parodia del novelista de tipo docto y cosmopolita. Esta última se evidencia como autoparodia al identificar en el

novelista la figura del autor implicado, en el que es posible reconocer la imagen del autor real, Sergio Pitól, elaborada tanto por la crítica como por el escritor desde sus textos. En seguida, en el capítulo seis, “Otras parejas cómicas del carnaval”, se observa la construcción de una serie de parejas cómicas del carnaval conformadas por el resto de los personajes de la novela, donde se destaca sobre todo las imágenes grotescas de lo material y corporal compuestas a partir de los opuestos.

En el análisis formal de los elementos antes señalados se muestra cómo durante el tiempo del carnaval, en el que transcurren todas las acciones presentadas en el relato, se instaure un mundo al revés, un segundo mundo paralelo al mundo ordinario. En éste se pone de manifiesto el sistema de imágenes del realismo grotesco y de lo material y corporal, característico de esta festividad, compuesto por los coronamientos, derrocamientos y palizas. En estas imágenes se evidencian una serie de actos por medio de los que se llevan a cabo las degradaciones y las inversiones de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, principalmente mediante parodias carnavalescas. Estas formas y manifestaciones de la cultura popular propician la ridiculización de las figuras de poder, que momentáneamente posibilitan una liberación de la conciencia, la mirada e imaginación y permiten vislumbrar un porvenir distinto y mejor.

El análisis propuesto en el presente estudio busca mostrar cómo la parodia carnavalesca es la forma privilegiada mediante la que se llevan a cabo los destronamientos y alegres palizas en la novela, principalmente mediante la incorporación de la figura de los dobles paródicos y las parejas cómicas del carnaval, ya antes referidos. A partir de la transposición de estas formas y manifestaciones de la cultura carnavalesca a *El desfile del amor* se pretende afirmar que Sergio Pitól establece un diálogo con la tradición de forma de la novela carnavalizada —estudiada por Mijaíl Bajtín y entre cuyos principales

representantes identifica a Miguel de Cervantes y a François Rabelais—. Pues de esta manera logra incorporar a la novela la visión del mundo de la risa festiva ambivalente, que se encuentra en la base de la cultura popular del carnaval, con el fin de ridiculizar a las figuras de poder, representantes en este caso de la cultura letrada, docta y cosmopolita.

Simultáneamente, el autor incorpora y se apoya en formas y visiones del mundo provenientes de la esfera de lo culto, como se observa en toda su literatura. En este caso es posible identificar, en un primer plano del relato, cómo alude y recurre, por ejemplo: al mecanismo del enredo (propio de la comedia palatina de Tirso de Molina); al tema del doble, a la suplantación de identidades y a la escisión de personalidades presente en las diversas obras referidas en la novela (*Nuestro amigo común* y *El misterio de Edwin Drood*, de Dickens; *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Stevenson; *Dorian Gray*, de Wilde; *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; principalmente); a una concepción de tiempo fragmentario desde la óptica de diversos pintores (Max Beckmann y José Clemente Orozco); a la incorporación de ciertos tonos en la obra (como los que imprime la alusión al cine de Ernst Lubitsch y la pintura de diversos pintores como Orozco, Rufino Tamayo, etc.); a la creación de atmósferas a partir de la descripción de cierta arquitectura, entre otras.

El objetivo que parecen perseguir las transposiciones de las formas y manifestaciones carnalescas a la novela es ridiculizar y degradar a la élite de poder del México de las épocas representadas por medio de la configuración de estos personajes, sus visiones del mundo y formas de expresión (su imagen grotesca y, lo que Mijaíl Bajtín denomina, “sus formas verbales superficiales” —su jeringonza—, “su manera socialmente

típica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar”¹). Todos estos conocimientos que el autor manifiesta tanto de la cultura popular del carnaval como de una amplia cultura erudita y cosmopolita, que abarcan diversas manifestaciones, los adquiere principalmente por mediación de los libros, a partir de sus lecturas teóricas y literarias, de sus viajes y experiencias, de sus traducciones. De tal manera que su idea de la cultura popular del carnaval proviene básicamente de las lecturas sobre la teoría de la fiesta carnavalesca de Mijaíl Bajtín y sus diversos estudios sobre literatura rusa y no de una pertenencia o convivencia estrecha del autor con dicha cultura. Pues se trata a todas luces de un escritor erudito y cosmopolita, bibliógrafo, cuyo propósito en la vida es precisamente cultivar dicha erudición, como queda claramente de manifiesto en toda su obra.

Con la incorporación de estos procedimientos, el autor rinde al parecer un homenaje a dos tradiciones literarias: la novela carnavalizada y la literatura culta. Ambas hunden sus raíces y se nutren de dos esferas de la cultura, la popular y la letrada, respectivamente. Precisamente sobre la coexistencia de estas dos esferas de la cultura en cierta narrativa contemporánea, Sergio Pitol ha comentado:

En las últimas décadas, algo se ha transformado en los más distintos lugares de nuestra lengua. Entre otras cosas, el surgimiento de una nueva narrativa, excepcional por su originalidad y sus ambiciones. [...] para lograrlo ha recurrido a dos caminos, uno que conduce a Góngora y a Lezama Lima, a la ciencia y la filosofía, la erudición más delirante, la audacia radical en el lenguaje, con ecos de Eurípides, Dante, Quevedo, Mallarmé y Joyce, evocados por algunos como parte de sus personales genealogías. Pero si algo los caracteriza es no manejar aquel acervo cultural de modo académico sino como una intensa cercanía, fruto más bien de la curiosidad por acercarse al caldero fáustico. En el otro camino, el autor juega alegremente con el delirio, el derrumbe de los prestigios y las famas postizas, y aun a veces con las auténticas hazañas del género chico, la jerga cuartelaria, la astracanada y el bataclán. De la tensión voluntariamente ejercida o fatalmente

¹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963], 2a ed., tr. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 282-283.

impuesta por alguna circunstancia entre esas dos esferas nace una narrativa excepcional.²

En los comentarios finales de la investigación, expuestos en “Cultura popular y cultura letrada en *El desfile del amor*”, se retoma precisamente la idea de convergencia de estas dos esferas de la cultura en la novela y de la tensión que produce dicha coexistencia. Estas características permiten recuperar el comentario del autor, antes referido, para intentar distinguir si se trata, como señala Pitol respecto a otras literaturas que emprenden procedimientos similares, de una “tensión voluntariamente ejercida o fatalmente impuesta por alguna circunstancia entre esas dos esferas” de la cultura en esta novela. Precisamente de dicha tensión, afirma el autor, se produce finalmente una narrativa “excepcional por su originalidad y ambiciones”, como lo es su propia literatura. Las reflexiones expuestas en los comentarios finales de la investigación retoman estas ideas del autor respecto a la tensión entre lo culto y lo popular en la novela.

² Sergio Pitol, *El tercer personaje*. Era, México, 2013, pp. 42-43.

1. DIVERSAS MIRADAS SOBRE *El desfile del amor*

El desfile del amor se publica en 1984, tras recibir el premio Herralde de novela en la ciudad de Barcelona.³ El 15 de noviembre de ese mismo año se lleva a cabo la ceremonia de premiación y paralelamente se publican las primeras notas, reseñas y crónicas sobre el texto premiado en los principales diarios españoles, noticia que se extiende hasta los primeros meses de 1985. Entre estas publicaciones destacan principalmente las de Llatzer Moix, Robert Saladrigas y Miguel García-Posada. En su nota periodística “Humor, intriga policíaca e historia en la obra premiada”, publicada el 16 de noviembre de 1984, Llatzer Moix elabora una breve reseña, para el diario *La Vanguardia* de Barcelona, sobre la ceremonia de premiación en la que Sergio Pitol recibe el premio Herralde de novela en una sala del hotel Colón de esta misma ciudad.

El autor refiere algunas de las opiniones que Pitol expresa sobre la novela premiada, citadas por Álvaro Pombo, ganador del premio Herralde en su primera edición y quien hace entrega del galardón en la segunda: “*El desfile del amor* [...] es según su autor un ‘fresco histórico grotesco’ [...] Pitol afirma haber reflejado en dicha obra, que transcurre sobre dos

³ S. Pitol, *El desfile del amor*. Anagrama, Barcelona, 1984 (Narrativas Hispánicas, 13).

planos temporales, su interés por la novela inglesa de humor, su gusto por las tramas policíacas y también sus preocupaciones políticas”.⁴ Asimismo, Llatzer Moix destaca algunos de los comentarios que Pitol hace sobre el proceso de creación de la novela y señala:

Estimulado por la figura de [E. Erwin] Kirsch [...] empecé a estudiar el México [...] del periodo 1937-1942 y pronto me encontré con un alucinante registro de personajes, llegados de todos los rincones del mundo, que convivían en una ciudad hasta entonces adormecida y provinciana. En aquellos años la capital se repobló con republicanos españoles, Trotsky y sus seguidores, izquierdistas que habían huido de los países ocupados por Hitler, reyes europeos destronados acompañados de sus pintorescas cortes, financieros judíos y agentes secretos. Este sofisticado mosaico humano me permitió diseñar una comedia de equívocos, al modo de “La huerta de Juan Fernández” de Tirso de Molina, donde nadie sabe quiénes son ni qué representan sus vecinos, entreverada con una intriga policíaca.⁵

Estos primeros comentarios del autor sobre la novela marcarán la línea de lectura que seguirán varios de los acercamientos iniciales al texto: el intento por reconstruir este periodo histórico, el predominio del caos mediante la comedia de enredos y en alusión al vínculo que se establece con Tirso de Molina, el enmascaramiento, así como el señalar varias de las relaciones transtextuales⁶ que se establecen en la novela y que se advierten desde las primeras notas publicadas sobre la misma.

El jueves 13 de diciembre de 1984, Robert Saladrigas publica, en *La Vanguardia*, una reseña sobre la novela titulada “Lo que marca el paso del desfile”. El autor repara en la alusión a Ernst Lubitsch que se advierte en el título: “¿Eso da a entender que Pitol ha querido escribir una comedia de manufactura norteamericana, una pieza de naturaleza banal

⁴ Llatzer Moix, “Humor, intriga policíaca e historia en la obra premiada. Sergio Pitol gana el Heralde de novela con «El desfile del amor»”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de noviembre de 1984, p. 29.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Sigo a Gérard Genette en la definición de este concepto, quien refiere en un primer momento la transtextualidad o trascendencia textual del texto como “<todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos>. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales”; de estos últimos percibe cinco tipos: la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982], tr. Celia Fernández Prieto. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989, pp. 9-15).

para puro ‘divertimento’ del lector? Conociendo los territorios explorados hasta ahora por Pitol, se sabe de antemano que sus textos nunca son lo que parecen ser”.⁷ Y sobre la novela, resuelve este autor:

El cosmos literario de Sergio Pitol funciona mediante otros mecanismos, distantes de la precisión naturalista. A un estilo extraordinariamente fluido, saturado de connotaciones realistas, se corresponde un metalenguaje significativo, dotado de vibraciones secretas, que conforma las de[s]dibujadas arcadas de la ambigüedad. [...] Creo que en este sutil tejido de duplicidades unificadas y en su deslizante capacidad de provocación, enlazando belleza y monstruosidad en ritual de signos irreductibles, reside el aporte original de la obra de Sergio Pitol.⁸

Ya desde estas breves pero brillantes observaciones se aprecia la fuerte presencia de un metalenguaje que alimenta la ambigüedad —“belleza y monstruosidad”—, tejido sutil de “duplicidades unificadas”, menciona Saladrigas, que conforman la originalidad aportada por Sergio Pitol en la novela. Paralelamente, ese mismo año, en los meses de noviembre y diciembre, aparecen en México algunas reseñas sobre la novela recién premiada en España como son la de Guillermo Schavelzon⁹ y la de Elena Urrutia¹⁰ y, en los primeros meses de 1985, continúan publicándose este tipo de textos tanto en México como en España.¹¹

Se trata de una novela que atrajo inevitablemente la atención de los medios y de la crítica como consecuencia del premio obtenido y su recepción fue, por supuesto, mayormente favorable. Karim Benmiloud afirma que *El desfile del amor* “fue, después de la salida discreta de *El tañido de una flauta* (1972) y *Juegos florales* (1982), el primer gran

⁷ Robert Saladrigas, “Lo que marca el paso del desfile” en *La Vanguardia*, jueves 13 de diciembre de 1984, p. 37.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Guillermo Schavelzon, “De libro a libro”, *La Jornada* (México, D.F.), 24 de noviembre de 1984, p. 26.

¹⁰ Elena Urrutia, “*El desfile del amor* es una comedia de errores: Pitol”, *La Jornada* (México, D.F.), 21 de diciembre de 1984, p. 25.

¹¹ Algunos ejemplos: Francisco Zendejas, “Narrativa tres-en-uno”, *La Cultura al Día*, supl. de *Excelsior* (México, D.F.), 26 de febrero de 1985, p. 2; Elena Urrutia, “El desfile del amor”, *La Jornada* (México, D.F.), 1 de julio de 1985, p. 23; Carlos Monsiváis, “Sergio Pitol. De la saga del exilio a la nostalgia de un mundo caótico y paródico”, *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!* (México, D.F.), 17 de abril de 1985, pp. 36-39; Álvaro Leyva, “El desfile del vacío”, *Casa del Tiempo* (México, D.F.), núms. 55-56, agosto-septiembre de 1985, pp. 60-62; entre otros.

éxito de librería de Sergio Pitol”.¹² Esta recepción, según refiere el propio escritor, no había sido lo común respecto a su obra anterior. Muchos años más adelante, Pitol manifiesta su opinión con relación al interés que la crítica mexicana había mostrado hacia su obra y señala que fue hasta después de haber obtenido el reconocimiento en España cuando consigue finalmente captar su atención como escritor: “El premio Herralde logró que en México se me empezara a tomar en cuenta”.¹³ Esta primera opinión del autor respecto a la poca atención de la crítica mexicana hacia sus primeros textos es hoy en día casi inimaginable, sobre todo a la luz de los abundantes y diversos estudios existentes y de los premios recibidos en el país y en el extranjero.¹⁴

En una reseña publicada en febrero de 1985, en el diario *ABC* de Madrid, Miguel García-Posada advierte por vez primera la fuerte presencia de la cultura popular del carnaval en *El desfile del amor* de Sergio Pitol, elemento al que la crítica no había prestado atención hasta ese momento:

El carnaval es uno de los grandes fenómenos culturales de Occidente. Lo señaló hace ya años, en estudio memorable, el genial investigador soviético Mijaíl Bajtín [...]. Esencia del Carnaval es la máscara, el disfraz, la abolición, aunque sea efímera, del principio de identidad. Se es lo que se es, y esa suplantación de rostros invierte jerarquías, desordena rangos, instaura lúdicamente la confusión en el orden social. Ignoro el grado de conocimientos que tiene Sergio Pitol (Puebla, 1933) de

¹² Karim Benmiloud, “El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol”, en K. Benmiloud y Raphaël Estève, *El planeta Pitol*. Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia, 2012, p. 189. Sin embargo, como afirma Teresa García Díaz, algo de esta novela ya se venía cocinando en su primera narrativa, pues los primeros cuatro capítulos de *Juegos Florales* (1982), son el antecedente de *El desfile del amor*: “Las obras publicadas por Pitol e incluidas en *Juegos florales* son ‘Cuando en Roma...’ en *Diálogos* (ubicado en el capítulo uno); ‘Los cuadernos de Orión’ en *La Palabra y el Hombre* (será el capítulo tres); *Cementerio de tordos* (el capítulo cuatro); ‘Cercanía y fuga’ en *Nocturno de Bujara* (será el capítulo seis); y el germen de una novela posterior, *El desfile del amor* (en los primeros cuatro capítulos)” (T. García Díaz, “La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol”, *Texto Crítico*, 1997, núm. 4-5, p. 60).

¹³ S. Pitol, *El arte de la fuga* [1997]. *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 143.

¹⁴ Algunas de las más destacadas distinciones recibidas por Sergio Pitol son: el premio Xavier Villaurrutia por el libro de cuentos *Nocturno de Bujara* en 1981, el Herralde de novela por *El desfile del amor* en 1984, el premio Nacional de Literatura en 1993, el de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en 1999 y el premio Cervantes de Literatura en 2005.

toda esta tradición, pero resulta difícil pensar que *El desfile del amor*, su última novela, haya podido ser escrita a sus espaldas.¹⁵

García-Posada advierte la fuerte influencia que ejerce la cultura del carnaval en la novela al afirmar: “La cuestión de fondo planteada es, pues, de bastante envergadura y, sin embargo, sería abusivo catalogar de novela filosófica o doctrinal *El desfile del amor*. Quizá se trata de que esa fidelidad al espíritu carnavalesco impide la adopción de fórmulas o tonos explícitos graves, especulativos”.¹⁶ El autor logra vislumbrar el predominio del espíritu carnavalesco en la novela, la preponderancia de esta visión del mundo que impide, efectivamente, cualquier intento de filiación o identificación de los personajes, las entidades narrativas, o bien, las formas discursivas.

En el verano de 1985, casi un año después de la publicación de la novela en España bajo el sello de editorial Anagrama, se siguen publicando en México algunas reseñas o comentarios entre los que destaca el de Federico Patán,¹⁷ pues es el primero en señalar varias de las posibles líneas de lectura que propone la novela y que no serán retomadas ni desarrolladas por la crítica sino hasta 1989 y los años posteriores. Ya desde entonces, Patán opina, sobre *El desfile del amor*, que “su lectura nos permite afirmar que estamos ante la mejor novela de Pitol y ante una de las mejores dadas en los últimos años por la literatura mexicana. Esta afirmación tiene como base una razón central: *El desfile del amor* es una totalidad integrada con enorme talento”.¹⁸ Entre los elementos que apunta Patán destacan, por ejemplo, 1) la idea de la imposibilidad de conocer la verdad; 2) la presencia de la

¹⁵ Miguel García-Posada, “El desfile del amor”, *ABC*, Madrid, 23 de febrero de 1985, p. II.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Federico Patán, “El desfile del amor, de Sergio Pitol”, *México en el Arte*, verano de 1985, núm. 9, pp. 65-78; compilado por José Eduardo Serrato en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp.159-164. En esta misma edición, otro artículo que habla sobre *El desfile del amor*, también del mismo año, es el de Antonio Saborit, “La comedia de la ignorancia jamás imaginada”, pp. 172-179. Ese mismo año la novela también fue reseñada por Sealtiel Alatrste (*Revista de la Universidad de México*, II/III-85) y Fabienne Bradu (*Vuelta*, VII-85).

¹⁸ F. Patán, art. cit., p. 159.

metaficción, que alude a una “mediación sobre los lazos existentes entre narración y el acto de narrar”; 3) el tono irónico desde el título mismo de la novela; 4) la relación de complementariedad entre lo micro y lo macro, lo particular y lo general, lo individual y lo colectivo, la biografía y la historia; 5) la novela como un “ejercicio de nostalgia” desarrollado en dos líneas: la del protagonista y la del narrador que miran hacia un pasado; y, finalmente, 6) vislumbra el asomo de optimismo introducido mediante la decisión del protagonista de arraigarse de nuevo en el país.¹⁹ Elementos, todos éstos, que sirvieron de guía y fueron retomados en el análisis de la novela desarrollado en el presente estudio.

La mayor parte de los trabajos críticos elaborados en México sobre *El desfile del amor* aparecen cinco años después de su primera publicación. Esto se debe principalmente a que la novela no fue publicada en el país sino hasta 1989, en editorial Era, y es en esta fecha y durante los años posteriores cuando más se comenta el texto en el país. El autor incluso aprovecha la segunda edición para hacer algunos cambios, como declara en abril de 1989 en entrevista con Laura Cázares: “Es una especie de manía. Cada vez que leo algo mío lo encuentro tan insatisfactorio que cambio todo lo que puedo. Está por aparecer en México *El desfile del amor* y me fue imposible no cambiar muchas cosas en la nueva edición”.²⁰ Ésta aparece en los meses siguientes e inmediatamente después los comentarios

¹⁹ Mientras Patán observa un cambio efectuado en el protagonista vislumbrado en su decisión de volver a radicar en el país, Juan Villoro afirma: “Novela de opciones múltiples, *El desfile del amor* es el reverso de la novela pedagógica. Miguel del Solar nunca es modificado por los acontecimientos; pertenece a la estirpe de personajes que Michel Tournier llama ‘ineducables’; sólo que a diferencia de otros que no aprenden, [...] Del Solar permanece inalterado porque la historia que indaga se cancela a medida que avanza. La ignorancia final del protagonista es la condición necesaria para desentrañar el sentido profundo de la novela” (J. Villoro, “La ciudadela asaltada” [1989] en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, pp. 202-203. La primera publicación del artículo aparece en la *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1989, pp. 70-71).

²⁰ Laura Cázares, “Entrevista a Sergio Pitól”, en *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitól*, UAM-Iztapalapa, México, 2006, p. 214. En efecto, son muchos los cambios que registra la segunda edición de la novela y son, por ejemplo: modificación en los tiempos verbales; sustitución de un verbo por otro; un sustantivo por otro, inserción de frases que precisan una idea, amplían el sentido, reafirman idea antes sólo sugerida; eliminación de preposiciones o sustitución por otra; eliminación de frases o palabras; supresión de

críticos en diarios y revistas entre los que destacan los de Carlos Monsiváis, José María Espinasa y Juan Villoro.

Carlos Monsiváis subraya, entre otros elementos, el tono humorístico y crítico de la novela: “En *El desfile del amor* (1984), al impulso narrativo lo domina el impulso satírico (en el sentido más estricto: la distorsión que esencializa la liberación del espíritu cómico que, por contraste, muestra el fracaso de las pretensiones épicas o trágicas) [...] La farsa es la vía de acceso a otra realidad”.²¹ Opinión con la que Monsiváis pone el acento en el predominio de lo cómico sobre cualquier otro tono presente en el texto, en la “distorsión” (la desviación y deformación) que libera ese “espíritu cómico” y crítico que recorre la novela. Juan Villoro, por su parte, señala que “además de la crítica ética, consustancial a casi toda su narrativa, Pitol *ofrece* un afilado *sesgo* de crítica política [...] El edificio Minerva se alza como un monumento al país”.²² El microcosmos configurado por el Minerva y sus habitantes —con sus enredos, zancadillas, crímenes y demás— es el correlato del macrocosmos de México, una burla al país, a sus élites de poder en las épocas representadas (1942/ 1972). Asimismo, José María Espinasa enfatiza la presencia del humor, el sarcasmo y la crítica en la narrativa de Pitol, compuesta por las novelas del *Tríptico del carnaval* (1999) y refiere,

no se trata de calificar a Pitol como un escritor frío o aséptico (ni, menos aún, de militar en pro de una literatura visceral), sino de mostrar que la desgarradura de estas obras no se muestra, se disimula, como si ocurriera en seco. La comedia que en ella se esboza (sobre todo en las últimas novelas) es la de una risa sin piedad,

exclamaciones; cambio de pronombres; sustitución de idea que plantea incertidumbre por otra que da certeza; eliminación de adjetivos; cambio de adjetivos; incorporación de adjetivos donde no había; inversión en el orden del adjetivo y sustantivo; cambio y eliminación de pronombres; cambio de exclamación por otra con sentido distinto; eliminación de la primera aparición del nombre completo del protagonista para ser pospuesta hasta el último párrafo del primer apartado “Minerva”; entre otras.

²¹ Carlos Monsiváis, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, p. 43. El artículo se publica por vez primera en *La Jornada Semanal*, supl. cult. de *La Jornada* (México, D.F.), 16 de julio de 1989, pp. 23-29.

²² Juan Villoro, “La ciudadela asaltada”, p. 203.

como la del expresionismo en sus rasgos extremos, esa que está siempre detrás del sarcasmo. [...] Ponerse detrás del sarcasmo no quiere decir ocultarse sino disimularse. Un ejemplo: las formas puestas en juego en *El desfile* son un puro pretexto, algo que le da forma reconocible a lo que en otro nivel permanece amorfo. Por eso los personajes no dependen de su forma, incluso están más allá.²³

Espinasa, al igual que Saladrigas, reconoce la presencia de cierta ambigüedad en la novela —algo “amorfo” o indefinido— que subyace a las formas reconocibles en el texto. La presencia del tono cómico, irónico, sarcástico, fársico y la crítica burlona en general son elementos siempre identificados en los comentarios antes referidos, que van de la mano con ese elemento formal que introduce, como señalan los autores citados, la ambigüedad, la distorsión, el disimulo, etcétera.

A partir de la segunda edición de la novela, se elaboran en México varios estudios críticos de mayor amplitud entre los que destacan algunas tesis —investigaciones publicadas posteriormente en libros—, que por lo general dedican un apartado al análisis o comentarios sobre *El desfile del amor*. Entre las primeras tesis elaboradas se pueden mencionar la de Abelardo A. Reyes Partida, *Espacios y personajes en El desfile del amor* (1989); Luz Fernández de Alba, *El universo paródico de Sergio Pitól* (1991); Jesús Salas-Elorza, *La narrativa de Sergio Pitól y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín* (1992); María de la Cruz de Fátima Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitól* (1995); y la de Salvador Acosta, *Sergio Pitól y el tema del desencanto: la intertextualidad en su narrativa* (1997); principalmente.

A nueve años de su publicación en México y a catorce años de distancia de la primera edición aparecen en el país algunos de los primeros estudios extensos publicados

²³ José María Espinasa, “El teatro de la novela”, en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, p. 198. El artículo se publica por vez primera en *La Jornada Semanal*, supl. cult. de *La Jornada* (México, D.F.), 16 de julio de 1989, pp. 30-32.

en libros,²⁴ que incluyen algún apartado dedicado al análisis o comentarios sobre la novela en cuestión como son, por ejemplo, el de Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol* (1998) —proveniente de su trabajo de tesis— y el de Alfonso Montielongo, *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol* (1998). Aunque la novela se publica por vez primera en España, inmediatamente recibe una amplia atención por parte de los medios y la crítica nacional y extranjera, por la importancia del premio obtenido. Como es de esperar fueron los estudios de carácter más amplio y formal los que tardaron en aparecer, como antes se refirió, en trabajos de tesis e investigaciones publicadas en libros.

A treinta años de la publicación de *El desfile del amor* (1984) es posible apreciar la fuerte influencia que ejercieron las primeras lecturas críticas publicadas sobre la novela respecto a las aproximaciones posteriores. De alguna manera, aquellas marcaron la pauta de los sucesivos enfoques, que adoptaron básicamente la línea de lectura que comprende las diversas entradas al texto a partir del análisis de las diferentes relaciones transtextuales que se plantean —de las múltiples alusiones que el texto establece con otras tradiciones literarias y autores, con otras formas del arte como el teatro, la pintura, el cine, la escultura, la música, la arquitectura; o bien, con otras disciplinas como la historia, por ejemplo—.

Llama la atención que durante muchos años ninguno de los estudios sigue la línea de lectura de una novela histórica, quizá influenciados por algunas declaraciones del autor al respecto, donde afirmaba que no se trataba de una novela histórica en el sentido clásico

²⁴ Para este momento Pitol ya había publicado las otras dos novelas que integrarían el volumen del tríptico, *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991) e incluso empezaban a aparecer algunas de las primeras investigaciones: Yliana Rodríguez, *Narradores, espacios, tiempo y metaficción en Domar a la divina garza de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura, UNAM, 1993; Alfonso Montielongo, *La construcción de los personajes en la novelística de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado, Universidad de California-Santa Bárbara, 1994; y la adaptación al cine de Luis Carlos Carrera, *La vida conyugal*. IMCINE, FFCC, VidaFilms, Videovisa, Universidad de Guadalajara, 1994. De alguna manera, el éxito obtenido con *El desfile del amor* influyó en la atención casi inmediata que recibieron sus dos posteriores novelas que completarían el tríptico.

del término, aunque también refería que sí pretendía inducir al lector a buscar otras referencias sobre la época tratada.²⁵ Sin embargo, a la larga se desarrollaron algunas investigaciones que llegaron a denominar el texto como novela histórica.²⁶ En este mismo desarrollo de los elementos transtextuales entrarían aquellos acercamientos que destacan la relación que se establece, desde la novela o sus paratextos, con el estudio elaborado por Mijaíl Bajtín sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965) y, a partir de este vínculo, emprenden un análisis de la presencia del carnaval en la novela. Destaca sobre todo, entre los primeros estudios, la lectura de la novela como una parodia del género policial tradicional.

Dentro de la línea general antes señalada, destaca la investigación de Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga...*,²⁷ quien dedica un apartado de su libro al análisis de la novela en cuestión y pone el acento en la referencia que el propio Sergio Pitol establece con Mijaíl Bajtín y su estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...* El acercamiento crítico de la autora dará la pauta para el desarrollo de una serie de investigaciones que dirigirán también la mirada hacia este tema en particular, que hasta ese momento no había sido muy atendido. Ya lo advierte la autora al comentar la poca atención que los críticos habían prestado a la referencia explícita a Bajtín en la novela, a excepción del comentario de García Posada,²⁸ antes aludido, quien en una reseña

²⁵ Efraín Krystal, “El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 53 (1987), p. 992.

²⁶ En este sentido apunta la tesis de Ricardo Rodríguez, *Una novela histórica: El desfile del amor de Sergio Pitol*, tesis de licenciatura, UAM-I, 1990. A este respecto son interesantes las reflexiones que presenta Marie-José Hanaï sobre la novela y su posibilidad de concebirla o no como una novela histórica en su artículo “*El desfile del amor: un juego de pistas históricas*”, en Karim Benmiloud y Raphaël Estève, *El planeta Pitol*. Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia, 2012, pp. 173-187.

²⁷ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. UNAM, México, 1998 (Serie El Estudio). El libro tiene como precedente la tesis de licenciatura de la autora titulada “El universo paródico de Sergio Pitol” (1991).

²⁸ *Ibid.*, p. 82.

publicada en Madrid, durante los días posteriores a la premiación de la novela, observa y enfatiza la presencia e importancia del carnaval en el texto.²⁹

Del tañido al arte de la fuga... de Fernández de Alba tiene como antecedente su tesis de licenciatura *El universo paródico de Sergio Pitol* (1991), como antes se refirió. La primera parte del estudio está dedicada prácticamente a la exposición de la teoría que servirá de base para el análisis y se titula: “La parodia, la risa y el carnaval”. Éste se complementa con el siguiente apartado teórico denominado “Otros elementos que intervienen en la composición de la novela paródica”, que trata sobre el dialogismo y la heteroglosia. La mitad del estudio está dedicada a la revisión teórica y la parte final comprende el análisis y comentario de las obras. Esta última se divide en cinco apartados; el tercero de éstos, titulado “La fiesta perpetua”, es sobre *El desfile del amor*. En éste, Fernández de Alba analiza precisamente la fiesta celebrada en casa de uno de los personajes de la novela, Delfina Uribe, el 14 de noviembre de 1942, la noche en la que ocurrieron los hechos criminales investigados por el protagonista. La autora identifica, en esta celebración, los elementos que Mijaíl Bajtín describe como característicos de la fiesta popular del carnaval: “confusión, presencia de uno o varios equívocos, abolición de las jerarquías, enmascaramiento de la verdadera identidad, importancia de la mitad inferior del cuerpo y uso de un lenguaje convencionalmente considerado ‘grosero’”,³⁰ entre los principales elementos.

Fernández de Alba empieza por describir las diversas confusiones o equívocos presentes en la celebración, que van desde el motivo mismo de la fiesta, el manejo de la información referente al evento —aparece en los diarios tanto en la sección policial como

²⁹ Miguel García-Posada, “El desfile del amor” [1985], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, p. 165.

³⁰ L. Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga*, p. 78.

en la de sociales—, la confusión de un joven al identificar al personaje de Ida Werfel con el nombre de “Huehue” y la que ocasiona la propia Ida con el juego de refranes y albures dirigidos a la concurrencia y que el personaje de Martínez toma como una alusión personal a sus hemorroides, escena con la que pasa al primer plano la parte inferior del cuerpo, como señala la autora. Asimismo, De Alba menciona que la abolición de las jerarquías es enfatizada mediante la presencia de un sinfín de personalidades sin invitación en una fiesta de carácter exclusivo; la evidencia del enmascaramiento la encarnan Ida y Emma Werfel, al presentarse en la fiesta disfrazadas con un parche en el ojo; la tunda final es recibida por Ida, a manos, patadas y cabezazos provenientes de Martínez; y, finalmente, la contundencia del asesinato del joven austriaco a las puertas del edificio Minerva, donde se celebraba la fiesta, representa la muerte o acabamiento.³¹

El análisis de Fernández de Alba es de los pocos que, entre los primeros estudios, se ha detenido en la presencia de algunos de los elementos carnavalescos en *El desfile del amor*. Ya que los primeros artículos y estudios que se publicaron sobre la novela no se abocaron a este tema sino al comentario o al análisis de las abundantes referencias transtextuales, a la presencia del género policial o de los recursos de éste puestos en práctica por el autor y a cierto diálogo con la historia del país a partir del intento de reconstrucción de un periodo. Aunque estas aproximaciones a la novela parecen muy disímiles, todas coinciden en destacar la presencia del tono cómico, en algunas ocasiones referido como irónico, otras como fársico y algunas más como paródico; sin embargo, la gran mayoría de las veces, no se profundiza en el análisis del mismo sino sólo es referido como comentario o apreciación general desde reseñas, artículos periodísticos o revistas y a veces, incluso, en estudios de extensión más amplia.

³¹ *Ibid.*, pp. 78-84.

El estudio de Alfonso Montelongo, *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol*, incluye una revisión cuidadosa de los registros de la crítica sobre la obra de Pitol, que ha resultado de gran ayuda para el desarrollo de este estudio, específicamente el primer apartado “La reacción crítica a la obra de Pitol”.³² Aunque el estudio se centra en las novelas *El tañido de una flauta* y *Domar a la divina garza*, la revisión crítica y muchos de los comentarios que expone establecen un diálogo con el resto de la obra del autor, incluyendo *El desfile del amor*. Otros trabajos que dedican también algún apartado al análisis de la novela, aunque publicados varios años después, son los de Maricruz Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol* (2000), el de Teresa García Díaz, *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte* (2002) y el de Laura Cázares, *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol* (2006).

En su estudio, Castro Ricalde dedica la primera parte —más de la mitad del libro— a desarrollar y aclarar los términos teóricos que utiliza como apoyo para su análisis; y, la segunda, la destina al comentario y análisis de las tres novelas que integran el *Tríptico del carnaval* (1999):³³ *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988)³⁴ y *La vida conyugal* (1991).³⁵ A partir de la idea de carnaval que atraviesa las tres novelas, Castro Ricalde elabora un análisis de éstas y entre sus conclusiones señala acertadamente, por ejemplo, la presencia de los rasgos característicos del grotesco en los tres textos, sobre todo en la caracterización de los personajes, y enfatiza que en las tres novelas subyace la idea de la visión paródica del carnaval y la fiesta carnavalesca.³⁶ Todos estos elementos ya habían

³² Alfonso Montelongo, “La reacción crítica a la obra de Pitol”, en *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1998, pp. 25-61.

³³ S. Pitol, *Tríptico del carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999 (Compactos Anagrama, 192).

³⁴ S. Pitol, *Domar a la divina garza*. Era, México, 1988.

³⁵ S. Pitol, *La vida conyugal*. Era, México, 1991.

³⁶ Maricruz Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2000, pp. 146-147.

sido advertidos, de alguna manera, por Fernández de Alba en su estudio, pero no todos habían sido desarrollados de manera específica por la crítica sino hasta este momento. El estudio elaborado por Castro Ricalde presenta una revisión teórica rigurosa y un análisis preciso de algunos elementos carnalescos puestos en funcionamiento en las tres novelas del *Tríptico del carnaval*. El trabajo de la autora destaca entre los primeros por el rigor y la profundidad del análisis que permite esclarecer algunos de los elementos discursivos que hacen posible establecer el diálogo con la fiesta del carnaval y con el teórico Mijail Bajtín.³⁷

Teresa García Díaz centra su investigación en la segunda novela del autor *Juegos florales* (1990) y la presenta como una especie de síntesis de la estética de Sergio Pitol. Sus indagaciones resultan enriquecedoras precisamente por las relaciones que establece entre algunos de los rasgos más destacados de esta novela con los textos precedentes y posteriores del autor, entre los que se encuentra *El desfile del amor*. Uno de los elementos que destaca García Díaz, vinculados con esta última novela, es la presencia de personajes de *Juegos florales* que serán el germen de algunas de las historias desarrolladas posteriormente en *El desfile del amor*. Otro de los elementos que subraya esta autora es la “estructura apelativa” principalmente en la novela objeto de su estudio, aunque traza siempre las correspondencias con otros textos del autor entre los que destaca su tercera novela, que es la que aquí interesa. Al respecto, García Díaz comenta algunas de las señales

³⁷ Respecto a la atención que la crítica a prestado a la decisión de Pitol de ordenar en el volumen del *Tríptico del carnaval* las tres novelas, Martha E. Munguía refiere: “Tengo serias dudas de si no se ha tomado de un modo un tanto acrítico la sugerencia, acaso juguetona del propio Sergio Pitol, cuando propuso reunir sus tres novelas [...] como un tríptico del carnaval” (M.E. Munguía, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Bonilla Artigas Editores, Iberoamericana, México, 2012, p. 97). Y aunque reconoce que se han hecho análisis críticos bastante iluminadores, piensa que hace falta un estudio más detenido y razonado de su escritura. Opinión que se comparte, pues no existen a la fecha estudios suficientes —exceptuando el trabajo de Castro Ricalde y quizá algún otro— que atiendan la propuesta del autor de ordenar sus novelas en el *Tríptico del carnaval*.

paratextuales de *El desfile del amor*, como son el título y los títulos interiores de la novela, específicamente la relación que se establece entre éstos y sus contenidos. Esta investigación profundiza con mayor rigor en el análisis de *Juegos florales*, sin embargo resulta sugerente para el presente estudio precisamente por la serie de correspondencias que establece con el resto de la obra del autor.

Para el año 2006, se publica el estudio de Laura Cázares, *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitól*, que se divide en cuatro apartados dedicados, respectivamente, al comentario crítico sobre los cuentos, las novelas, los textos autobiográficos y al diálogo entre la literatura de Inés Arredondo y la de Sergio Pitól. Se anexa además una entrevista al autor y una sección con una completa bibliografía, que ha resultado muy útil para el estudio de su obra.³⁸ Respecto al análisis de la novela en cuestión, la autora dedica el apartado titulado “La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*”³⁹ al comentario crítico sobre el texto. Laura Cázares sostiene que la novela “tiene como uno de los pilares que la sustenta la comedia de Tirso de Molina: *La huerta de Juan Fernández*”,⁴⁰ lo cual, comenta, no resulta extraño pues el autor ha reconocido, ya en 1961 cuando realizó su primer viaje a Europa, su formación en literatura del Siglo de Oro, literatura inglesa, isabelina y contemporánea. Sobre la novela agrega Cázares:

El mundo de *El desfile del amor* es un mundo desamorado, desaforado, desgarrado; un mundo de máscaras y fantoques, de gestos teatrales, de mezquindades cotidianas, rasgos que encubren y a la vez descubren de qué manera se le ha escamoteado al pueblo los principios que lo llevaron a hacer la Revolución [...] Sergio Pitól se ha

³⁸ Otro referente muy útil es la bibliografía del autor elaborada y actualizada por Aurora M. Ocampo e incluida en el número 21 de la revista *Texto Crítico* dedicado a Sergio Pitól (A.M. Ocampo, “Bibliografía de Sergio Pitól”, *Texto Crítico*, 1981, núm., 21, pp. 63-67).

³⁹ Este texto había sido publicado en 1993 con el mismo título en *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos* (Memoria del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992), UAM-Iztapalapa, México, 1993, pp. 152-159.

⁴⁰ L. Cázares, “La mascarada: la presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*”, en *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitól*. UAM-Iztapalapa, México, 2006, p. 116.

acercado a la historia de México con estos recursos, y en el proceso creativo ha desacralizado la historia oficial.⁴¹

La autora apunta hacia una lectura histórica en la novela, una interpretación crítica de cierto periodo de la historia del país, sin dejar de destacar la presencia del tono cómico que impone sus matices en el texto. A este respecto afirma:

Ésta, que parece en principio ser el relato de una investigación microhistórica, es en realidad la presentación indirecta de la historia de México de 1914 a 1973. La seriedad que podría esperarse en una obra con este tema, desaparece apabullada por el humor y la escatología. Los personajes se enmascaran. El libro de Miguel del Solar, titulado *El año 1914*, tiene una portada que no refleja su contenido, pues sombreros y cananas no expresan el triunfo de la corriente institucionalista. *El desfile del amor* es en verdad el desfile del rencor.⁴²

Las observaciones de Laura Cázares coinciden con las de otros investigadores que también advierten en *El desfile del amor* la presencia de un juego con la imagen de la historia del país; sin embargo, el sentido que atribuyen los diversos autores a dicho juego suele ser de lo más variado. Por ejemplo, algunos estudiosos ven, en este diálogo con cierto periodo del pasado histórico, una intención de reconstruir esa “época gloriosa”, de un sector privilegiado, desde una perspectiva de añoranza y nostalgia hacia ese pasado perdido. En este sentido apunta el estudio de Karim Benmiloud (2007), quien afirma, como muchos otros han observado antes, que “el departamento [del Minerva] se convierte momentáneamente en un microcosmos artístico y cultural perfectamente representativo del macrocosmos de la ciudad entera”.⁴³ El autor menciona que,

⁴¹ L. Cázares, *op. cit.*, p. 126.

⁴² *Ibid.*, pp. 125-126.

⁴³ K. Benmiloud, “El desfile del amor: comedia aristocrática”, en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, p. 213. Ya en su tesis doctoral, el autor se cuestiona sobre el lugar que ocupa la historia en *El desfile del amor* y, en diálogo con Fabienne Bradu (1985), de quien retoma varias de sus propuestas, subraya la idea de que el interés por la historia de México en la novela no es otra cosa sino la nostalgia por un México desaparecido que Pitol, al igual que su protagonista, proyecta en sus temas y obsesiones a su regreso de Europa (K. Benmiloud, *Vertiges du roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*. Tesis doctoral, Universidad de París III, 2000, p. 178).

lo que se propone la novela es hacer revivir la época gloriosa en que el Minerva era el orgullo de sus elegantes inquilinos. De manera que si la novela tiene a primera vista poco de novela policial o novela negra, también puede que se deba a los lugares privilegiados en que se desarrolla la acción: tanto la de 1942, que gira en torno al —entonces— elegante edificio Minerva, como la de 1973, que hace alternar casas y mansiones, si no aristocráticas, cuando menos pertenecientes a la clase acomodada o alta.⁴⁴

El crítico encuentra que la relevancia de la presencia de la elegancia aristocrática en

El desfile del amor puede deberse:

primero el placer que le causa al lector este toque de elegancia aristocrática que caracteriza a la novela entera. Esta aristocracia es, en efecto, a la vez la del linaje, de los buenos modales, de la elegancia del vestir, de la comodidad de las mansiones, o de la palabra culta. Pensándolo bien, casi todos los interlocutores de Del Solar son herederos de un rico patrimonio intelectual, cultural o aristocrático y hacen alarde de cierta ‘aristocracia’ del pensamiento [...] Otra explicación [...] podría ser el carácter marcadamente nostálgico de la novela, que tiende por lo tanto a embellecer la realidad y a transformarla en cosa de ensueño. Todo tiempo pasado fue mejor, reza el dicho, y lo cierto es que el año 1942 evocado por Sergio Pitrol también seduce a los lectores porque se limita a cierta parte de la realidad histórica y se centra en unos personajes privilegiados, mundanos, dotados de un gran sentido del humor y de una gran cultura.⁴⁵

Con relación a la idea de una “comedia aristocrática”, aludida en el título del estudio, el investigador refiere que “de forma paródica, todos los personajes de la novela se transforman poco a poco en reyes y reinas. Y no es de extrañar que, fuera de los linajes aristocráticos auténticos, se desarrollen así en la novela ascendencias nobles con intención burlona o paródica”.⁴⁶ Cita, entonces, ejemplos suficientes donde a los personajes se les refiere como reyes y reinas en un tono irónico, “coronación y caída”, refiere el autor sin profundizar en las posibles implicaciones que estas valoraciones críticas adquieren en el contexto del carnaval con el que se vincula la novela, pues no repara en este tema.

⁴⁴ K. Benmiloud, “El desfile del amor: comedia aristocrática”, p. 206.

⁴⁵ K. Benmiloud, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 222.

En su tesis doctoral, y habiendo subrayado desde entonces esa mirada nostálgica por el pasado, Benmiloud (2000) considera *El desfile del amor* como una “tentativa de reconciliación” entre la novela mexicana y la historia, más exactamente, entre la novela mexicana y esa otra historia de la revolución —la mirada crítica construida desde la novela de la revolución mexicana—, la que por largo tiempo ha sido el horizonte exclusivo de la literatura mexicana del siglo XX.⁴⁷ La tentativa de reconciliación que propone el autor sería, entonces, entre la novela mexicana y el periodo de la revolución mexicana visto de manera crítica desde la novela durante todo el siglo XX y ahora propuesto desde una perspectiva nostálgica, según señala el autor, hacia un pasado perdido —ese pasado glorioso, con resabios del porfiriato, que se alude en *El desfile del amor*—, que sí ofrece, a final de cuentas, otra mirada sobre ese mismo periodo histórico del país. Aunque el autor no profundiza, en este caso, en las posibles implicaciones críticas de esta otra mirada sino sólo repara en su carácter nostálgico, idea que retoma de los comentarios, más bien generales, que Fabienne Bradu (1985) elabora en un breve artículo.⁴⁸

Otras investigaciones de tesis que proponen una lectura histórica de *El desfile del amor* son, por ejemplo, Eduardo-Guizar en *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura y reinención* (2002),⁴⁹ quien afirma que el humor de la novela proviene del texto popular, de tipo comic, la Familia Burrón, de Gabriel Vargas. Sin embargo, el autor no justifica ni comprueba esta idea a lo largo de su estudio ni con citas textuales provenientes de la novela ni con argumentaciones provenientes del análisis de la misma. Su tesis se fundamenta en una afirmación que hace Sergio Pitol en uno de sus libros, *El arte de*

⁴⁷ K. Benmiloud, *Vertiges du roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, p. 179.

⁴⁸ Fabienne Bradu, “*El desfile del amor* de Sergio Pitol”, *Vuelta*, 1985, núm. 104, pp. 41-42.

⁴⁹ Eduardo-Guizar Álvarez, *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura y reinención*. Tesis doctorado, Universidad de Iowa, 2002. En adelante cito sólo el número de página después de cada cita.

la fuga (1997), donde señala directamente esta idea, aunque habría que tomar con cuidado estas afirmaciones. Esto es, Pitol afirma en su libro, de escritos autobiográficos, que debería aceptar que su humor proviene más del comic de Gabriel Vargas que, por ejemplo, de Witold Gombrowicz (pp. 197-198).

A partir de esto, Eduardo-Guizar afirma que Pitol se atreve a citar lecturas como la de Vargas, que no provienen de la tradición canónica, pero en toda la novela no existe una sola referencia a Gabriel Vargas, excepto, claro, en el texto autobiográfico, incluido en *El arte de la fuga*, titulado “Borola contra el mundo”.⁵⁰ Eduardo-Guizar afirma que Sergio Pitol no sólo busca reivindicar el comic de Gabriel Vargas, al insertarlo en un género de alta cultura, sino que busca reapropiarse del humor de corte popular urbano, como es el albur, la nota roja, el chisme, el policial, la arquitectura de vecindad, etc. El autor señala que Pitol logra construir, a partir de todos estos elementos, una parodia y una novela histórica realista (pp. 194-195).

Para la elaboración de la novela histórica, señala Eduardo-Guizar, el autor retoma tres momentos de la historia del México posrevolucionario: 1914, que comprendería el inicio del orden y fin del caos revolucionario; 1942, sería el fin del cardenismo, el crecimiento económico, la fe en el partido oficial y en la ideología revolucionaria; y 1973, que aludiría a la pérdida de la fe en el partido oficial, la crisis de la familia revolucionaria (p. 218). En general, lo que Eduardo-Guizar afirma es que la novela de Pitol muestra cómo el humor de Gabriel Vargas puede ser utilizado como una estrategia contracultural (p. 259), ya que mediante la utilización del humor del caricaturista, Pitol logra manejar aspectos culturales locales con los que consigue, según afirma Guizar, derribar generalizaciones producidas por el nacionalismo revolucionario (pp. 255-256).

⁵⁰ Sergio Pitol, “Borola contra el mundo”, en *El arte de la fuga*, pp. 239-242.

A pesar de que algunas de las impresiones no están suficientemente sustentadas, el autor acierta al afirmar que en la novela hay “dos lógicas que se conjugan: un lenguaje popular y las lecturas literarias” (p. 196), así como también atina al señalar que Sergio Pitlor recurre a la lógica del humor de los absurdos y aventuras desorbitadas de Gabriel Vargas — al menos al estilo del lenguaje popular de este autor— por su capacidad de irreverencia (p. 199). Resulta sumamente sugerente lo que subraya Eduardo-Guizar respecto a la incorporación de otros lenguajes que desestabilizan la seriedad del discurso oficial en la novela (p. 231). El trabajo que resta por hacer es mostrar cuáles son esos lenguajes o formas de carácter popular presentes en el texto, que logran desestabilizar el lenguaje serio y oficial de la élite de poder representada en la novela. Interrogantes que la presente investigación se plantea explorar y en su caso resolver.

Por su parte, Paolo Sanguinetti afirma, en *Noticias del presente. El caso de tres narradores mexicanos* (2011), que *El desfile del amor* es la historia de una investigación. Y refiere: “El ‘pecado original’ de Del Solar reside en no haber mantenido la justa distancia de los testimonios [...] El historiador no puede ceñirse a recoger o investigar los testimonios de los sobrevivientes, sino que debe ser capaz de criticarlos”.⁵¹ Y, un poco más adelante, agrega Sanguinetti: “Del acontecimiento del asesinato del joven austriaco se despliega un discurso metahistórico y metanovelesco que pone al descubierto el problema de la construcción y la virtualidad de la historia a partir de la relación entre los testimonios sobre un mismo acontecimiento de crónica y entre los hechos y las representaciones psicológicas y memoriales de los personajes”.⁵² Sanguinetti señala que pareciera que Sergio

⁵¹ Paolo Sanguinetti, *Noticias del presente. El caso de tres narradores mexicanos*. Tesis doctorado, Università Ca’Foscari Venezia, 2011, p. 115.

⁵² P. Sanguinetti, *op. cit.*, pp. 177-118.

Pitol refiere que más que una representación de la realidad histórica, este relato histórico en la novela es más bien el reflejo de una idea de esa realidad.⁵³

En un breve pero sugerente artículo titulado “Narrar una investigación histórica: *El desfile del amor* de Sergio Pitol” (1996), María Coira plantea la tematización de la interacción historia y novela. Al respecto propone como algunas de las operaciones de dicha tematización las siguientes: “1) la intersección de la historia personal con la colectiva: el embriagador sentimiento personal de ser parte de la historia”; “2) El rescate de una historia ya no centrada exclusivamente en los grandes hombres, en hazañas militares o en tratados fundacionales”; y “3) La historia como relato policial y el historiador como detective”.⁵⁴ Una lectura que insistentemente se sigue en varias de las investigaciones de tesis es la de interpretar *El desfile del amor* como una parodia de la novela policial. En esta tendencia de lectura se encuentra, por ejemplo, la investigación de Jesús Salas-Elorza, *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín* (1992), quien afirma que la novela es una parodia de la narrativa policial tradicional.⁵⁵ Ricardo Pace, en su estudio *Carnavalización de la escritura de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda: El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (2010), ve también en la novela de Sergio Pitol una parodia del género policial.⁵⁶ Linda Caterina, por su parte, refiere en *Pitol y Tabucchi: el revés de la literatura*, que más que una parodia de la novela policial, *El desfile del amor* es un texto policiaco donde no se ofrecen soluciones sino preguntas.⁵⁷

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ María Coira, “Narrar una investigación histórica: *El desfile del amor* de Sergio Pitol”, *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 1996, núms., 6, 7 y 8, p. 174.

⁵⁵ Jesús Salas-Elorza, *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*. Tesis doctoral, Universidad de Colorado, 1992, p. 167.

⁵⁶ Ricardo Pace, *Carnavalización de la escritura de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda: El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2010, p. 20.

⁵⁷ Linda de Caterina, *Pitol y Tabucchi: el revés de la literatura*. Tesis doctorado, Universidad de California, 2005, p. 145.

Estas son sólo algunas de las opiniones de la crítica que dan muestra de la diversidad de interpretaciones y valoraciones que se han elaborado sobre el juego propuesto en la novela respecto a la imagen de la historia del país, por ejemplo; o bien, respecto a la presencia de algunos recursos propios del policial y, principalmente, sobre la relación que establece el texto con la cultura popular del carnaval y otros más destacan el vínculo con la cultura letrada, por ejemplo, del Siglo de Oro español. Coincido con la importancia que adquieren en la novela los elementos que la crítica ha identificado —la presencia del género policial o sus recursos; las relaciones transtextuales; el vínculo que algunos observan con la cultura popular, por un lado, y el que otros destacan con la cultura letrada, por otro; el diálogo con la historiografía, principalmente—, razón por la que esta investigación los retoma. Sin embargo, la interpretación de estos mismos elementos es, por lo regular, muy distinta a la luz de la teoría de la fiesta del carnaval en la que se apoya este estudio.

Conuerdo, en lo general, con las apreciaciones que señalan, de una u otra manera, la presencia de la parodia en la novela. En el presente estudio, se agrega e intenta mostrar que se trata en específico de una parodia carnavalesca, que no sólo se elabora respecto al periodo de la historia que se presenta, sino con relación a la figura, el discurso y la visión del mundo del historiador y la historiografía tradicional, así como a cierto tipo de novelista culto y cosmopolita, que adoptan ambos una mirada nostálgica hacia el pasado. En adelante, se pretende identificar y mostrar claramente cuáles son exactamente los objetos de la parodia carnavalesca y cuáles las valoraciones críticas que elabora el autor en la novela, para poder explicar uno de los posibles propósitos o ideas planteadas por Sergio Pitol en el texto. Pues, efectivamente, a todas luces la novela construye una parodia; más exactamente, una transformación paródica de tipo carnavalesca inspirada por el espíritu de la risa festiva

ambivalente que caracteriza esta festividad, pues se construye dentro de sus límites temporales. Todo en la novela está imbuido por este tiempo festivo y por las diversas formas y manifestaciones que lo caracterizan, como se observa en el análisis que se desarrolla en la presente investigación.

2. LA CULTURA POPULAR DEL CARNAVAL Y LA VISIÓN DEL MUNDO DE LA RISA FESTIVA AMBIVALENTE

Para llevar a cabo el análisis formal de *El desfile del amor* es necesario hacer una revisión general acerca de lo que es y representa la cultura popular del carnaval y la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que la sustenta. Lo anterior de acuerdo con lo planteado por Mijaíl Bajtín en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*,⁵⁸ pues su lectura influyó considerablemente en Sergio Pitól durante la escritura de las novelas que conforman el *Tríptico del carnaval*.⁵⁹ La cultura cómica popular, portadora de la risa festiva ambivalente, se construye a partir de las diversas formas y manifestaciones públicas de la risa entre las

⁵⁸ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], tr. Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, Madrid, 2003 (en adelante indicaré el número de página de esta obra después de cada cita para evitar repeticiones). Sobre el origen de este texto, Tatiana Bubnova refiere: “Aunque *Rabelais* aparece en 1965, el texto original fue defendido como tesis en 1946. La tesis a su vez fue presentada ante una comisión correspondiente ya en 1940. Pero según la confesión del propio Bajtín, en circunstancias favorables el libro habría salido a la luz en 1933” (T. Bubnova, “Varia fortuna de la «cultura popular de la risa»” en S.S. Averintsev, V.L. Makhlin, M. Ryklin, M.M. Bajtín y Tatiana Bubnova (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M.M. Bajtín («Adiciones y cambios a Rabelais»)*, tr. Tatiana Bubnova. Fundación Cultural Eduardo Cohen, Anthropos, Barcelona, 2000, p. 137).

⁵⁹ Como refiere Sergio Pitól en el “Prólogo” a las novelas del *Tríptico del carnaval*, p. 24. Cf. S. Pitól, “Las novelas del carnaval”, en *Obras reunidas*, t. 2, FCE, México, 2003, p. 20.

que se encuentra el carnaval. Para tratar de entender esta cosmovisión es necesario conocer el principio que mueve a la risa ambivalente, que se encuentra en la base de la celebración carnavalesca.

Aunque en su libro, antes referido, Bajtín no propone como tema central el estudio de la tradición de la cultura cómica popular sino el de la obra de François Rabelais, en sus indagaciones, en cambio, sí se encarga de elaborar una interpretación teórica al respecto y, como él mismo menciona, de “revelar la unidad, el sentido y la naturaleza ideológica profunda de esta cultura, es decir su valor como concepción del mundo y su valor estético” (p. 51). A partir de sus apreciaciones sobre la cultura popular, se retoman en este estudio algunos aspectos básicos que permiten dar una idea general sobre el tema, durante el análisis de *El desfile del amor*, para el cual se plantea la visión del mundo de la risa festiva ambivalente del carnaval como elemento integrador de los diferentes tonos⁶⁰ festivos presentes en el relato (el irónico, paródico y grotesco).

En su vasto estudio, Bajtín enfatiza el papel específico y fundamental que jugaba la risa en el amplio mundo de las formas y manifestaciones de la cultura cómica popular en las que se inserta el carnaval. La risa festiva se oponía a la cultura oficial de la época, al tono serio y a toda pretensión de inmutabilidad:

La risa carnavalesca asimismo va dirigida hacia las instancias supremas: hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. La risa abarca ambos polos del cambio, se refiere al mismo proceso del cambio, a la misma *crisis*. En el acto de la risa ritual⁶¹ se conjugan la muerte y la resurrección, la negación

⁶⁰ Con ‘tono’ se entiende el “carácter o modo particular de la expresión y el estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar”, o bien, se puede decir que con el ‘tono’ se alude a la “inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención y el estado de ánimo de quien habla” (s.v., *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)*, 22a. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 2192).

⁶¹ Bajtín afirma respecto a la risa ritual: “La risa carnavalesca también es profundamente ambivalente, se relaciona genéticamente con las formas más antiguas de la risa ritual. La risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra para obligarlas a *renovarse*. Todas las formas de risa ritual se relacionan con las muertes y la resurrección, con la producción, con los símbolos de las fuerzas productoras. La risa ritual

(burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda. Ésta es la especificidad de la risa carnavalesca ambivalente.⁶²

En *La cultura popular...* el autor subdivide las diversas manifestaciones de esta cultura en tres grandes categorías que se combinan entre sí: 1) formas y rituales del espectáculo, que abarcarían los festejos carnavalescos y las representaciones cómicas en la plaza pública; 2) obras cómicas verbales orales o escritas como, por ejemplo, la parodia; y, finalmente, 3) diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero, como son los insultos, juramentos, lemas populares, entre otros (p. 7). Esta variedad de manifestaciones de la cultura cómica popular y sus múltiples expresiones ofrecían, señala el autor: “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida” (p. 8). Esta visión abarcaba un mundo sumamente amplio y rico en sus diversas significaciones. Tanto la risa festiva como, de manera particular, la cosmovisión carnavalesca, afirma el teórico ruso: “destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios” (p. 44).

A partir de la revisión que elabora Bajtín sobre las distintas festividades populares y en especial sobre el carnaval, se puede advertir que se trata de un fenómeno o manifestación popular de muy antigua tradición, que con el tiempo fue incorporando

reaccionaba a las *crisis* en la vida del sol (solsticios), a las crisis en la vida de la divinidad, en la vida del hombre y del mundo (risa funeraria). En ella se fundía la ridiculización con el júbilo” (M. Bajtín, *Problemas en la poética de Dostoievski* [1963], 2a ed., tr. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 185).

⁶² *Loc. cit.*

muchas otras costumbres y rituales con los que comparte algunas particularidades. Entre las principales características que el autor señala sobre el carnaval destaca el tipo de razonamiento que lo distingue:

la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés» (p. 13).

Bajtín afirma que la risa festiva —que estructura las diversas formas y manifestaciones de la cultura cómica popular, entre las que se encuentra el carnaval, la parodia, el grotesco, el vocabulario familiar y grosero, entre otras— ha estado siempre ligada a lo material corporal; es decir, se trata de una risa que degrada y materializa. El carácter que asumen estas degradaciones tiene un valor ambivalente, es negativo y positivo a la vez:

la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero [...] Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior [...] La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación (p. 21).

El sistema de imágenes carnales está representado básicamente por los coronamientos, destronamientos, palizas y muertes que apuntan, al mismo tiempo, hacia la alegre transformación y renacimiento de un porvenir mejor. Esto es, los destronamientos, la degradación, el rebajamiento y la muerte misma no representan un acabamiento ni una

destrucción absoluta o una disolución en la nada; lo bajo, lo inferior corporal, la tierra son siempre un comienzo. De esta manera, el carnaval —con su lógica de las cosas al revés, de las contradicciones, permutaciones y demás— representaba “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglamentaciones, apuntaba a un porvenir aún incompleto [...] reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana” (p. 15). Se trataba en realidad de una libertad efímera —como lo era la fiesta misma—, porque sólo duraba lo que abarcaba el festejo. Esta liberación implicaba una victoria sobre el temor, que era vencido mediante la risa festiva. Se trataba, pues, de:

una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido («tabú» y «maná»), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo por algo más terrible que lo terrenal. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo (p. 76).

La victoria conquistada mediante la risa festiva, como se menciona arriba, era en realidad efímera, porque estaba acotada por los límites de la fiesta y, una vez que ésta concluía, se volvía nuevamente a la habitual opresión y al terror; sin embargo, destaca Bajtín: “gracias a los resplandores que la conciencia humana vislumbraba en esas fiestas, el ser humano lograba forjarse una concepción diferente, no oficial, sobre el mundo y el hombre, que preparaba el nacimiento de la nueva conciencia” (p. 76). Por esta razón, se dice “que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios” (p. 44). Este mismo autor menciona que las fiestas siempre han estado ligadas a periodos de crisis o trastornos y que así como estos desastres podían despertar viejos temores divinos, cósmicos o de autoritarismos, también tenían el efecto de avivar el deseo

de revisar libremente todo tipo de tesis o apreciaciones dogmáticas. Este autor subraya que son éstos los momentos que constituyeron el clima típico de las fiestas —sucesiones y renovaciones, muertes y renacimientos— y afirma que, en la base de las mismas, se encuentra siempre una concepción del tiempo cósmico, biológico e histórico; donde estos tres elementos —lo cósmico, lo corporal y lo social— están fuertemente mezclados y conforman una totalidad viviente indivisible (pp. 19-20).

Bajtín refiere que, a partir de estas diversas manifestaciones de la cultura cómica popular del carnaval, se denomina como ‘carnavalización’ a “la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, y sobre todo en su aspecto genérico”.⁶³ El teórico aclara cómo las diversas manifestaciones del carnaval dieron lugar a lo que se conoce como carnavalización:

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual [...] tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masa hasta aislados gestos carnavalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, y menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta trasposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura.⁶⁴

En este sentido, lo que Bajtín denomina ‘carnavalización literaria’ es precisamente esta “trasposición del carnaval al lenguaje de la literatura”. Este autor subraya la idea de que:

Todas estas categorías carnavalescas no son ideas *abstractas* sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc., se trata de ‘pensamientos’ sensoriales concretos vividos como la

⁶³ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 178.

⁶⁴ M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 178-179.

vida misma, que se fueron construyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la *formación del género* en la literatura.⁶⁵

Aunada a la influencia directa de la celebración del carnaval, Bajtín enfatiza la poderosa influencia de la literatura carnavalizada del Renacimiento (principalmente la de Rabelais y Cervantes) para que lo que denomina ‘carnavalización’ literaria se convirtiera entonces en una tradición de género literario.⁶⁶ En esta literatura, ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnalescos se transforman y cobran así un nuevo significado.⁶⁷ En este caso, *El desfile del amor* se plantea como una novela que abreva y se inscribe en esta voluntad de forma, ligada a la tradición de la cultura popular carnalesca con la que establece un diálogo y a partir de la cual se construye su propuesta estética.

Los tonos festivos advertidos en los umbrales

La primera edición de *El desfile del amor* se publica en 1984 en la ciudad de Barcelona, España, como antes se señaló, y quince años después la novela se integra a la publicación del volumen en el que el autor decide reagrupar tres de sus primeras novelas —*El desfile*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁶ Bajtín refiere que el carnaval, como fuente, tuvo la capacidad de producir géneros nuevos como éste, capacidad que no han tenido otros festejos sino sólo el carnaval (M. Bajtín, *Problemas en la poética de Dostoievski*, p. 192).

⁶⁷ Gabriela Nava enfatiza la “distinción entre la literatura creada específicamente para el tiempo festivo del Carnaval y lo que podría denominarse ‘carnavalización’ de la literatura. Podría decirse que la literatura carnavalizada constituye aquella donde las prácticas e imágenes carnalescas se transponen al texto, penetrando en su estructura. Valiéndose del simbolismo de las acciones festivas, se pretende ver y mostrar la realidad desde la misma percepción carnalesca. Cabe notar que en el Renacimiento, el Carnaval destacó como vehículo para exponer una representación estética de la sociedad” (G. Nava, *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, p. 44).

del amor, Domar a la divina garza y La vida conyugal— bajo el nombre *Tríptico del carnaval*. El título del volumen aporta un nuevo elemento que pone el acento en el tono festivo carnavalesco y da una orientación particular a la lectura de las novelas. Lo que se muestra a continuación es precisamente la serie de advertencias paratextuales,⁶⁸ tanto del texto *El desfile del amor* como del volumen *Tríptico del carnaval*, que apuntan hacia diversos tonos festivos que funcionan como una orientación de lectura. El término paratexto, propuesto por Gérard Genette en su estudio *Palimpsestos. Literatura en segundo grado* (1982), resulta útil para describir la relación no explícita que establece la totalidad de la novela *El desfile del amor* —en su edición individual o como parte del *Tríptico del carnaval*— con los diversos elementos ubicados en los umbrales del texto literario.⁶⁹

Los paratextos que se consideran a continuación son: títulos, portada, dedicatoria, nota final, prólogo y presentación. Algunos de los principales tonos festivos que es posible identificar en los paratextos antes referidos son, principalmente, el irónico, paródico y grotesco. Estos diversos tonos festivos —pues todos ellos mueven a risa— entran poco a poco en armonía, en el desarrollo de la novela, con la antigua cultura cómica popular del carnaval —con la tradición de forma en la que, al parecer, se insertan las novelas del volumen— y con la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que la sustenta y que posibilita la integración de las diversas formas cómicas que en ésta convergen.⁷⁰

⁶⁸ Gérard Genette refiere que la paratextualidad está constituida “por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas” (G. Genette, *Palimpsestos*, pp. 11-12).

⁶⁹ Término, este último, al que recurre Genette en su estudio titulado precisamente *Umbrales* (1987), donde profundiza en el funcionamiento de los denominados paratextos.

⁷⁰ De tal manera que los tonos identificados en un primer momento en los paratextos —irónico, paródico o grotesco— se vincularán en el desarrollo del análisis de la novela con los conceptos correspondientes manejados por Bajtín en sus diversos estudios como son la bivocalidad (ironía), la parodia carnavalesca y el realismo grotesco o sistema de imágenes carnavalescas, como se muestra en el análisis correspondiente a cada

Esta serie de elementos paratextuales que se desarrollan a continuación proporcionan de entrada las primeras señales, signadas por el autor, que advierten y dirigen la atención del lector hacia la presencia y predominio de un tono festivo en la novela y permiten empezar a construir una hipótesis de lectura en este sentido. Si bien se trata en algunos casos de pequeños guiños del autor, estas advertencias no pueden ser desatendidas por el lector o correría el riesgo de convertirse él mismo en blanco de las diversas evaluaciones y valoraciones que desde estos tonos se elaboran. Lo que la teoría aconseja al respecto es descifrar este tipo de señales o pistas —aunque siempre cabe la posibilidad de que sean falsas— para posteriormente descartarse o confirmarse como posibles hipótesis de lectura. Se trata de avisos que sugieren y alertan al lector sobre la potencial presencia de una *doble intención* del autor signada en los paratextos mencionados y que apuntarían hacia el predominio de diversos tonos y manifestaciones de la risa festiva del carnaval. Aspectos todos estos que, de una u otra manera, la crítica ha venido señalando a lo largo de los años, aunque de manera aislada.

Atendiendo algunas de las recomendaciones que desde la teoría sobre la ironía se han propuesto para la detección y el seguimiento de pistas que el propio autor del texto proporciona, se pueden vislumbrar varias señales o indicios que apuntan, desde los paratextos, sobre todo hacia la presencia del tono irónico en *El desfile del amor*. Al respecto, Genette advierte que este campo de relaciones paratextuales “es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”.⁷¹ Se puede esperar entonces que los paratextos de la novela proporcionen señales más o menos claras sobre las intenciones del autor y sirvan de orientación para la

uno de estos elementos en esta investigación. Cobrando así sentido la orientación de lectura paratextual aquí referida.

⁷¹ G. Genette, *Palimpsestos...* (1989a), p. 12.

construcción de una posible hipótesis de lectura e interpretación del texto, donde el tono festivo —irónico, paródico y grotesco— ocuparía una posición dominante en la novela.

Sobre el funcionamiento de la ironía, Linda Hutcheon destaca que hay “normas (sintácticas, semánticas, diegéticas) que son a la vez analizables y establecidas en el texto mismo, y que se encuentran en estado de proporcionar al lector (a partir de sus transgresiones) las señales de una evaluación irónica, sobre todo cuando estas transgresiones se repiten o se yuxtaponen”.⁷² Con relación a este tipo de indicios o señales irónicas de lectura cifradas en el texto, Wayne Booth menciona, en su *Retórica de la ironía* (1974), que es absurdo ignorar todo tipo de pistas proporcionadas por el autor del relato cuando éstas se ofrecen. Aunque, al mismo tiempo, el teórico advierte sobre el peligro de creerlas a pie juntillas, ya que éstas pueden resultar ser fiables o no.⁷³ Dichas señales de evaluación irónica, proporcionadas por el autor en la novela, permiten al lector descifrar con mayor precisión si existe o no una presencia de ironía en el relato.

En *El desfile del amor* se pueden localizar desde un primer momento advertencias aunque no siempre evidentes que apuntan hacia una presencia de la ironía en la novela. Es tarea del lector identificar los indicios que apuntan hacia ésta, detectar la naturaleza de los blancos y, finalmente, descodificar la función semántica y pragmática de la ironía, esclareciendo las antífrasis e interpretando los juicios valorativos expresados. En seguida se destaca la alusión que se establece desde los paratextos, tanto de la novela como del volumen, a la presencia de diversos tonos festivos que en su conjunto fortalecen la hipótesis de lectura en la que prevalecería no sólo el tono festivo en la novela, sino sobre todo cierta

⁷² Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos. UAM-I, México, 1992, p. 190. El artículo fue publicado por vez primera en *Poétique*, Ed. Du Seuil, París, febrero de 1981, núm. 45.

⁷³ Wayne Booth, *Retórica de la ironía* [1974], tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1986, p. 90.

tonalidad de risa, esa que sustenta la cultura cómica popular del carnaval y que constituye su visión del mundo; esto es, una risa festiva ambivalente, valoraciones que son ambiguas, positivas y negativas a la vez.

The Love Parade, de Ernst Lubitsch

Uno de los primeros indicios que el lector puede observar, respecto a la presencia de una doble intención del autor signada en los paratextos, se localiza en el título de la novela *El desfile del amor*. Éste alude, como en reiteradas ocasiones la crítica ha señalado, al musical homónimo del cineasta alemán Ernst Lubitsch, *The Love Parade* (1929), cuyo significado literal resulta irónico al confrontarlo con el contenido de la historia que presenta Sergio Pitol en el relato. En un primer momento es prácticamente imposible que el lector pueda saber si dicha frase debe tomarse en su sentido literal o no, esto solamente es posible saberlo conforme se avanza en la lectura de la historia presentada en la novela.

El tono irónico se activa al confrontar el significado semántico y de evaluación pragmática al que alude el hipotexto —según la terminología de Genette, aunque en este caso sería *hipofilme*—, que es la comedia musical *The Love Parade* de Lubitsch, y contraponerlo al del hipertexto, que sería *El desfile del amor* de Sergio Pitol. En el musical cinematográfico, Lubitsch presenta la historia de la reina Louise, quien es soberana de un reino llamado Sylvania y enfrenta, junto con sus consejeros, el problema de no encontrar un buen candidato a marido a pesar de ser joven y bella. El inconveniente se resuelve cuando Louise conoce al conde Alfred Renard, quien se desempeña como su embajador en la ciudad de París. El conde es llamado a rendir cuentas ante su reina respecto a su

cuestionable comportamiento, ya que se ha visto envuelto en asuntos escandalosos, relacionados con sus romances. Al leer el reporte confidencial sobre Alfred, la reina se interesa inmediatamente en él, empieza a interrogarlo y le advierte que recibirá un castigo terrible. Al final de la conversación, al no encontrar la soberana un castigo lo suficientemente terrible para Alfred, es él mismo quien le sugiere uno: mantenerlo cerca de ella para que pueda vigilarlo mejor y él a cambio hará todo lo que su soberana ordene de mañana, tarde y noche. La idea resulta del completo agrado de la reina, la acepta y al poco tiempo termina desposándolo. Tras celebrar nupcias y hacer votos de obediencia, una vez instalado en la vida de palacio, el conde Alfred empieza a ver los inconvenientes de su matrimonio lleno de obligaciones y protocolos estrictos. La docilidad prometida frente al altar comienza a disgustarle y no desea otra cosa sino mandar y que se le obedezca, como se obedece a su esposa y soberana. Molesto por los inconvenientes de su situación, amenaza con regresar a su antigua vida en París. Se establece una lucha de poder entre ambos y la reina logra tiernamente convencerlo para que se quede a su lado ofreciéndole la posibilidad de ejercer un poder equivalente. Finalmente, el amor y la concordia imperan en el reino.

El musical narra una comedia romántica, de agudeza humorística, cuyo título puede entonces leerse en su significado literal, ya que la historia muestra precisamente cómo ante la lucha por el poder, entre la reina Louise y su consorte, priva finalmente el amor, la armonía, la unión, siempre matizada por el tono cómico. Luego entonces, el título de la película tiene sentido, pues es el amor quien lleva el bastón de mando y dirige ese desfile. Sin embargo, este primer significado del título *The Love Parade*, cargado positivamente en su sentido literal, al ser trasladado a la novela por Sergio Pitól recibe una fuerte carga irónica que sólo se irá desvelando conforme se avance en la lectura e interpretación de la

novela. Pues en ésta también se narra una lucha de poder entre al menos dos sectores de la sociedad mexicana: las familias conservadoras derrotadas tras la lucha revolucionaria y las nuevas familias revolucionarias que llegan al poder. En este caso, lo que se muestra en la novela no es exactamente el desfile del amor sino precisamente lo contrario; el lector presencia “el desfile del odio y del rencor”, como advierte Laura Cázares.⁷⁴

En esta otra lucha por el poder, narrada en la novela, lo que se impone es la simulación, los malos entendidos, la traición, el odio, el rencor, el crimen y finalmente el caos. Federico Patán lo sintetiza de la siguiente manera: “La visión final es lamentable, y el título se presenta entonces como el subrayado más irónico que sea dado concebir, pues el desfile del amor descrito está formado de rencores, venganzas, murmuraciones, zancadillas, verdades a medias y mentiras cabales”.⁷⁵ Como bien señala Carlos Monsiváis, al referirse al tipo de amor que impera en la novela, “desfila el amor que no deja de decir su nombre: el amor a uno mismo”.⁷⁶ El bastonero de oro que dirige el desfile en la novela es, precisamente, el odio y el rencor.

Este otro significado no evidente sino codificado por el autor en el título de la novela mediante una aparente frase elogiosa —“el desfile del amor”— que califica la historia narrada exige al lector una descodificación y un posterior reajuste en su lectura e interpretación que apunte hacia el desciframiento de la verdadera evaluación negativa cifrada en el título. La burla irónica codificada de esta manera y advertida por el lector sugiere de entrada la presencia del tono irónico —que podría prevalecer a lo largo del

⁷⁴ L. Cázares, “La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*”, *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*, p. 159.

⁷⁵ F. Patán, “El desfile del amor, de Sergio Pitol”, p. 162.

⁷⁶ C. Monsiváis, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, p. 47. Este artículo fue publicado por vez primera en dos partes: de las pp. 40-48, en *La Jornada Semanal*, 16 de julio de 1989, pp. 23-29; y, de las pp. 49-52, en *El Nacional Dominical*, núm. 157, 23 de mayo de 1993, p. 5.

relato— y de su posible vínculo con la sátira y la parodia.⁷⁷ En este caso, el tono de ironía paródica es sí una advertencia de lectura, pero también un homenaje hacia al cineasta alemán Ernst Lubitsch, como menciona Pitol en una especie de presentación del *Tríptico del carnaval*, incluida en la edición de sus obras reunidas, titulada “Las novelas del carnaval”:

en 1942, en pleno momento del horror, Ernst Lubitsch filmó en Hollywood una soberbia película: *Ser o no ser* (To Be or Not To be), sobre un grupo de comediantes sin oficio, pues los nazis habían clausurado su teatro, sospechosos por varias circunstancias y observados por la Gestapo [...] La película de Lubitsch rompió más de un tabú en los Estados Unidos. El cine tenía entonces que contribuir activamente al esfuerzo de la guerra. De los centenares de películas que se filmaron con ese intento, sólo un par de docenas cuando mucho se pueden ver ahora; todas las otras envejecieron tan pronto como se hizo la paz. A las otras las enterró la inepticia, el maniqueísmo vulgar, la falta de imaginación, una ignorancia de la historia, de la política, del presente, de todo. El efecto político de *Ser o no ser* pudo no gustarle a los patrioterros [...] Hasta ahora sigue siendo una obra maestra de la comedia [...] En Praga, en 1983, pensaba en *Ser o no ser* cuando escribía *El desfile del amor*. Intentaba mezclar situaciones políticas sórdidas como las luchas soterradas de la extrema derecha mexicana hacia el año 1942, y que al mismo tiempo mantuviera el tono de farsa. El título es un homenaje a Lubitsch. Una de sus películas lleva ese nombre.⁷⁸

El lector podrá detectar esta primera ironía simplemente al observar la incongruencia entre la historia de odios narrada en la novela y la historia de amor prometida en el título; percibirá una leve ironía en la inversión semántica producida por el título de la novela y el contenido de la historia narrada. Sin embargo, si desconoce el referente aludido —en este caso la película de Lubitsch— no percibirá la magnitud de la farsa y el homenaje que rinde Pitol al cineasta alemán. La misma estrategia será nuevamente utilizada al interior de la novela para homenajear diversas tradiciones —

⁷⁷ Ya que la ironía, como mecanismo retórico, apunta Linda Hutcheon, “funciona como uno de esos fenómenos lingüísticos que no tienen posición permanente y definitiva en la lengua, sino que, al contrario, extraen su significación del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación. Y como tal, la utilizan la sátira y la parodia” (L. Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, p. 192).

⁷⁸ S. Pitol, “Las novelas del carnaval”, pp. 15-16.

literarias, cinematográficas, musicales, pictóricas, escultóricas, entre otras—. El título de la novela proporciona, de esta manera, una orientación de lectura paratextual mediante el subrayado del tono irónico que advierte sobre su posible prevalencia en el relato.

“Las fuerzas reaccionarias”, de José Clemente Orozco

La portada de la primera edición de la novela constituye otro componente paratextual que apunta hacia la presencia del tono festivo en el texto. La página legal de la edición atribuye al historietista español Julio Vivas la elección de la portada para Editorial Anagrama, selección que seguramente contó con el consentimiento del autor.⁷⁹ Se trata de una imagen “sumamente maliciosa y bien traída”, como afirma Federico Patán,⁸⁰ que reproduce uno de los murales satíricos de José Clemente Orozco titulado “Las fuerzas reaccionarias” (ver Figura 1). Dichos murales fueron pintados en el segundo piso de la Escuela Nacional Preparatoria entre 1922 y 1926, durante el periodo posrevolucionario. El título hace alusión a un sector específico de la sociedad mexicana de la época: los ricos.

El mural muestra una secuencia en la que desfilan cuatro inmensas mujeres conducidas por un hombrecillo largo y delgado, que porta traje de frac con sombrero, lentes oscuros y un bastón en la mano izquierda. Las descomunales mujeres marchan tras el bastonero con arrogancia, ataviadas en largos vestidos, guantes, zorros, bolsos y sombreros con plumas. Una de ellas lanza un puntapié a una madre que, postrada en el suelo, mendiga con su hijo en brazos. Con estos murales, señala Clara Meierovich, Orozco “realizó una

⁷⁹ Es difícil creer que el autor no haya participado directamente en las decisiones sobre el proceso de edición de la novela en general, no sólo por el cuidado que siempre ha puesto en sus obras sino además porque mantiene una muy cercana amistad con el editor Jorge Herralde.

⁸⁰ F. Patán, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol”, p. 159.

terrible crítica a los privilegiados de su tiempo, acentuando los aspectos anquilosados y putrefactos a través de la caricatura. Medio de expresión que en Orozco alcanza grados magníficos en el terreno de la crítica social”.⁸¹

El mural muestra precisamente lo que el artista apunta ya desde el título de la obra, se trata de una caricatura de un sector de la sociedad mexicana, “los ricos”, que son “las fuerzas reaccionarias” del México revolucionario y postrevolucionario. A este respecto, Antonio Rodríguez menciona que Orozco, a “los ricos, como personajes de la alta sociedad, los retrata bajo la forma de artistas ridículos y de matronas obesas, cargadas de joyas, que dan puntapiés a los pordioseros”,⁸² como se observar en la reproducción del mural en la Figura I. Estas representaciones plásticas de la realidad y de los actores sociales del México revolucionario están sin duda a tono con la imagen que Pitol busca construir desde su novela. Por esta razón, resulta un acierto la inclusión de esta imagen en la primera portada de *El desfile del amor*, ya que advierte de entrada sobre la presencia de la caricatura, del tono grotesco o de opereta, que el relato adopta para la construcción de las imágenes de estos personajes. Hay que recordar, además, que Orozco se había formado una imagen particular sobre esta etapa de la historia del país —muy similar a la que construye Pitol desde su novela— que queda plasmada precisamente en esta serie de murales del pintor. Respecto a este periodo histórico, Orozco llegó a afirmar: “La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales”.⁸³ Los personajes que aparecen desfilando en la pintura recuerdan a los descritos en la novela: entre las mujeres del mural, el lector puede imaginar felizmente a Eduviges Briones y a su hija Amparo, a Ida Werfel e incluso a la

⁸¹ Clara Meierovich, *Vicente T. Mendoza. Artista y primer folclorólogo musical*. UNAM, México, 1995, p. 59.

⁸² A. Rodríguez, *La pintura mural de Orozco*, p. 32.

⁸³ José Clemente Orozco, *Autobiografía. José Clemente Orozco* [1970], Ediciones Era, México, 1983, p. 32.

madre del protagonista, el historiador Miguel del Solar, emparentada políticamente con las primeras; ya que en la novela no sólo Eduviges Briones es descrita por el narrador como una mujer de dimensiones descomunales, sino también Ida Werfel, intelectual de origen alemán exiliada en México durante la segunda guerra mundial. Figura 1:⁸⁴



⁸⁴ El pie de foto indica: “*Las fuerzas reaccionarias*, 1922/26; mural de la Escuela Nacional Preparatoria, México, D.F. Fresco.” (José Clemente Orozco, *Autobiografía. José Clemente Orozco*, p. 69).

Después de leer el texto, el lector reconoce fácilmente en esta portada la imagen plástica y caricaturesca, equivalente a aquella otra elaborada en la novela a partir de la ridiculización construida mediante la imagen grotesca de estos personajes tipo: “los ricos”. En el caso de Eduviges, se trata de una mujer que pertenece a una de las antiguas familias tradicionalistas o conservadoras de la sociedad mexicana, cuyo hermano participa activamente en la Guerra Cristera, simpatiza y colabora posteriormente con el nacismo alemán durante la segunda guerra mundial en México. Eduviges representa a esas familias acomodadas y conservadoras, que ven mermados sus privilegios y desplazado su poder a raíz del triunfo de la revolución mexicana. Ida Werfel, en cambio, pertenece a otro sector de la sociedad mexicana que empieza a conformarse durante ese mismo periodo —finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta—, los inmigrantes exiliados provenientes de los países del Eje, participantes en la guerra. Aunque por su profesión de académica y crítica literaria, Ida también incursiona en otros sectores de la sociedad como lo es el de la pequeña élite intelectual. La figura masculina, esa que aparece al frente del desfile en el mural, recuerda al personaje de Martínez, quien se describe a sí mismo, según recuerda el personaje Dery Goenaga en la charla que sostiene con el protagonista Miguel del Solar, como el “bastonero de oro” (p. 161) que dirige la marcha de la concordia. Al respecto, Federico Patán señala:

el personaje llamado Martínez, el único respecto al cual hay coincidencia en casi todos los demás: representa el mal absoluto. Siniestro, falso, desleal, monstruoso, orate, mamarracho, sanguijuela son algunos de los adjetivos que se le aplican. A este ser incoherente y zafio le concede Miguel del Solar, en un momento de ironía, el título de “el gran bastonero de oro en el desfile del amor” [...] Y entonces la figura de este ser cuya presencia significaba “asomar la cabeza al abismo, aspirar el azufre”, adquiere el aire de un diablo mayor que dirigiera, imagen medieval, la danza hacia la muerte (p. 164).⁸⁵

⁸⁵ F. Patán, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol”, p. 164.

La caricaturización de estos tipos sociales elaborada por Orozco desde sus murales está en completa armonía con la que Pitol construye en la novela. El tono grotesco y de burla crítica al que apuntan estas imágenes de la portada advierte al lector sobre su posible presencia y predominio en el texto. Las formas cómicas que pone en funcionamiento Pitol en la novela no son para nada evidentes sino sumamente sutiles, siempre están, como advierte José María Espinasa, disimuladas; algunas veces detrás de la ironía, otras más de la parodia, del grotesco; en fin, de la risa festiva del carnaval y su múltiple combinatoria incorporada en la novela. Es precisamente mediante la utilización de los diversos tonos festivos que Pitol logra dar una forma reconocible a eso que el mismo Espinasa identifica como aquello que, en otro nivel (extratextual), permanece amorfo, inexplicable, sin sentido. Este mismo autor destaca que no sólo en *El desfile del amor* sino también en *Domar a la divina garza* se incluyen en la portada pinturas tanto de Orozco como de Eduard Burra, respectivamente, y menciona,

la elección de estos dos pintores es acertada y sintomática: dos maneras extrañas de asimilar el gesto expresionista, en donde ese gesto tradicionalmente deforme y caricaturesco busca reconocer y humanizar al personaje. En el caso de Orozco los personajes pintados están casi siempre en una situación identificable histórica o mitológicamente, como sucede en *El desfile*; en Burra los personajes se desmoronan sin perder identidad, como en *Domar*. Pitol, como el expresionismo, parte de una intuición que después desaparece en el ejercicio de un estilo. La novela policiaca será la pesquisa de unos rasgos reconocibles (de un personaje, de una clase, de una sociedad).⁸⁶

En *El desfile del amor* no se trata exactamente de una novela policial en el sentido estricto, pero el autor sí utiliza para su construcción una de las estructuras clásicas de este subgénero.⁸⁷ Igual que en la pintura de Orozco, en la novela de Pitol los personajes también se presentan en una situación histórica fácilmente identificable: todos sus personajes

⁸⁶ J. M. Espinasa, "El teatro de la novela", p. 198.

⁸⁷ Como advierte Sergio Pitol en el apartado "¡Y llegó el desfile!" en *El Arte de la fuga*, p. 197.

pertenecen, de una u otra manera, a la élite de poder de las épocas representadas; algunos al lado derrotado, otros al vencedor.

Dedicatorias

Otro de los elementos paratextuales que introduce un tono festivo en la novela es la dedicatoria del autor a varias personalidades públicas y de la vida literaria del país: “*Para Luis y Lya Cardoza y Aragón, Luz del Amo, Margo Glantz, Carlos Monsiváis y Luis Prieto*”. La novela incorpora algunas anécdotas relacionadas con al menos dos de los nombres referidos, mismas que introducen la ‘excentricidad’ en el relato, que es una categoría especial del carnaval que se relaciona con la aniquilación de toda distancia entre las personas para permitir el contacto libre y familiar durante esta celebración, como refiere Bajtín:

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo, relacionada orgánicamente con la del contacto familiar; la excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta.⁸⁸

La presencia de la categoría de excentricidad en los umbrales del texto apunta, como el resto de los paratextos referidos, hacia una orientación de lectura en la que la concepción carnavalesca del mundo podría prevalecer y permearlo todo en la novela. Respecto a la dedicatoria, José Eduardo Serrato (2007) refiere, en su artículo “Algunas fuentes literarias

⁸⁸ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 179-180.

de *El desfile del amor*”, que Sergio Pitol incluyó en ésta algunos homenajes a los amigos mencionados:

me interesa comentar el disfraz de pirata con que las Werfel asisten a la fiesta fatal de Delfina Uribe. En ese pequeño detalle hay un homenaje a Luis Cardoza y Aragón que a su vez nos enlaza con otro guiño que nos remite a una anécdota de Cardoza con el poeta Porfirio Barba Jacob, quien en la novela se ‘traviste’ en el poeta Gonzalo de la Caña, cuya vida y perversiones se nos relatan entre líneas.⁸⁹

El homenaje a Luis Cardoza consiste, según afirma Serrato, en incorporar en la novela una anécdota que éste relata en sus memorias, *El río. Novelas de caballerías* (1986), publicadas dos años después de *El desfile del amor*, donde comenta que siendo embajador de Guatemala en Cuba asistió a una reunión de intelectuales, realizada en La Habana, precisamente con un parche de pirata en el ojo a causa de un accidente con el yodo —acto y disfraz que insertan al personaje en la categoría de excéntrico—. En dicha reunión, el invitado especial era Federico García Lorca y asistieron los principales escritores e intelectuales de la capital cubana durante los años treinta. A esa tertulia también asistió el poeta y periodista colombiano Porfirio Barba Jacob, quien sería, en esta relación que establece Serrato, el correlato del personaje del poeta Gonzalo de la Caña en la novela de Pitol.

En la anécdota referida por Luis Cardoza, señala Serrato, al final de la reunión: “Cardoza invitó a García Lorca y al colombiano a tomar una cerveza. A Cardoza se le

⁸⁹ José Eduardo Serrato, “Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*” en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, p. 228. Otra interpretación identifica en el personaje Gonzalo de la Caña al escritor decimonónico José Asunción Silva (1865-1896) (R. Gutiérrez Girardot, “*Poeta doctus*: Sergio Pitol o las transgresión en los géneros literarios” en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, p. 20). Sergio Pitol refiere, en una anécdota retomada de su diario y registrada en *El arte de la fuga*, cómo surge la idea del poeta decadente —incorporado en la novela con el nombre de Gonzalo de la Caña— a partir de una charla con su sobrina Elena Buganza, quien trabajaba su tesis de licenciatura sobre la obra de Bernardo Couto (1803-1862). Pitol refiere las indagaciones que realizó su sobrina con la familia del escritor, la cual se intranquiliza antes su investigación y termina dándole con la puerta en las narices (S. Pitol, “¡Y llegó el desfile!”, pp. 192-193).

olvidó que iba disfrazado de medio pirata con dos poetas que no escondían su homosexualidad en la machista ciudad de La Habana”.⁹⁰ El poeta colombiano que, según su biógrafo referido por Serrato, “convocaba ciclones”, no tardó en provocar un enfrentamiento en la cervecería al morder el brazo desnudo “del mocetón gallego” que les servía las bebidas. Se trata, en ambos casos —el de Luis Cardoza y el del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob—, de personajes excéntricos. La excentricidad del primero se evidencia al acudir vestido de pirata a una reunión a la que asiste la élite de la intelectualidad de la época y la excentricidad del segundo queda de manifiesto al dar rienda suelta a sus más profundos deseos y estrechar toda distancia entre las personas: “Aquel mordisco era su vida. Aquel mordisco expresó todo lo contenido en su silencio esa tarde en la revista *1930*”, señala Cardoza en sus memorias, según refiere Serrato.⁹¹ Ambos son, a todas luces, personajes excéntricos, extravagantes, raros, que desde el punto de vista de lo habitual destacan de entre las demás personas porque se colocan fuera del comportamiento común, fuera de la centralidad o del orden de las cosas.

Otra alusión, en este caso más que excéntrica grotesca, es la que devela la propia Margo Glantz —a quien Sergio Pitol dedica también esta novela— en su artículo “Remembranzas”,⁹² donde narra una ocasión en la que ésta y Pitol coincidieron en Canarias “con los Herralde —Jordi y Lali— y con Luz del Amo” y refiere:

En una foto tomada en la Navidad del año 1987, estamos los tres mexicanos brindando en el restorán del hotel y en la foto tengo la apariencia de una ballena. Sergio estaba terminando de escribir *El desfile del amor* [1984], que nos lo dedicaría a varios de sus amigos: Luis y Lya Cardoza y Aragón, Luz del Amo, Luis Prieto —el famoso licenciado Luis Prieto Reyes de su próxima novela *Domar a la*

⁹⁰ J.E. Serrato, *op. cit.*, p. 229.

⁹¹ Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*. FCE, México, 1986, pp. 326-327, *apud* J.E. Serrato, *loc. cit.*

⁹² Margo Glantz, “Remembranzas”, en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, pp. 25-30.

divina garza, la segunda del *Tríptico del carnaval*—, Carlos Monsiváis y la que escribe estas líneas.⁹³

El comentario de Margo Glantz sobre la fotografía en la que refiere tiene la apariencia de una ballena, sin añadir nada más, arroja una pista respecto a uno de los personajes que aparecen en la novela, Ida Werfel, emigrante exiliada en el país, a quien el escritor describe de manera grotesca como una gran ballena blanca. Aunque Margo Glantz relaciona dicha fotografía con la Navidad de 1987 y señala que en esta fecha Sergio Pitol estaba terminando de escribir *El desfile del amor*, la novela se concluyó y publicó tres años antes, en 1984. Probablemente confunda el tiempo de la escritura de *El desfile del amor* con el de la segunda novela del tríptico, *Domar a la divina garza*, publicada en 1988.

Estos pequeños guiños paratextuales introducidos por Sergio Pitol al homenajear — desde la dedicatoria del libro y muy a su estilo— a sus amigos Luis Cardoza y Aragón y a Margo Glantz vienen a fortalecer la hipótesis de lectura que subraya la presencia destacada en la novela de una serie de tonos festivos relacionados con la cultura cómica popular del carnaval, como son la excentricidad, la caricatura, lo grotesco.

Nota final del autor

La nota final del autor implicado⁹⁴ —entidad que, en este caso, coincide con la del narrador, quien se configura como novelista, como se verá más adelante en el análisis—

⁹³ M. Glantz, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁹⁴ El autor implicado es, según Wayne Booth, la construcción narrativa que el autor real hace de sí mismo en la novela y que el lector reconstruye a partir de los datos proporcionados en el texto. El autor “no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo [...] Tanto si llamamos a este autor implicado un «escriba oficial» o [...] «segundo ego» del autor, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy

con la que se cierra la novela es otro de los paratextos a considerar: “Praga, noviembre 1983 – Mojácar, junio 1984”. Esta nota alude a los lugares y al periodo de tiempo durante el que se supone el autor escribió la novela. Según esta información proporcionada, el texto empezó a escribirse en Praga a fines del otoño de 1983 y se concluyó el siguiente año, en Mojácar, a principios del verano de 1984. Fechas que coinciden con las de la escritura de la novela *El desfile del amor*, del Sergio Pitol, según ha registrado y referido el autor en distintas ocasiones, como se muestra más adelante en el análisis desarrollado en el subcapítulo “La escritura de la novela (1983-1984)”, incluido en el capítulo tres titulado “*El desfile del amor* al compás del carnaval”.

Este lapso de tiempo implica un momento del año que tiene una fuerte carga simbólica pues marca la transición del año viejo que finaliza al nuevo año que principia, abarca completamente el paso de la estación de invierno a la de primavera y concluye con el inicio del solsticio de verano. Se trata de un tiempo especial del año que pone el acento en ciertos procesos de cambio y transformación, de muerte de lo viejo y nacimiento de algo nuevo, etcétera. Este preciso momento del año coincide con los meses que abarcaba antiguamente uno de los periodos más amplios de la celebración del carnaval, como se verá más adelante. El tono festivo del que está imbuida esta celebración carnavalesca es el de la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que la sustenta; una risa que es positiva y negativa, que amortaja y resucita a la vez, como se expuso anteriormente.

En la información proporcionada por el paratexto de la nota final del autor implicado se advierte entonces sobre la presencia de este tiempo especial en el que se

impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra” (W. Booth, *La retórica de la ficción* [1961], tr. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Bosch, Barcelona, 1978, pp. 66-67).

indica transcurre la escritura de la novela. La nota final apunta hacia la idea de que la novela se escribió durante el antiguo tiempo del carnaval, por lo que tanto el autor implicado como su escritura estuvieron completamente influidos por la visión del mundo carnavalesca que domina durante este tiempo festivo. La orientación de lectura proporcionada por este paratexto apunta hacia la posible prevalencia de esta temporalidad especial en la novela y, en consecuencia, sobre sus implicaciones en el resto de los elementos del relato.

Tríptico del carnaval, Max Beckmann y Mijaíl Bajtín

A la orientación de lectura paratextual proporcionada por el título, portada, dedicatoria y nota final del autor en *El desfile del amor* se suman, quince años después, en 1999, los guiños aportados por el título, prólogo y presentación del *Tríptico del carnaval*. Volumen, este último, donde el autor compila y ordena, como ya se señaló, tres de sus primeras novelas —abre con *El desfile del amor*, seguido de *Domar a la divina garza* y concluye con *La vida conyugal*—. Fue la crítica quien primero empezó a denominar al conjunto de estas novelas como “tríptico del carnaval”, según señala el propio Pitol: “Después de publicar la última novela, varios críticos han considerado al grupo como una obra única dividida en tres partes, y poco después se aludía a ella como un *tríptico del carnaval*”.⁹⁵ El título del volumen alude, mediante el concepto de ‘carnaval’ —ampliamente desarrollado por Mijaíl Bajtín en su estudio *La cultura popular...*—, a una de las formas y manifestaciones de la antigua cultura cómica popular que se oponía a la cultura oficial y al tono serio y proponía

⁹⁵ S. Pitol, “Prólogo” en *Tríptico del carnaval*, p. 23.

un mundo alterno a la realidad, creado sobre las bases de mejores principios: un mundo temporal y utópico.⁹⁶

Para la integración del *Tríptico del carnaval*, que unifica las tres novelas antes mencionadas, el autor reconoce una fuerte influencia del pintor alemán Max Beckmann, quien a partir de cierta etapa de su vida artística empieza a organizar sus cuadros precisamente en trípticos: “Tal vez el origen de esa trilogía se remonta a casi cuarenta años atrás, al contemplar el primer tríptico de Beckmann”.⁹⁷ “La partida” (1932) es el primero de nueve retablos que el pintor construye como tríptico; éste, en particular, produce una gran impresión en Pitol y sirve de influencia en esta nueva etapa creativa del escritor.⁹⁸ Los trípticos de Beckmann, explica Pitol, a diferencia de los polípticos tradicionales donde la suma de cada fragmento completa una visión total: “se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nuestros ojos una rica imaginaria donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse”.⁹⁹ Esta misma idea, que ambos autores alimentan desde la estructuración de

⁹⁶ J.E. Serrato afirma: “Debemos reconocer que el tríptico del carnaval fue un hito en la literatura mexicana de los años ochenta cuyas repercusiones influyeron no sólo en la narrativa sino en la teoría literaria misma. La trilogía carnavalesca hizo que lectores y críticos volvieran los ojos a la obra teórica del pensador ruso Mijaíl Bajtín (1893-1975) y que se pusieran de moda conceptos como cronotopo, carnavalesco, dialogismo, construcción híbrida y plurilingüismo. La trilogía no hubiera sido posible sin la influencia de las ideas del filósofo ruso” (J.E. Serrato, *Las tramas de la parodia*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, p. 20). Y más adelante agrega: “Sergio Pitol introdujo en sus novelas carnavalescas los términos bajtinianos, que estaban de moda en el ambiente literario europeo, sobre todo en Francia, y que cambiaron por completo la percepción del lenguaje novelístico en México. Indirectamente, al hacerse alusión a la obra de Bajtín, los críticos empezaron a incorporar conceptos como dialogismo, plurilingüismo, lenguaje popular y lenguaje oficial. Las repercusiones intelectuales que tuvo *El desfile del amor* en el medio las podemos apreciar ahora a casi treinta años de distancia de su aparición” (*ibid.*, p. 21).

⁹⁷ S. Pitol, “El narrador” en *El arte de la fuga*, p. 145.

⁹⁸ Sobre esta etapa de su escritura creativa, Pitol menciona: “El siguiente movimiento, el tercer aire de mi narrativa, está marcado por la parodia, la caricatura, el relajo, y por una repentina y jubilosa ferocidad. El corpus del período lo componen tres novelas: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991)” (S. Pitol, “Prólogo” en *Tríptico del carnaval*, p. 23).

⁹⁹ S. Pitol, “El narrador”, p. 138.

sus obras en trípticos, está presente de manera particular en la concepción del tiempo que Pitol plantea en *El desfile del amor*.

En la construcción de los murales de Orozco, antes referidos, está también presente esta idea sobre el tiempo. Al respecto, Antonio Rodríguez destaca que los murales carecen de secuencia temática y menciona que a Orozco poco le interesó la continuidad: “Él no escribió una historia en episodios o un reportaje con principio, desarrollo y fin [...] Compete al espectador, si quiere, unir las escenas que le permitan facilitar la ‘lectura’ del conjunto”.¹⁰⁰ En este sentido, tanto la obra de Orozco como la de Beckmann y por supuesto la de Pitol parecen compartir y apuntar hacia una misma concepción del tiempo y respecto a las formas inconclusas de representarlo. Pues en los tres casos se trata de un tiempo fragmentario, repetitivo o cíclico, no lineal o cronológico.

El título de *Tríptico del carnaval* refiere, pues, a una concepción del tiempo específica —similar al tiempo antiguo del carnaval— y a ciertas formas de representarlo —en trípticos, en escenas fragmentarias, en momentos aislados, que no necesariamente guardan un orden progresivo o secuencial, sino que se presentan fuera del tiempo lineal o cronológico—. Desde la estructuración de las obras y su concepción del tiempo también se apunta hacia la idea de un tiempo especial, fuera del tiempo habitual o cotidiano, muy cercana a la concepción de tiempo festivo del carnaval, un tiempo y un mundo paralelos al de la realidad cotidiana.

¹⁰⁰ Antonio Rodríguez, *La pintura mural de Orozco*, p. 31.

“Prólogo”, de Sergio Pitol

En el “Prólogo” que el autor escribe para el *Tríptico del carnaval* se alude claramente a la teoría de la fiesta del carnaval bajtiniano —alusión que anteriormente había sido sólo advertida en el título del volumen—, mediante una mención directa del autor respecto a la influencia que tuvo la lectura del teórico ruso durante la composición de las tres novelas: “A mediados de los ochenta pasé una temporada de convalecencia en Marienbad. Allí leí el libro portentoso de Mijaíl Bajtín: *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento*. Cada página me procuraba alivio. Su teoría de la fiesta me pareció genial. Durante semanas no pude dejar de leer a Bajtín”.¹⁰¹ Más adelante, agrega el autor: “Entre estas tres novelas se tiende una amplia red de conexiones, de corredores, de vasos que potencian su carácter carnavalesco, fársico, delirante y grotesco”.¹⁰²

Esta información ha sido retomada por la crítica para enfatizar el uso que hace el autor de la teoría de Bajtín en esta narrativa, como afirma Teresa García Díaz en su estudio *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte* (2002): “En la trilogía carnavalesca [...] Pitol usa la teoría bajtiniana del carnaval para su proceso de escritura, a través de ella hace un homenaje a Mijaíl Bajtín. Con elementos carnavalescos como lo grotesco, la caricaturización, la fiesta, lo escatológico, la tunda, el proceso ritual, el dialogismo, entre otros, combinados con elementos propios de su estética, Pitol logró producir tres novelas que modifican el horizonte de expectativas de sus lectores”.¹⁰³ La autora considera el uso e incorporación de estos elementos carnavalesco como un homenaje al teórico ruso.

¹⁰¹ S. Pitol, “Prólogo” en *Tríptico del carnaval*, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³ Teresa García Díaz, *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, 2002, p. 180.

Sin embargo, esta lectura que Pitol afirma realizar de Bajtín durante su estancia en Praga no es, al parecer la primera que realiza del teórico. Ya durante su estancia en Moscú (entre 1977 y 1981), el autor ha tenido un primer acercamiento a la literatura rusa y la teoría literaria, como registra en sus escritos autobiográficos de *El arte de la fuga*:

El bagaje teórico ha sido a lo largo de mi vida lamentablemente parco. Sólo a edad avanzada, durante una estancia en Moscú, me acerqué a la obra de los formalistas y de sus discípulos. Conocí a Víctor Sklovski, me invitó a su estudio y lo oí hablar durante toda la mañana. ¡Quedé deslumbrado! No lograba explicarme cómo había podido prescindir hasta entonces de aquel mundo cargado de incitaciones luminosas. Me propuse estudiar, tan pronto como terminara con los rusos, los aspectos fundamentales de la lingüística, las distintas teorías sobre la forma, asomarme a la Escuela de Praga, llegar al estructuralismo, a la semiótica, a las nuevas corrientes, a Genette, a Greimas, a Iuri Lotman y a la escuela de Tartú. La verdad ni siquiera llegué a mayores en el estudio del formalismo ruso. Leí, eso sí, con indecible placer, los tres volúmenes que Boris Eijebaum dedicó a la obra de León Tolstoi, el libro de Tynianov sobre el joven Pushkin, la *Teoría de la prosa*, de Sklovski ya que también su teoría literaria se apoyaba en obras concretas: la de Boccaccio, Cervantes, Sterne, Dickens y Biely. El placer se volvió aún más intenso al llegar a Bajtín y leer sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski.¹⁰⁴

Desde los paratextos se insiste en subrayar la importancia que ocupa en las novelas del tríptico la presencia del carnaval y la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que lo identifica. Esta alusión del autor al estudio de la fiesta del carnaval de Mijaíl Bajtín, pone el acento en el diálogo que en mayor o menor medida las novelas del *Tríptico del carnaval* podrían potencialmente establecer con la tradición de forma de la novela carnavalesca en la que el teórico inscribe las obras de los autores por él estudiados.

¹⁰⁴ S. Pitol, “¿Un *Ars Poetica*?” en *El arte de la fuga*, p. 186.

“Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)”, de Antonio Tabucchi

A pesar de las afirmaciones hechas por Sergio Pitol en el “Prólogo” al *Tríptico del carnaval*, el escritor italiano, Antonio Tabucchi, advierte, desde la presentación de este mismo volumen titulada “Desconfianzas...”,¹⁰⁵ sobre las suspicacias que el lector debe tener en consideración “para viajar en el mundo de Pitol”. De esta manera, mientras la entidad narrativa —que Wayne Booth (1961) denomina ‘autor implicado’¹⁰⁶ y que en este caso firma bajo el nombre de Sergio Pitol— se dirige al lector desde el “Prólogo” del volumen para proporcionar algunas posibles claves de lectura, simultáneamente, desde la presentación del mismo volumen, Tabucchi —escritor y crítico, que bien podría denominarse lector implicado o crítico implicado— construye su propia entidad narrativa y, desde una posición autorizada —como puede ser la del crítico y amigo cercano tanto del autor y del editor, Jorge Herralde—, advierte al lector que se ha valido de su amistad con el editor para conocer el “Prólogo” del autor antes de su publicación: “prefacio que Jorge Herralde, con ejemplar falta de corrección, me ha mandado a espaldas del autor —con variaciones autógrafas del propio Pitol—, regalo precioso por el que quedo agradecido a Jorge”.¹⁰⁷ Lo anterior, refiere Tabucchi, le ha permitido prevenir al lector respecto a las desconfianzas que debe tener no sólo del autor y de los personajes de sus novelas, sino incluso de sí mismo como lector y de su capacidad para descifrar los enigmas que la narrativa de Sergio Pitol le plantea.

¹⁰⁵ Antonio Tabucchi, “Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)”, en Sergio Pitol, *Tríptico del carnaval*, pp. 7-13.

¹⁰⁶ W. Booth, *La retórica de la ficción*, p. 66-67.

¹⁰⁷ A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 12.

Desde su presentación, Tabucchi advierte al lector sobre el peligro de caer en una *lectio facillior* que siguiera al pie de la letra, por ejemplo, las pistas —aparentemente falsas— que el autor proporciona, aquí y allá —como las mencionadas en el “Prólogo” y en algunos de sus otros escritos autobiográficos—, y que seguramente obedecen a los intereses propios de la figura del autor implicado —esa construcción narrativa que el autor real hace de sí mismo en la novela y el “Prólogo”, en este caso—. La advertencia de Tabucchi, dirigida hacia los posibles lectores del volumen, pone el acento sobre los procesos de enmascaramiento que se llevan a cabo en las novelas y plantea que el verdadero rostro es a veces la máscara misma. Finalmente, otro elemento que destaca Tabucchi es la idea absurda de querer concluir, pues advierte que Pitol alude más bien a situaciones inacabadas, inconclusas, en proceso.

La advertencia contenida en las “Desconfianzas” subraya algunos aspectos de las novelas del *Tríptico del carnaval*, de Pitol, en los que sugiere una doble intención por parte del autor, quien busca confundir o distraer al lector hipotético de los textos, hacerlo caer en ciertas trampas colocadas ex profeso para él. Estas advertencias de Tabucchi alertan al lector sobre la muy probable presencia de la ironía en las novelas del carnaval, pues se acentúa la importancia de tener siempre en alta consideración la “doble intención” del autor.

3. *El desfile del amor* AL COMPÁS DEL CARNAVAL

A partir de 1999, con la publicación del *Tríptico del carnaval*, Sergio Pitol pone el acento en el diálogo que establecen las tres novelas que componen este volumen con la cultura cómica popular del carnaval; específicamente, como advierte en el “Prólogo” del tríptico, con los estudios elaborados por Mijaíl Bajtín sobre la fiesta carnavalesca en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...*, como antes se comentó. Uno de los rasgos fundamentales que caracteriza a esta celebración popular es la temporalidad especial en la que transcurre, pues el carnaval “se delimitaba en realidad tan sólo en el tiempo y no en el espacio”.¹⁰⁸ La fiesta carnavalesca sólo podía existir en el curso del tiempo festivo, que transcurría en un periodo específico del año que no coincidía con las festividades sacras, y su espíritu permeaba todos los espacios (públicos y privados), como se verá a continuación al tratar de esclarecer cuál es el tiempo en el que transcurren la totalidad de las acciones presentadas en la novela.

¹⁰⁸ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 187.

La edición citada de *El desfile del amor* en esta investigación es la impresa en 2003 y corresponde a las obras reunidas del autor publicadas por el Fondo de Cultura Económica, publicación más reciente de la novela.¹⁰⁹ La historia narrada en la novela presenta las indagaciones que emprende el protagonista —el historiador Miguel del Solar— a finales de 1972 sobre algunos acontecimientos criminales ocurridos treinta años atrás en la ciudad de México, a fines del año 1942, durante el estallido del conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial. A unos meses de terminar su año sabático en la Universidad de Bristol, Del Solar visita la ciudad de México con motivo de la publicación de su libro recién concluido *El año 1914* y aprovecha su estancia para indagar sobre su nuevo proyecto de investigación aún en ciernes. Los hechos narrados en la novela aluden a dos momentos históricos distintos, aunque ubicados en el mismo espacio de la ciudad de México: 1) a las indagaciones que emprende el historiador en el mes de diciembre de 1972 y que se extienden hasta los primeros meses del siguiente año; y 2) a los acontecimientos criminales, objeto de la investigación del protagonista, ocurridos el 14 de noviembre de 1942, que son rememorados y referidos en múltiples ocasiones por los diferentes personajes entrevistados —hacia fines de enero de 1973 y durante los siguientes meses—, junto con la relación de los respectivos ajustes de cuentas, zancadillas y venganzas desatados.

Tanto las indagaciones que emprende el protagonista como los hechos que investiga transcurren en la misma época, durante el periodo de transición de un año que concluye a otro que principia. El momento en el que acontecen las acciones narradas en la novela es un tiempo especial del año que implica una fuerte carga simbólica, pues se trata de un tiempo de cambio y transformación, que comprende la muerte de lo viejo y el nacimiento de algo

¹⁰⁹ *El desfile del amor*, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, México, 2003. En adelante se cita entre paréntesis y en el cuerpo del texto el número de página referida de esta edición.

nuevo. Por ejemplo, un año que termina y otro que principia, o bien, la estación de invierno que concluye para dar paso al inicio de la primavera. En la historia de la cultura popular, este lapso de tiempo abarcaba una de las múltiples fechas en las que antiguamente se llevaba a cabo la celebración del carnaval. Comprendía, precisamente, el periodo de mayor duración de esta fiesta y era el predominante en las grandes ciudades, pues esta misma historia registra muy diversas versiones acerca de cuándo comenzaba y cuánto tiempo duraba dicha festividad.

El tiempo antiguo del carnaval

En su extenso estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...*, Bajtín menciona que, en la época de Rabelais, la festividad del carnaval se llevaba a cabo en *Mardi gras* o Martes de carnaval; esto es, durante la última semana antes de Cuaresma (p. 179): “el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma (de allí los nombres franceses *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht*)” (p. 10). Tanto la fecha en la que se celebraba esta fiesta como su duración han tenido muy diversas variaciones en las diferentes culturas, pues ambas cambiaban de acuerdo a las distintas épocas y regiones donde se realizaban. Este mismo autor refiere que la duración de dichos festejos solía alargarse sobre todo en las ciudades más relevantes: “las celebraciones carnales ocupaban un importante lugar en la vida de las poblaciones medievales, incluso desde el punto de vista de su duración: en las grandes ciudades llegaban a durar tres meses por año” (pp. 14-15).

En otro de sus estudios, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), el autor menciona que la festividad del carnaval podía durar incluso más de tres meses por año: “La atmósfera de carnaval dominaba en los días de feria [...] Las grandes ciudades de la baja Edad Media (Roma, Nápoles, Venecia, París, Lyon, Nuremberg, Colonia y otras) llevaban una vida completamente carnavalesca durante tres meses al año, aproximadamente (a veces más)”.¹¹⁰ Al respecto, Philippe Walter precisa, en su estudio *Para una arqueología del imaginario medieval...* (2013), que el día de San Martín —uno de los santos más importantes de la Galia—, “conmemorado el onceavo día del onceavo mes, marcaba el inicio oficial del carnaval, cuarenta días antes de Navidad”.¹¹¹ Según el estudio de Walter, las festividades carnavalescas iniciaban el día 11 de noviembre, por lo que era muy probable que se extendieran por varios meses hasta primavera o antes de la Cuaresma.

Ejemplos de esta variación de tiempo tan amplia, respecto a la celebración del carnaval, se pueden apreciar también en el estudio *El carnaval: análisis histórico-cultural* (1979), de Julio Caro Baroja, quien registra un buen número de casos respecto a la duración y fecha en la que se celebraba el carnaval en distintas épocas y regiones de la Península Ibérica: 1) “Que se considere que el carnaval empieza ya en la misma Navidad”; 2) “que empieza a primeros de año o Reyes”; 3) “que empieza en San Antón”, que es “*a mediados de enero* y que por entonces ya puede haber máscaras”; 4) “que empieza el día de la Candelaria” (2 de febrero), o bien, “que va de Reyes a Cuaresma”; 5) “que empieza el día de San Blas”, esto es, el 3 de febrero; 6) “que empiezan quince días antes del Domingo de Carnaval”; 7) “que empiezan el mismo Domingo de Quincuagésima” y “El Domingo de

¹¹⁰ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 189.

¹¹¹ Philippe Walter, *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo (Seminarios de México)*, ed. y tr. Cristina Azuela. UNAM, México, 2013, p. 25.

Quincuagésima del año 1585 cayó el 3 de marzo”, del 3 al 6 de marzo, “los tres días de Carnestolendas o Antruejo eran, por antonomasia, el domingo, el lunes y el martes anteriores al Miércoles de Ceniza”; 8) también se considera “que sólo son Carnestolendas las horas correspondientes al Martes de Carnaval”; y 9) “El Carnaval empieza, según unos, el día 7 de enero y concluye en la madrugada del Miércoles de Ceniza; y sólo dura, en sentir de otros, los tres días antes de la Cuaresma, propiamente llamados de Carnestolendas”.¹¹² En esta variedad de fechas que refiere Caro Baroja para la celebración del carnaval parece predominar la influencia del calendario cristiano, pues por lo regular son las festividades religiosas las que marcan o delimitan el punto de referencia de duración de la fiesta carnavalesca.

En su estudio “Varia fortuna de la ‘cultura popular de la risa’”, Tatiana Bubnova refiere que el carnaval es “concebido como remanente cultural de una religión agraria, cuyas raíces se hunden en el pasado hasta la prehistoria”.¹¹³ Sin embargo, menciona la autora, todavía es posible percibir la presencia y el significado de esa cosmovisión en el calendario cristiano,¹¹⁴ y al respecto, agrega:

el calendario popular es de escala doble, porque combina periodos del calendario solar, de 30 días, con los del calendario lunar, principalmente de 40 días, en relación con las fases de la luna. Por eso muchas fiestas aparentemente cristianas se confunden o se integran con las de origen pagano, como la Navidad (25 de diciembre, fecha próxima al 22 de diciembre, día del solsticio de invierno), las Pascuas de Resurrección (cerca del 22 de marzo, equinoccio de primavera), san Juan (25 de junio, diametralmente opuesto a la Navidad), etc. De la Navidad a la Candelaria transcurren aproximadamente cuarenta días, pero si medimos del 22 de diciembre, son cuarenta días exactos: remanente del calendario lunar arcaico. Evidentemente, las razones históricas de este traslape calendárico deben buscarse en los procesos de dominación y de sustitución cultural, inherentes a la cristianización integrada a los designios del Estado.¹¹⁵

¹¹² Julio Caro Baroja, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1979, pp. 45-48.

¹¹³ T. Bubnova, “Varia fortuna de la «cultura popular de la risa»”, p. 140.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

En su estudio “El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas” (1993), Joan Prat i Carós destaca algunas de las características que, a lo largo del tiempo, han conferido al carnaval una posición principal en las festividades anuales y lo que esto ha implicado:

La situación estratégica del Carnaval dentro de la rueda de las fiestas anuales (finalización del invierno/inicio de la primavera; período puente entre los grandes ciclos de Navidad y Pascua) le confirieron, desde sus inicios, un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica del tiempo en la que éste se medía de acuerdo con los ritmos o biorritmos del mundo vegetal, animal y humano.

Y probablemente fue esta posición privilegiada, justamente con su antigüedad y universalidad, lo que hizo posible que el carnaval fuera incorporando bajo su órbita un conjunto de estratos que según las opiniones de los diversos especialistas abarcaría algunas festividades celtas precristianas [...]; algunos modelos de fiestas romanas [...]; los rituales de inversión medievales [...], y finalmente los elementos de exhibición y ostentación de riqueza y poder de las clases burguesas urbanas del renacimiento y la Edad Media Moderna [...]¹¹⁶

En cuanto al tiempo de celebración del carnaval, Bubnova menciona: “Si bien el ciclo del carnaval abarca principalmente el lapso comprendido entre el 22 de diciembre (el solsticio de invierno) y el 22 de junio (el solsticio de verano), sus conmemoraciones y rituales pueden extenderse al año entero, como las labores agrarias. [...] Pero la organización, la estructura y el sentido de todas las festividades y rituales de la cultura popular, vinculadas o no al calendario cristiano, tienen por modelo el mismo carnaval”.¹¹⁷

Como se puede apreciar, la festividad del carnaval podía durar desde unas cuantas horas correspondientes al Martes de carnaval; unos días antes de Cuaresma; abarcar meses si iniciaba en Reyes o en la Candelaria, o bien, si lo hacía incluso durante la Navidad o el día de San Martín y se extendía hasta antes de la Cuaresma o hasta el solsticio de verano; o incluso podía extenderse todo el año al igual que las labores agrarias, como indica

¹¹⁶ Joan Prat i Carós, “El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 1993, núm. 4, p. 280.

¹¹⁷ T. Bubnova, “Varia fortuna de la «cultura popular de la risa»”, p. 145.

Bubnova. Caro Baroja comenta, respecto a la duración de esta fiesta, que quien tenía la última palabra para determinar cuándo acababa la celebración era el pueblo: “en estas cuestiones los más ponen la ley a los menos, y la mayoría de nuestro pueblo se pinta sola para prolongar las fiestas”.¹¹⁸ Con lo que se puede esperar que, para este festejo, predominaran, sobre todo en las grandes ciudades, las fechas que abarcaban mucho más tiempo como es la de iniciar el 11 de noviembre, día de San Martín, el 22 de diciembre con el solsticio de invierno, o bien, en Navidad. Estas últimas fechas del carnaval duraban, por lo menos, tres o cuatro meses, abarcaban la conclusión del invierno y se extendían hasta la entrada de la primavera, a finales de marzo, concluían antes de Cuaresma (en el calendario cristiano), o bien, se ampliaban hasta el solsticio de verano (en el calendario lunar).

Estos últimos periodos referidos del tiempo antiguo del carnaval están fuertemente cargados de un amplio simbolismo, pues su curso involucra la mediación de un tiempo cósmico (natural), histórico (social) y biológico (orgánico); el fin de la estación de invierno, el año que concluye con la muerte de la vegetación, para dar paso a la llegada de la primavera y a la germinación de los nuevos brotes. Dentro de la visión del mundo de la cultura popular de la fiesta carnavalesca, el tiempo es el que aniquila lo viejo, lo caduco y anquilosado, para dar paso al nacimiento de algo nuevo y mejor. La muerte de lo viejo es la condición necesaria para que se produzca el nacimiento de lo nuevo.

La transición de la estación de invierno a la de primavera es también el paso de la oscuridad invernal a la luz primaveral, en palabras de Bajtín: “se despidе alegremente al invierno, al ayuno, al año viejo, a la muerte, y se acoge con alegría la primavera, los días de abundancia, de matanza de las reses, los días de nupcias, el año nuevo, etc., es decir, los símbolos de cambio y renovación, de crecimiento y abundancia, que sobrevivieron a lo

¹¹⁸ J. Caro Baroja, *op. cit.*, p. 48.

largo de los siglos” (p. 83). Estos símbolos, agrega el autor: “ya imbuidos de la sensación del tiempo y del porvenir utópico lleno de esperanzas y aspiraciones populares, servirán en adelante para expresar los alegres adioses que da el pueblo a la época agonizante, al antiguo poder y a la vieja concepción” (p. 83). El lapso de tiempo comprendido por el curso del año que concluye para dar paso al año nuevo está fuertemente cargado de este simbolismo. Se trata precisamente de un periodo de tiempo que coincide específicamente con la fecha de mayor amplitud en la que antiguamente se celebraba el carnaval.

En *El desfile del amor*, los dos momentos históricos aludidos en la narración —el de los crímenes investigados y rememorados (1942-1943) y el de las pesquisas que emprende el protagonista historiador (1972-1973)— transcurren en la misma época del año: durante la transición de la estación de invierno a la de primavera. Según estos datos aportados en el texto, todos los acontecimientos narrados en la novela están plenamente insertos en una temporalidad que tiene, como antes se observó, una fuerte carga simbólica. Es de esperar que incluso las imágenes y el lenguaje en la novela estén también fuertemente influidos por el sistema de imágenes carnalescas (realismo grotesco) y por la risa festiva ambivalente que identifica esta celebración. Ya que, durante este tiempo festivo, como ya se refirió, nadie escapa a la celebración porque el carnaval no tiene límites espaciales, todos participan, nadie se salva de la risa festiva.

Al respecto, señala Bajtín: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la *libertad*” (p. 9). Aunque esta festividad no tiene límites espaciales, sí tiene, como arriba se indicó, límites temporales y una vez concluido este tiempo todo

vuelve a ser como antes; pues esta celebración no existe fuera de los límites del tiempo especial de fiesta.

Con base en lo anterior, todas las acciones presentadas en la novela transcurrirían durante el tiempo festivo del carnaval, por lo que es posible hablar y aproximarse a la afirmación de que existe una intención del autor de insertar la novela en el curso del tiempo de esta festividad y, mediante la transposición de sus diversas formas y manifestaciones, probablemente en la tradición de forma de la literatura carnavalizada. Respecto a esta tradición, Bajtín menciona:

A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval [la fiesta] deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria [...] la carnavalización se convierte ya en una tradición de género literario. En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnalescos se transforman y cobran así un nuevo significado.¹¹⁹

El predominio que al parecer tiene el tiempo antiguo del carnaval en la novela podría leerse como una clara señal del lugar que ocupa en el texto la visión del mundo de la risa festiva ambivalente que sustenta dicha festividad; en la cual, todo es valorado positiva y negativamente a la vez. La identificación que se haga de la diversidad de formas y manifestaciones cómicas —propios de la literatura carnavalizada— transpuestas en la novela será quizá la señal más clara del diálogo que el autor establece con la cultura popular del carnaval y con la posible inserción de *El desfile del amor* en esta tradición de forma.

¹¹⁹ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 192.

Los crímenes investigados (1942-1943)

El momento histórico en el que se ubican las acciones narradas, en este caso, por los personajes entrevistados por el protagonista historiador es el del conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial y tienen como escenario la ciudad de México. Un acontecimiento en particular plantea al protagonista el enigma y desata sus primeras indagaciones: el asesinato del joven austriaco, Erich María Pistauer, ocurrido el 14 de noviembre de 1942, durante una fiesta celebrada en casa de Delfina Uribe, localizada en el edificio Minerva de la colonia Roma. Aunque el objeto de investigación es claramente ubicado en una fecha exacta, las pesquisas del protagonista lo llevan a indagar en acontecimientos ocurridos — según testimonian los personajes entrevistados y los documentos consultados— en los últimos meses del año 1942 y algunas de sus consecuencias manifiestas en los primeros meses del siguiente año. En consecuencia, las acciones referidas por los entrevistados tuvieron lugar muy probablemente durante los últimos dos meses (noviembre y diciembre) del año 1942 y los primeros de 1943 (enero, febrero y quizá marzo).

Los testimonios recogidos mediante las pesquisas que emprende el protagonista historiador plantean algunas de las posibles motivaciones del crimen, así como también sugieren las razones que pudieron ocasionar los asesinatos posteriores —de Arnulfo Briones y Martínez—, estrechamente relacionados con el primero. La información proporcionada por los personajes entrevistados refiere algunos de los antecedentes del crimen investigado por el protagonista, así como también las posibles consecuencias del mismo. El asesinato de joven Pistauer no sólo se plantea como un enigma —respecto a sus antecedentes y posibles motivaciones—, sino que se convierte en el detonador de una serie de acontecimientos criminales que irán asomando en el curso de las indagaciones. Ciertas

circunstancias del crimen así como algunas de sus principales consecuencias, referidas ambas de manera ocasional en los testimonios de los entrevistados, sirven de guía para tratar de delimitar el paso del tiempo en el relato y ubicar las acciones narradas.

Algunos de los antecedentes que pueden rastrearse en los testimonios de los entrevistados respecto al crimen de joven Pistauer, del posterior asesinato de Arnulfo Briones —padraastro del primero— y del descuartizamiento final de Martínez —guardaespaldas y asesino confeso de Arnulfo Briones— son: 1) la amenaza y chantaje que Martínez hace indirectamente a Arnulfo Briones, a través de su hermana Eduviges, respecto a la publicación de ciertos documentos que ésta asegura contienen una supuesta información sobre un antiguo pariente suyo, un poeta maldito, que en caso de publicarse pondrían por los suelos el “buen nombre” de la familia; 2) la persecución y huida de Arnulfo Briones hacia Tamaulipas por su participación en el levantamiento cristero y su posterior traición al movimiento, según los Uribe, al dejar embarcada a mucha gente mientras él se lavaba las manos; 3) el posterior matrimonio de Arnulfo Briones en Tamaulipas, con una tampiqueña de nombre Hermelinda, su traslado a Hamburgo donde vivieron algunos años y donde fallece su esposa en una simple operación quirúrgica, su breve retorno viudo a México y el cambio de sede de sus negocios para instalarse en Berlín; 4) el regreso de Arnulfo Briones a México en 1939, casado en segundas nupcias con Adele Waltzer —madre del joven asesinado y ex esposa de un médico cirujano que también se traslada a México—; y 5) los diversos chantajes y fraudes que Martínez hace a casi todos los asistentes a la fiesta de Delfina Uribe: el fraude del cuadro de la actriz Matilde Arenal, pintado por Julio Escobedo; el robo a Pedro Balmorán de los papeles que contenía la historia del castrado; el posterior chantaje monetario a la familia Briones con la amenaza de publicar los papeles de un supuesto pariente pervertido; el acoso constante a Ida y Emma

Werfel. Estos hechos son algunos de los antecedentes más importantes y posibles causas del crimen ocurrido a mediados de noviembre de 1942.

Algunas de las consecuencias del asesinato del joven Pistauer, ocurridas en las semanas posteriores al 14 de noviembre de 1942, ya para concluir el año, e incluso a principios del siguiente, son: 1) el entierro del joven asesinado; 2) la hospitalización y operación del hijo de Delfina Uribe, herido en la balacera; quien jamás se recupera completamente y fallece dos años después, en 1945, a consecuencia de los disparos; 3) el intento de Adele, madre del joven asesinado, por salir del país y su fracaso y regreso a la ciudad de México; 4) el asesinato de Arnulfo Briones, arrollado por un auto en la avenida Juárez, frente al edificio de Bellas Artes; 5) la confesión y encarcelamiento de Martínez por el asesinato de Arnulfo Briones; y, finalmente, 6) el descuartizamiento de Martínez como resultado de una pelea en su crujía, según afirma Delfina Uribe. Ésta es básicamente la relación de acontecimientos narrados por los personajes entrevistados respecto a algunas de las consecuencias del crimen del joven Pistauer, ocurridas en las semanas y meses posteriores.

Los acontecimientos que conforman los principales antecedentes y consecuencias del crimen transcurren desde finales del año 1942 y hasta principios de 1943. El hecho criminal que desata el resto de los asesinatos es, precisamente, 1) la muerte de Erich María Pistauer, como señala el narrador al presentar la visita del protagonista a la hemeroteca para consultar los diarios de la época: “No le llevó más de media hora encontrar los diarios que buscaba. La fiesta, según comprobó, tuvo lugar la noche del 14 de noviembre de 1942. En la primera página del periódico aparecía con grandes titulares la noticia: *Crimen cometido en casa de la hija de Luis Uribe*, y se remitía al lector a dos secciones interiores, a la página

de sociales y a la nota roja” (p. 34). Al momento del crimen, ya se han tejido la serie de acciones, antecedentes del asesinato, ya referidas.

Inmediatamente se da también 2) la hospitalización y la operación del hijo de Delfina Uribe, Ricardo, uno de los heridos durante la balacera. Al respecto, Delfina señala: “Después de la operación, me quedaba el día entero en el hospital. Ricardo se estaba restableciendo” (p. 203). Otro acontecimiento que también ocurre en los días posteriores a la balacera es 3) la ceremonia del sepelio del joven asesinado, Erich María Pistauer. Este hecho es referido por Dery Goenaga:

El entierro se llevó a cabo de la manera más privada posible. La madre no asistió. Pero sí el alemán, su padre. Nadie le habló. Se presentó acompañado de otro tipo. Me parece verlos llegar a la tumba, envueltos en unos abrigos de cuero muy gastados que aquí en México no usaba nadie. De la familia estuvieron los Briones: Arnulfo y Eduviges, mi padre y yo. ¡Párale de contar! ¡Ah!, y una especie de guardaespaldas que acompañaba siempre a mi tío. Fue un acto muy breve, celebrado sin afecto, puro compromiso (pp. 159-160).

Después de la muerte y entierro de Erich María Pistauer, 4) Aldele Waltzer intenta salir del país sin éxito, como refiere nuevamente Dery Goenaga: “Después de la muerte de su hijo [Aldele Waltzer] se quiso ir de inmediato, pero no le permitieron pasar la frontera americana por algún problema de pasaporte o visado. Se quedó esperando en Nuevo Laredo. Tuvo finalmente que volver a México” (p. 158). Y, más adelante, agrega Dery: “Mi tío sufrió una depresión nerviosa. Su mujer ya no quería vivir en México” (p. 160).

Posterior a la operación de Ricardo, el hijo de Delfina, 5) éste es dado de alta del hospital y junto con su madre se retira a un lugar tranquilo para su recuperación, probablemente a finales del mes de noviembre o principios de diciembre. Estos eventos son referidos por Delfina: “Cuando lo dieron de alta nos fuimos a pasar una temporada a Tehuacán” (p. 203).

En seguida, 6) Aroldo Goenaga envía a su hijo Derny al despacho clandestino de Arnulfo Briones con una carta y, por la respuesta que da Arnulfo, de manera oral y no escrita, pareciera que el objetivo de la carta es alertarlo. Estos acontecimientos son relatados, de nuevo, por Derny:

Me pidió decirle a mi padre que no se preocupara, que todo estaba en orden, que no diera crédito a ningún rumor, que estaba ya por salir de la ciudad; no era necesario llevar una respuesta escrita, bastaba con repetirle lo que me había dicho, y que estaba tranquilo [...]

—¿Fue después de la muerte de Pistauer?

—Después, sí. Estoy casi seguro de que fue casi en vísperas de que mataran a mi tío Arnulfo. Fueron días que mi padre dedicó a quemar papeles [...] Mi padre y mi tío tuvieron un distanciamiento después del entierro del muchacho. De alguna manera la carta que llevé los había reconciliado. Sí, estoy seguro que le hice esa visita poco antes de su muerte (pp. 157-158).

En los días posteriores al entierro y al envío de la carta, anteriormente referida, se da, muy probablemente ya entrado el mes de diciembre, la 7) cena entre Arnulfo Briones y Aroldo Goenaga en un restaurante próximo a Bellas Artes. Martínez va por Arnulfo al restaurante y, con engaños, lo dirige hacia su muerte en avenida Juárez, precisamente frente a Bellas Artes. Es Derny quien refiere estos acontecimientos:

Un distanciamiento con mi padre se produjo en esos días, te digo. La reconciliación no se logró sino hasta el final. Precisamente el día de su muerte lo pasaron juntos. Fueron a cenar a *Manolo*, el restaurante de la calle López. ¿O está en Luis Moya? ¿Te acuerdas? Habían arreglado todo para que Adele pudiera salir. Yo estuve a punto de ir a cenar con ellos, pero a última hora mi padre quiso que me quedara en casa, para atender no sé qué asunto. También para él ése fue el fin. Esa noche se dio cuenta de que sus cartas estaban cargadas a pérdida. No volvió a meterse en política. En nada. Se refugió en la casa, en sus lecturas devotas, en sus oraciones. La muerte de su primo anticipó, sin duda, la suya (p. 160).

[...]

Fue precisamente Martínez quien llegó al restaurante a decirle a mi tío que Adele acababa de salir de Bellas Artes, y que al bajar las escaleras se había roto un tacón. Martínez la llevaría en coche a casa pero, según dijo, ella quería hablar un momento con mi tío. Lo estaba esperando en el estacionamiento de coches, al lado del Palacio, a cien metros cuando mucho del restaurante. Mi padre se quedó esperando. Después de un rato largo se hartó y volvió a casa. Allí le dieron la noticia. Llamó mi tío Dionisio. Arnulfo Briones había sido atropellado por un coche al cruzar la

avenida Juárez a las ocho y media de la noche. Ésa fue la primera versión. Era un domingo; al terminar la función de ópera... (p. 162)

Durante su estancia en Tehuacán, 8) Delfina se entera de la muerte de Arnulfo Briones, como refiere ella misma:

Sí, pasé una temporada en Tehuacán con Ricardo. ¡Qué lugar agradable! Fue ahí donde leí la noticia de la muerte de Arnulfo Briones. Atropellado por un coche. Un accidente. Los periódicos le dedicaban un espacio interior muy insignificante [...] Al día siguiente la prensa publicó unos cuantos renglones que nada añadían. Llamé a mi hermano Bernardo. Sí, por supuesto que estaba enterado [...] la noticia no le había disgustado. “Lo que te puedo asegurar”, añadió, “es que quienes lo mataron eran aún peores que él”. Así me enteré de que era cierto lo que había yo intuido. No se trataba de un mero accidente casual (p. 203).

Una semana después del asesinato de Arnulfo Briones, probablemente a finales del mes de diciembre o principios de enero, 9) Martínez confiesa la autoría de crimen, según narra Delfina Uribe:

—¿Quiénes lo mataron?

—Eso mismo pregunté yo. ¿Quiénes? Gente de la misma ralea, al parecer. ¡Un ajuste de cuentas! Mi hermano mayor, Andrés, por razones que no viene al caso mencionar ahora, era uno de los hombres mejor informados del país. Bernardo me prometió ponerse en contacto con él y tenerme enterada. No había pasado una semana cuando un compinche de Briones confesó ser el autor del crimen, y fue encarcelado [...]

—¿Así que el culpable se entregó? ¿Quién era? —casi gritó.

—Fue lo que dijeron, que él mismo se había entregado. Yo nunca creí que aquel tipo fuera el culpable. Usted se enoja, Miguel, hace acusaciones de negligencia si uno no le entrega definiciones estrictas, precisas. Pero en aquel caso dos más dos jamás fueron cuatro. Para esto, la prensa no publicó la noticia. Yo me enteré por mis hermanos. Pero, ya le digo, nunca creí que Martínez fuera el culpable (pp. 203-204).

Pocas semanas después de ingresar al penal, seguramente ya en el mes de enero o febrero del siguiente año, 10) Martínez muere acribillado en la cárcel a raíz de una trifulca y es la propia Delfina quien narra los hechos:

—¿Cuándo salió? ¿Se conoce su paradero?

—Nunca salió. Lo mataron a las pocas semanas de haber entrado al penal. Una reyerta en su crujía. Al parecer eran bastante frecuentes en aquel tiempo. Y él tenía un carácter siniestro. Era uno de esos tipos que se crean enemistades al instante. Lo

lincharon. Lo hicieron picadillo. Quedó convertido en una masa sanguinolenta. Será feo decirlo, pero estoy convencida de que se lo merecía.

—A lo mejor era otro. ¿Quién lo identificó? ¿Por qué nunca me habló de eso?

—No hubo la menor posibilidad de confusión. Andrés se habría enterado. Y usted no me preguntó nada al respecto (p. 205).

Como se puede apreciar, aunque la narración no ubica cada una de las acciones narradas en fechas exactas, sí proporciona las coordenadas temporales que permiten al lector determinar el paso del tiempo. Algunas de estas coordenadas temporales que se pueden encontrar en las citas anteriores son, por ejemplo, “después de”, “una temporada”, “en vísperas de”, “antes de”, “en esos días”, “el día de”, “al siguiente día”, “no había pasado una semana”, “a las pocas semanas de”, entre otras. Estas referencias temporales permiten al lector elaborar una aproximación respecto al paso del tiempo, que puede dar una idea más o menos cercana de cuándo ocurrieron cada uno de los acontecimientos referidos. No es posible deducir fechas exactas, pero sí se puede afirmar que esta serie de acciones, acontecidas después del crimen del joven Pistauer, sucedieron desde finales del mes de noviembre de 1942 y hasta, al menos, los primeros dos o tres meses del siguiente año de 1943. Las acciones narradas por los personajes entrevistados, que refieren a los acontecimientos ocurridos treinta años atrás, transcurren durante el paso del tiempo del año que concluye y la llegada del año nuevo.

Las pesquisas del historiador (1972-1973)

La primera advertencia de ubicación temporal, respecto al momento de la acción en el que transcurre la investigación del protagonista, se anuncia indirectamente en la oración con la

que da inicio la novela: “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” (p. 27). La narración de las indagaciones que lleva a cabo el historiador y protagonista del relato, Miguel del Solar, comienza con la presentación de su primera visita al edificio Minerva, inmueble a cuyas puertas ocurre el asesinato del joven austriaco, treinta años atrás, y objeto de su nueva investigación. Sin embargo, las indagaciones del protagonista no inician en ese preciso momento sino poco tiempo antes. Líneas más adelante, el narrador hace referencia al momento preciso en el que comenzó realmente a gestarse este nuevo proyecto de investigación emprendido por el protagonista:

Había descubierto hacía unos meses, aún en Bristol, la correspondencia entre el administrador de una empresa petrolera inglesa de la Huasteca y su central en Londres, durante los conflictos petroleros que desembocaron en la expropiación de las empresas y la consiguiente ruptura de relaciones entre Inglaterra y México. [...] Tomó entonces algunas notas; las había repasado y ampliado en México (p. 29).

La frase “hacía unos meses” tiene como deixis de referencia el mes de enero de 1973. Cuando el nuevo tema de investigación se empieza a gestar —probablemente dos meses atrás, a mediados del mes de noviembre de 1972—, Del Solar aún se encuentra trabajando en Bristol, justo antes de su visita a México realizada en el mes de diciembre. A finales del año 1972, ya en México, Del Solar adquiere un documento que reaviva su interés en este nuevo proyecto aún en ciernes:

Y hacía apenas dos o tres semanas, poco antes de terminar el año, encontró a una discípula, Mercedes Ríos, con quien comentó sus lecturas del momento [...] Mercedes le prestó unas copias fotográficas de un legajo referente a las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes activos en México durante ese mismo periodo [...] Debido a tal lectura estaba allí, en aquel patio del bizarro edificio de ladrillo rojizo (p. 29).

Este legajo es precisamente el que detona las pesquisas que emprende el protagonista. Las coordenadas temporales antes mencionadas: “Y hacía apenas dos o tres

semanas, poco antes de terminar el año”, refieren a un momento ubicado dos o tres semanas antes de la deixis de referencia temporal que sitúa al protagonista a mediados del mes de enero de 1973. El legajo lo recibió, entonces, aproximadamente la penúltima semana del mes de diciembre de 1972; probablemente por Navidad.

Estos primeros documentos son los que llevan al protagonista hasta el edificio Minerva, frente al cual se encuentra parado al inicio de la novela, a mediados del mes de enero de 1973, poco antes de emprender sus nuevas indagaciones en la hemeroteca, los archivos judiciales y las entrevistas a los testigos directos e indirectos de los hechos investigados. El nuevo proyecto empieza entonces a gestarse desde los últimos meses del año 1972 —noviembre-diciembre— y se entiende que la serie de averiguaciones que nos presenta el narrador transcurren desde mediados del mes de enero de 1973 hasta aproximadamente el mes de marzo del mismo año. El proceso completo de gestación y desarrollo del proyecto que emprende Miguel del Solar abarca justo la transición de la estación de invierno a la de primavera.

A lo largo de la novela se proporcionan varias pistas que permiten percibir el paso del tiempo que, como se señaló, marca el curso de una estación del año a otra. Algunas veces los indicios provienen de la descripción de la vestimenta de los personajes, otras de los comentarios sobre el clima, o bien, de afirmaciones directas sobre la presencia del invierno o la llegada de la primavera. Por ejemplo, durante las primeras entrevistas que realiza el protagonista al inicio del relato, se señala, respecto al uso de las prendas de los personajes, que éstos llevan chaquetas, lanas y franelas gruesas, por lo que se deduce que están todavía en invierno. En la descripción del protagonista, al principio de la novela, se menciona: “Viste pantalones de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de tweed, del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida ocre” (p. 28).

Durante la primera entrevista a Eduvigés Briones, se describe también con lanas y franelas muy gruesas: “Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana” (p. 42). Y, enseguida, se describe el vestido de Eduvigés: “Un especie de vestido de noche que le llegaba hasta el tobillo, hecho con una franela gris, espesa, desde luego más apropiada para un abrigo masculino, con remates de viejo terciopelo negro en el pecho y los puños, y unos hilos verticales de azabache cosidos a ambos costados” (p. 42). Esta primera visita y entrevista realizada a Eduvigés por el protagonista sucede todavía durante el invierno, quizá hacia finales del mes de enero de 1973, pues ya se advirtió que a mediados de enero se realizó su primera visita al edificio Minerva, que es anterior al inicio de sus entrevistas.

Otra forma de señalar el paso del tiempo en la novela es a partir de comentarios aparentemente triviales sobre el clima; como sucede, por ejemplo, en la siguiente visita del protagonista a Delfina Uribe, con quien previamente había charlado en dos ocasiones para concertar el encuentro: “Recurrió [...] a una sobrina de Delfina, María Elena Uribe, a quien él había conocido de modo superficial en la Facultad. Le pidió acompañarlo a visitarla, y en el término de dos semanas había hablado con ella [Delfina] en dos ocasiones, y para esa tercera, la de la invitación a comer, había sorprendentemente accedido a auxiliarlo en sus pesquisas” (p. 55). Si al momento de esta visita ya han transcurrido al menos dos semanas tratando de concertar la entrevista con Delfina y la narración de las pesquisas en México inició a mediados de enero de 1973, esta visita tuvo que transcurrir ya durante el mes de febrero del mismo año, todavía durante la temporada invernal.

Al final de la visita a Delfina, durante un evento en su galería, ésta comenta: “—Estoy postrada [...] No lograron regular la calefacción y, mire usted, esto se ha vuelto un horno” (p. 59). Aunque están todavía en invierno y requieren el uso de la calefacción, el ambiente en la galería es más bien caluroso. Este espacio es descrito por el protagonista en

tonos rojizos, tanto los cielos como las paredes, y el resto de un blanco morisco: “dos grandes cubos luminosos, el primero una sala, y el otro un comedor, abiertos a otros espacios menos amplios. Un orden severo y estricto, pero no necesariamente frío. [...] Algunos techos estaban pintados de un solferino muy pálido, dos de las paredes de color rojo Siena. Lo demás era todo de blancura radiante, morisca. Había un par de muros de cristal, uno en el comedor, otro en una pequeña salita; ambos daban a un jardín casi tropical” (p. 54). El espacio de la sala y el comedor de la casa-galería de Delfina se configuran como una especie de escenario infernal, de cielos y paredes rojizas, que colindan con el jardín. No se puede olvidar que, durante las antiguas celebraciones del carnaval, estaban muy presentes los escenarios donde eran representados los misterios: el cielo, el infierno, el paraíso. En este espacio, configurado como un escenario infernal, el frío del invierno resulta ser, en ese mundo al revés del tiempo carnavalesco y en ese preciso espacio de la casa-galería de Delfina, un horno. Y quizá por esto mismo el protagonista afirma que el escenario descrito presenta un “orden severo y estricto, pero no necesariamente frío”.¹²⁰

Otro detalle que, pocas líneas más adelante, el protagonista percibe y que apoya la presencia del tiempo espacio del carnaval es la descripción que hace de los objetos que penden, uno de la pared de la sala y otros de la pared del comedor, colocados frente a frente como en un duelo: “Al final de la gran sala, sobre una angosta mesa negra de patas espigadas, le rugía al mundo, magnífica y feroz, una enorme cabeza de madera y clavos metálicos; a pesar de sus dimensiones y agresividad no lograba dominar más que un

¹²⁰ La presente investigación no profundiza en el análisis de los espacios, pues éste no es el objeto de estudio planteado, pero se señala, cuando se considera pertinente, la presencia de ciertos elementos que ayudan a configurar el espacio-tiempo del carnaval en la novela, como se comenta más adelante y de manera general, en el apartado “El cronotopo del carnaval”.

reducido espacio circundante. En la pared de enfrente, sobre una gruesa viga, seis o siete figurillas totonacas se reían con sorna de la cabeza africana” (p. 54). Imagen que prefigura los elementos involucrados en la fiesta carnavalesca: el temor, el miedo, la opresión vs la risa festiva ambivalente, que aniquila y resucita a la vez.

En otras ocasiones, los comentarios casuales que marcan el paso del tiempo aluden, por ejemplo, al cultivo de las flores, que pareciera proporcionar los primeros signos de asomo de la primavera aunque en este caso son prematuros. Nuevamente, durante una visita del protagonista a Delfina, en su casa de la ciudad de México, ésta comenta al llegar tarde a la cita: “Hemos traído unos rosales preciosos. No es época para sembrar, pero veremos qué logra el jardinero. Tiene una mano muy fina” (p. 60). Como se alude, todavía no entra la primavera, por lo que esta visita se ubicaría probablemente a fines de febrero o inicios de marzo. Luego de esta visita a Delfina, el protagonista decide buscar información en los archivos de la procuraduría para investigar cómo ocurrió el incidente de los disparos, por lo que lleva a cabo algunas visitas y termina el día con una caminata después de una conversación con su madre: “Era una tarde muy fría. Le daba gusto caminar bajo esa temperatura invernal” (p. 74). Aún no concluye la estación de invierno y debe ser finales de febrero o principios de marzo.

En el séptimo apartado de la novela, titulado “En el huerto de Juan Fernández” en alusión a la obra de Tirso de Molina, se narra la visita que, a invitación de Delfina, Del Solar le hace en su casa de Cuernavaca donde se describe un jardín con flores: “¡Venga! ¡Vamos al jardín a cortar algunas flores! —exclamó de pronto la anfitriona” (p. 122); por lo que el lector puede deducir que finalmente ha concluido el invierno y ha llegado la primavera. Llama la atención la expresión “cortar flores” utilizada por Delfina, pues dentro de la tradición de la antigua lírica popular hispánica —de la que se nutre la literatura de

Tirso— ésta alude simbólicamente a una pérdida de la inocencia. En este caso, quien utiliza la expresión es Delfina dirigiéndose al protagonista, como si ésta se propusiera, mediante el recuento de las historias que narra a su entrevistador, despojarlo de su inocencia. Pues, como se muestra más adelante en el análisis, varios de los entrevistados insinúan cierta inocencia en el protagonista e ironizan respecto a su conocimiento de la historia y al tratar de desentrañar la maraña de los acontecimientos ocurridos treinta años atrás para descubrir lo que verdaderamente sucedió.

En este apartado de la novela se aprecia otro guiño que apunta hacia la presencia de un rasgo constitutivo del tiempo espacio del carnaval: la mascarada o disfraz. Hacia el final de “En el huerto de Juan Fernández” se puede leer el siguiente comentario del narrador, focalizado en el protagonista, donde se sintetizan las referencias que a lo largo de la novela se hacen a la obra de Tirso y a otras más que aluden también a la suplantación y a la escisión de personalidades:

Al cabo de un rato se retiró a su habitación. Leyó durante varias horas un libro de Dickens, *Nuestro amigo común*, que tomó de una estantería de la sala. Pensó en Ida Werfel, en los comentarios que le oyó repetir a Emma, su hija sobre *La huerta de Juan Fernández*, una obra de Tirso de Molina donde nadie era quien decía ser, donde los personajes se desdoblaban sin cesar y adoptaban las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás. Lo mismo ocurría en la novela de Dickens. 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.¹²¹ Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera

¹²¹ En el apartado titulado “Anfitriona perfecta” el narrador refiere, focalizado en el protagonista, lo que Delfina relata a Del Solar: “Había escrito una tesis que en su tiempo no había resultado del todo mal, sobre la doble personalidad en la novela victoriana: Jekyll y Hyde, Dorian Gray, el Edwin Drood de Dickens, Kurtz el de *El corazón de las tinieblas*, los protagonistas de Wilkie Collins, etcétera” (p. 64). En su tesis doctoral, Salvador Acosta destaca la diferencia entre los procedimientos a los que se alude en la novela, la suplantación o enmascaramiento y la dualidad o escisión de identidades: “Poseer una dualidad implica ambivalencia y lucha interna, mientras que el enmascaramiento se produce a raíz de un esfuerzo consciente de alguien que desea engañar” (S. Acosta, *Sergio Pitó y el tema del desencanto...*, p. 166). Acosta se inclina por la presencia del enmascaramiento más que por la doble personalidad (*Ibid.*, 167). Sin embargo, en *El desfile del amor* se alude a ambos procedimientos mediante las intertextualidades antes referidas.

identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien no era?” (p. 130).

En este apartado de la novela, Delfina es presentada en el jardín de su casa con unas tijeras de jardinería en las manos que jamás usa, el jardinero hace de mozo al servir las bebidas y alimentos, el historiador escucha las confesiones de la vida amorosa de Delfina —que ésta se anima a relatarle precisamente porque no es un novelista aunque leemos finalmente dichas historias en una novela—. ¹²² Éstos son quizá sólo una serie de juegos y guiños que apuntan hacia una posible presencia de la suplantación, escisión o enmascaramiento de identidades en el relato. Al respecto, Gerardo Hurtado comenta: “Lo que Miguel del Solar descubrirá finalmente es que la oscilación entre el ser y el parecer que sostiene a la comedia de enredo es la misma que rige las relaciones de aquel mundo llamado Minerva y, tal vez, las de la propia vida”. ¹²³

Después de la visita a Delfina, cuando el protagonista vuelve a la ciudad de México, el narrador confirma la llegada de la nueva estación: “Esa hermosa mañana de primavera le resultaba más que evidente la pérdida de tiempo y aun el rumbo en su obstinación por aclarar el asunto del Minerva. Lo atrapaban las ramas, le escamoteaban el bosque” (p. 131). La llegada de la primavera se refuerza con un cambio en la vestimenta de los personajes y se destaca especialmente en aquellos que antes se habían descrito cubiertos de gruesas lanas como, por ejemplo, Eduvigis: “Sólo ella era capaz de ponerse con tan absoluta normalidad esas prendas. Un vestido de raso que le llegaba al tobillo, como un largo tubo que

¹²² Laura Cázares compara a los personajes de esta escena con los de “La huerta de Juan Fernández” (1626) de Tirso y advierte que el jardinero no cumple las mismas funciones amorosas que desempeña en la obra de teatro sino que su carácter en la novela es más bien de criado. En el caso de Delfina, ésta tampoco desarrolla una escena a morosa —como ocurre con Laura en la comedia de Tirso—, pero sí introduce el tema en la escena al narrar al historiador sus fracasos amorosos (L. Cázares, *El caldero fáustico...*, pp. 118-121).

¹²³ Gerardo Hurtado, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitlor: una tragicomedia policial en tres actos”, en Miguel Rodríguez y Enrique Flores (eds.), *Bang, Bang! Pesquisas sobre narrativa policial mexicana*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005, p. 105.

contuviera su cuerpo corpulento, y, por únicos adornos, una cenefa de canutillo de cristal lila y granate y, como complemento simétrico, una rama de flores del mismo material a la altura de los hombros. Un vestido art-decó admirable” (pp. 179-180). Eduviges viste con seda ligera, lleva un adorno de flores de colores encendidos y alegres, contrario a la lana gruesa de color gris que vestía al principio del relato, durante la época invernal. Los tonos oscuros y tristes de las gruesas franelas invernales dan paso a los tonos vivos y encendidos de la ligera seda primaveral.

Las pesquisas del protagonista narradas en la novela abarcan la sucesión de estaciones, el tránsito de invierno a la llegada de la primavera, como antes se refirió; esto es, de mediados de noviembre, el mes de diciembre, enero, febrero y parte de marzo. La investigación del protagonista narrada en la novela coincide con la celebración del tiempo antiguo del carnaval que iniciaba por San Martín o Navidades y se extendía hasta antes de Cuaresma o incluso hasta el inicio del verano. Justo el tiempo en que el historiador y protagonista localiza documentos que lo llevan a pensar en un nuevo proyecto, visita la ciudad de México, encuentra documentación y fuentes que le permiten emprender sus primeras averiguaciones. Cada una de las entrevistas e indagaciones que lleva a cabo el protagonista ocurren durante el carnaval, imbuidas de la visión del mundo de la risa festiva ambivalente. Se puede afirmar, entonces, que el tiempo del carnaval transcurre en lo que avanza la novela y que fiesta y relato concluyen a la vez.

La escritura de la novela (1983-1984)

Existen por lo menos dos referencias textuales que aluden directamente al tiempo de planeación y escritura de la novela *El desfile del amor*. Una se registra al interior del propio texto novelesco y es atribuida al autor implicado —que se configura a la vez como novelista, como se muestra más adelante en el análisis—. Se trata del paratexto conformado por la nota final del relato —ya antes comentado en el capítulo dos de esta investigación—, que señala desde la ficción las fechas en las que se supone fue escrito: “Praga, noviembre de 1983 – Mojácar, junio de 1984”. La otra referencia es proporcionada por el autor real de la novela, Sergio Pitol, y se localiza en sus escritos autobiográficos. El autor se ha tomado la molestia de registrar el momento preciso de escritura de la que sería la primera de las novelas que integrarían el volumen *Tríptico del carnaval* (1999), según anota en el apartado “¡Y llegó el desfile!” de *El arte de la fuga*, a partir de apuntes tomados de su diario,¹²⁴ relacionados con la gestación y escritura de la novela *El desfile del amor*:

1983

[...]

*18 de noviembre (en Praga)*¹²⁵

Me invitaron oficialmente, más en mi carácter de embajador que de escritor, a la inauguración de una exposición que celebraría el centenario del nacimiento de Egon Erwin Kisch, el famoso cronista de entreguerras. Asistí. Al acercarme a un panel la fotografía de una casa me resultó familiar. Claro, era una casa de la colonia Roma, situada no lejos de la Plaza de Río de Janeiro. Al lado había fotos de Kisch con personajes famosos de la época [...] Gente muy elegante al lado de intelectuales con chaquetas de aspecto proletario, actores, escritores, dirigentes comunistas, condesas y princesas, intelectuales mexicanos, luminarias de Hollywood. Un mundo de matices muy contrastados a quienes la guerra reunió en México. Puedo imaginarme la cantidad de confusiones que esa divina pléyade habrá provocado en una ciudad

¹²⁴ Como aclara Sergio Pitol en “Las novelas del carnaval”, p. 18.

¹²⁵ Cf. “El narrador”, pp. 144-145.

entonces tan provinciana como debió ser el México de aquellos años. Una continua comedia de errores.

19 de noviembre

Entré al café Slavjia, me senté en una mesa que tenía vista al río y la perspectiva del castillo y comencé a escribir mi novela. Tracé a grandes rasgos el esquema de los cinco primeros capítulos.

20 de noviembre

Anoche terminé el trazo total de mi novela, y hoy comencé a anotar datos e incidentes en algunos capítulos. Me falta decidir el tono, la temperatura del lenguaje. Pero lo verdaderamente abrumador, la carpintería de la obra, ya salió. Hice notas muy detalladas para uno de los capítulos [...]

19 de diciembre

Todo me está resultando tan fácil, la novela se deja escribir con tal rapidez que me hace temer que se trate de un mero estallido de grafomanía. Mañana comienzo a trabajar en el capítulo de Delfina Uribe.

25 de diciembre

La estructura es muy sencilla. La utilizó Gogol en *Las almas muertas*: un forastero llega a un lugar y comienza a visitar una a una a diferentes personas para tratar de un tema determinado. La novela policial lo ha utilizado casi desde el principio [...].¹²⁶

Si se atiende a estas notas del autor, para la Navidad de 1983 el escritor ya ha trazado la estructura general de la novela e iniciado su escritura. Más adelante, en este mismo texto de escritos autobiográficos antes citado, Pitol refiere el momento en que finalmente concluye la novela y la entrega al editor Jorge Herralde para su valoración:

1984

17 de febrero

Paso horas enteras revisando los volúmenes de fotos de los hermanos Casasola en la biblioteca de la embajada. Veo cómo se vestía la gente [...] Aparece en estos libros todo el *Who is who* mexicano de la época. Esto me permite visualizar a los personajes.

¹²⁶ S. Pitol, “¡Y llegó el desfile!”, pp. 195-197; cf. “Las novelas del carnaval”, pp. 18-19.

17 de junio (en Mojácar)

Estoy instalado en Mojácar desde hace dos semanas. Trabajo de sol a sol. Me parece que lo que imprime alguna vida a mi novela es una especie de expresionismo jovial, si cabe la expresión, proveniente de largos años de juegos paródicos, improvisaciones e invención caricaturizada de la realidad, practicados con Luis Prieto y Carlos Monsiváis, pero también de ciertos efectos del cine americano de los años treinta y cuarenta [...] lectura de piezas teatrales [...] la ópera [...] la comedia de errores [...]

26 de junio

Se acabó mi estancia en Mojácar y también la novela. Se llama *El desfile del amor*. Pasado mañana estaré en Barcelona para ponerla en manos de Jorge Herralde. De allí volveré a Praga, donde esperaré, aterrado, su juicio y luego, si lo libra, el veredicto del jurado.¹²⁷

Si se atiende a estas notas que el autor recupera, según menciona, de su diario, *El desfile del amor* se concluye a las puertas del verano de 1984, justo a tiempo para participar por el premio Herralde de Novela de ese año, donde la obra resulta ganadora. A finales del año, a mediados del mes de noviembre, los diarios españoles publican el nombre del ganador del Premio Herralde en su segunda edición, Sergio Pitol con su novela *El desfile del amor*. Así lo anuncia el jurado compuesto por Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Goytisolo, Esther Tusquets y el editor Jorge Herralde, por unanimidad, el día 15 de noviembre de 1984.¹²⁸

En los escritos autobiográficos incluidos en *El arte de la fuga* también se anotan algunas fechas de años anteriores (1980, 1981 y 1982) en las que el autor registra los primeros comentarios en los que se aprecia jugaba con la idea de escribir una novela policial, cuyo escenario sería el microcosmos de un edificio donde vivió e imagina algunos de los personajes, la época, etc. El día primero de septiembre de 1982 escribe, según

¹²⁷ S. Pitol, “¡Y llegó el desfile!”, pp. 197-198.

¹²⁸ Ver primera edición de *El desfile del amor* (1984), p. 7.

registra este texto: “Abandoné el proyecto de la casa en la Plaza de Río de Janeiro para suplirlo con dos historias, dos variantes de relación, entre madres e hijos. Debería proponerme resumir todos los temas que se me ocurran en una trama única”.¹²⁹ Posterior a esta nota aparece una el 21 de septiembre de ese mismo año donde menciona: “Luis Prieto contó anoche una historia alucinante, absurda y extraordinariamente divertida sobre un falso castrato mexicano del siglo XIX, que pienso desarrollar [...]”.¹³⁰

Al igual que el total de las acciones presentadas en el relato, como antes se vio, la escritura de la novela también se lleva a cabo —según advierte la nota final del autor implicado y los registros del escritor Sergio Pitol en sus escritos autobiográficos— durante la misma época del año. Se trata del periodo de tiempo en el que antiguamente se celebraba el carnaval en las grandes ciudades, como antes se mencionó: inicia a las puertas del invierno del año 1983, a mediados del mes de noviembre, abarca la transición de un año que concluye para dar paso a otro que principia, contempla el curso de la estación de primavera y, en este caso, se extiende hasta concluir en la antesala del solsticio de verano. Esta coincidencia inserta al narrador y novelista implicado en un tiempo especial festivo, igual que al resto de los personajes en la novela, y apunta hacia una situación hipotética similar para el caso del autor real, Sergio Pitol, al momento de escribir *El desfile del amor*.

Todo tiempo y acciones vinculados a la novela transcurren de una u otra manera durante el tiempo antiguo del carnaval antes referido: 1) los hechos criminales, objeto de la investigación del protagonista y múltiples veces narrados por los personajes entrevistados, ocurren entre noviembre de 1942 y los primeros meses del año 1943; 2) las pesquisas emprendidas por el protagonista historiador, relatadas por el narrador de la novela,

¹²⁹ S. Pitol, “¡Y llegó el desfile!”, p. 195.

¹³⁰ *Loc. cit.*

transcurren entre el invierno de 1972 y la primavera de 1973; 3) los hechos que presenta el narrador novelista y autor implicado en relato, como se señaló arriba, se escriben entre noviembre de 1983 y junio de 1984; y, finalmente, 4) *El desfile del amor* de Sergio Pitól se publica en noviembre de 1984 y, como señalan los escritos autobiográficos del autor, se trazó y escribió, como se muestra en las citas anteriores, entre el 19 de noviembre de 1983 y el 26 de junio de 1984, cuando se concluye la novela.

Como recomienda Antonio Tabucchi en la presentación del *Tríptico del carnaval* titulada “Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitól)”, bien haría el lector en desconfiar del autor (implicado y real). Podría dudar, por ejemplo, de que estas fechas —proporcionadas todas por el autor— hayan sido efectivamente los momentos reales de la escritura de la novela y pensar que la postura de coincidencias temporales anteriormente expuesta otorga una alta credibilidad a lo dicho por el escritor sobre su propia obra. Ya que éste ha referido en distintas ocasiones que fue primero la crítica quien vio en las tres novelas la predominante presencia del carnaval y refirió la unidad de estos textos con el nombre de “tríptico del carnaval”.¹³¹ Fue a partir de este hecho que el autor recupera la idea de integrar y dar título al volumen, de manera posterior a la conclusión de las tres novelas, otorgándole un sentido particular al conjunto en torno a la idea del carnaval.

Cualquiera que sea la postura que asuma el lector hipotético de la novela, lo que destaca y cobra verdadera importancia es el gesto simbólico del autor al buscar inscribir el texto en unas coordenadas temporales particulares. En este caso, en un tiempo específico del año que involucra la visión del mundo de la cultura popular del carnaval y de la risa

¹³¹ Al respecto, ver cita del autor al inicio del subcapítulo “*Tríptico del carnaval*, Max Beckmann y Mijail Bajtín”.

festiva ambivalente que la sustenta; un tiempo de crisis y transformaciones, de coronamientos y destronamientos, de muerte y renovación.

Vale la pena recuperar una de las reflexiones que el autor presenta en su libro de escritos autobiográficos *El arte de la fuga* titulada “Sueños, nada más”, donde habla sobre la diferencia entre los sueños felices y los angustiosos o de pesadilla. Destaca cómo los primeros suelen resultar prácticamente insignificantes frente al ansioso rastreo que comúnmente despiertan los segundos al tratar de reconstruirlos. Al respecto señala:

Tenemos la plena conciencia de que estamos fabricando una acción narrativa que sólo en parte corresponde a la atmósfera ominosa que nos perturbó durante la noche. Los especialistas dicen que la función de esos sueños angustiosos consiste en descargar al exterior una energía innecesaria, de tipo venenoso, creada, por alguna extraña razón, por nuestro propio organismo. El sueño implica una defensa o un presagio. Morir significa dar por terminado un periodo y el anuncio de otro mejor. ¡Un renacimiento! En nuestro interior se ha realizado una limpieza sin que haya en ningún instante participado la voluntad personal. Más tarde, al buscar conscientemente los residuos del sueño, tejemos con ellos una historia a la que proveemos de rostros y ademanes pertinentes para dar cuerpo a los fantasmas que pululan en nuestro subsuelo. Al reconocerlos, pero ya en plena vigilia, los desconstruimos, aniquilamos sus poderes maléficos y los alejamos de nuestro espacio psíquico. De no ser así, ¿qué sentido tendría entonces el esfuerzo invertido en recobrar los fragmentos perdidos y aunarlos otra vez?¹³²

Posteriormente el autor narra una de sus pesadillas en la que sueña “un personaje desconocido, quien parecía compendiar el infinito espectro de la maldad humana” y refiere cómo, más tarde, ya en la vigilia, al salir a la calle reconoce a este individuo. Pitol refiere que consulta lo ocurrido con una amiga psicóloga, quien le explica lo que pudo haber sucedido. Al respecto, el autor concluye: “por un mecanismo de identificación había borrado los rasgos originales del hombre soñado y le había prestado los del individuo que pasó a mi lado en la calle. Desde entonces soy consciente de que buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones *a posteriori*, y que esa condición las hace

¹³² S. Pitol, “Sueños, nada más” en *El arte de la fuga*, p. 86.

indispensables para el trabajo analítico”.¹³³ Un proceso similar opera quizá en el momento en que el autor escribe y publica por vez primera sus novelas del carnaval (se involucra en éstas una especie de muerte y renovación “involuntaria” de tipo carnavalesca) y sólo después, de manera consciente y voluntariamente, se les otorga un ordenamiento y un sentido a esos primeros indicios o intuiciones que, sin embargo, han operado ya una “limpia” o “un renacimiento” del todo involuntarios.

El lector en el carnaval

Una de las leyes que rige la fiesta del carnaval, según refiere Bajtín, es el hecho de que ésta no tiene límites espaciales. Por esta razón se afirma que durante esta festividad no hay espectadores ni actores, pues no se asiste a esta celebración sino que se vive. La ausencia de limitación del espacio sólo prevalece durante el curso del tiempo especial de fiesta y una vez que concluye todo vuelve a ser como antes. En este sentido, el lector hipotético de la novela *El desfile del amor*, al enfrentarse a la lectura de un texto que le presenta un conjunto de acciones que transcurren todas durante el tiempo festivo del carnaval, no puede ser sólo un lector-espectador de las mismas sino que, según las leyes que rigen esta festividad, él también “vive” el carnaval. Pues no se asiste ni se puede ser sólo espectador de esta celebración sino que todos la viven.

De esta manera, como ya se señaló, si todos los acontecimientos presentados en la novela transcurren durante el tiempo del carnaval, entonces todos los que en ella participan —novelista, historiador, personajes entrevistados, autor implicado e incluso el lector

¹³³ *Ibid.*, p. 87.

hipotético— viven esta festividad, pues nadie escapa a la risa festiva ambivalente del carnaval. El lector hipotético tiene asignados distintos lugares en el texto, ya sea que se identifique con el protagonista, el narrador o alguno de los personajes entrevistados. En cada una de esas instancias, figurales o narrativas, el lector hipotético “vivirá” el carnaval mediante la experiencia representada en la entidad con la que se identifique y correrá entonces su misma suerte, la del burlador y la del burlado.

Castro Ricalde otorga cierto privilegio al lector frente al narrador y los personajes de las novelas del tríptico: “Ni los personajes, ni los narradores pueden ver ‘desde arriba’, desde su totalidad, la historia. El único dueño de ese privilegio es el lector. Privilegio, sin embargo, a medias, pues no conoce toda la verdad escondida en aquéllos. De aquí que se vea impelido a conformar su propia historia, la cual no será sino una versión más, semejante a la forjada por los personajes de las obras”.¹³⁴ Más adelante agrega la autora la idea de que ninguna de las instancias, en estas novelas del carnaval, se sitúa en una posición de superioridad frente al resto: “el autor no se coloca en un nivel de superioridad frente al lector, así como éste tampoco puede realizarlo en relación con los personajes. Todos, en igualdad de niveles, están en las mejores condiciones para participar en la fiesta narrativa, en el carnaval constituido por las novelas de Pitol”.¹³⁵

El lector de *El desfile del amor* no podrá —por la naturaleza del tiempo festivo carnavalesco en que transcurre todo en el relato— ser un simple receptor y espectador pasivo de los hechos narrados en la novela sino que participa o se involucra de alguna manera en la fiesta. Él también “vive” el tiempo del carnaval, se burla y es burlado, como sucede con el resto de las instancias, narrativas y figurales, del relato. Se trata de un tiempo

¹³⁴ M. Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía...*, pp. 188-189.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 189.

festivo, acotado en su durabilidad, pero no en su espacialidad, por lo que penetra sin límite alguno en todos los espacios, tanto públicos como privados, ficcionales o extraficcionales involucrados, en este caso.

El cronotopo del carnaval

Aunque no es propósito de esta investigación desarrollar y analizar con detenimiento la presencia del cronotopo del carnaval en *El desfile del amor*, resulta pertinente señalar su representación en la novela, aunque sea de manera general; abriendo, con esto, la posibilidad para posteriores estudios acerca de este elemento. Habiendo aclarado lo anterior, en seguida se referirán algunos de los principales cronotopos que es posible localizar en la novela, mismos que Mijaíl Bajtín refiere e identifica, en su estudio *Teoría y estética de la novela* (1989), como el conjunto de cronotopos que pueden llegar a configurar el gran cronotopo del carnaval.

Bajtín considera que los elementos narratológicos integrados por las coordenadas espacial y temporal configuran lo que denomina cronotopo —“lo que en la traducción literal significa «tiempo-espacio»”—, que refiere como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] [que] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura”.¹³⁶ Más específicamente, el teórico explica con precisión cómo funciona y cuáles son las características que lo constituyen:

¹³⁶ M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989, p. 237.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La interacción de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.¹³⁷

A partir de la fuerte dependencia de esta unión que integran los elementos narratológicos espacial y temporal, Bajtín delimita las fronteras entre los géneros y, a la vez, vislumbra el nacimiento de nuevos subgéneros, lo que le permite afirmar que tanto el género como sus variantes se determinan por el cronotopo.¹³⁸ En este caso, es posible identificar en la novela *El desfile del amor* la presencia de estos elementos narratológicos espacial y temporal que integrarían uno de los grandes cronotopos referidos por Bajtín, el del carnaval. Al respecto —y una vez detectada la presencia del tiempo del carnaval en la novela—, se pueden reconocer una serie de cronotopos —expuestos detenidamente por Bajtín en su estudio— que conformarían el cronotopo mayor del carnaval. Por ejemplo, algunos de los cronotopos más importantes, descritos por Bajtín en su estudio, son el cronotopo del «salón-recibidor»: “Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros [...]; se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces; y, finalmente, surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las «ideas» y «pasiones» de los héroes”.¹³⁹ En *El desfile del amor* hay una fuerte presencia del salón-recibidor. En este tipo de espacios es precisamente donde se llevan a cabo la mayoría de las entrevistas que realiza el protagonista y las fiestas o reuniones más amplias.

¹³⁷ M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 397.

Por ejemplo, la sala-recibidor de la casa-galería de Delfina Uribe y la sala en su casa de San Ángel donde el protagonista la entrevista; la pequeña salita, privada, adjunta a la habitación de Eduviges Briones o la sala, menos privada, de la planta baja, ambas de la casa en Coyoacán, donde se entrevista a Eduviges; la gran sala-recibidor del centro de investigaciones literarias, que Emma prepara en homenaje a su madre Ida Werfel, y donde se entrevista con el protagonista; por mencionar algunos. Y, en el caso de los acontecimientos ocurridos en el espacio tiempo rememorado por los entrevistados, treinta años atrás, también es posible reconocer el salón-recibidor, con una presencia importante, como el espacio de encuentro y diálogo de los personajes. Por ejemplo, la fiesta (banquete) en la galería de Delfina se lleva a cabo en una especie de salón-recibidor, que es donde se desata la paliza contra Ida Werfel, la pelea entre un militar y el pintor Julio Escobedo, todo a causa de las intrigas de Martínez, y donde finalmente se produce el asesinato del joven Pistaeur.

En este espacio del salón-recibidor, según afirma Bajtín en su estudio, en el que toma como ejemplo las novelas de Stendhal y de Balzac:

Es muy clara la composición temático-compositiva. Aquí [...] está el barómetro de la vida política y de los negocios; en él se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias; empiezan y se hunden las carreras; se dirigen los destinos de la alta política de las finanzas; se decide el éxito o el fracaso de un proyecto legislativo, de un libro, de una obra de arte, de un ministro o de una cortesana-cantante de cabaret; en él están representados casi todos los grados de la nueva jerarquía social (juntados en el mismo lugar y al mismo tiempo); y, finalmente, en él se revela, en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero.¹⁴⁰

Algo similar ocurre en el espacio del salón-recibidor configurado en la novela de Pitol, quien conoce muy bien tanto los estudios de Bajtín como la literatura rusa. Es precisamente en este espacio donde se llevan a cabo los enmascaramientos y

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

desenmascaramientos de los personajes; ya que, mediante las murmuraciones, al tiempo que los personajes se enmascaran, unos a otros se desenmascaran a la vez. Un elemento fundamental que destaca Bajtín en su análisis del cronotopo del salón-recibidor es la combinación de los ámbitos de lo público y lo privado en este espacio. Elementos que adquieren singular relevancia en esta novela de Pitol al establecer un vínculo de estrecha correspondencia entre lo micro y lo macro, lo particular y lo general, lo público y lo privado, etc. Al respecto, Bajtín refiere en su estudio sobre el cronotopo del salón-recibidor:

lo principal en todo esto, es la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado, de alcoba; la mezcla de la intriga privada con la política y financiera; del secreto de estado con el secreto de alcoba; de la serie histórica con la cotidiana y biográfica. Ahí están condensados los rasgos visibles y concretos, tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos en los rasgos comunes a la época. La época se hace concreta-visible y argumental-visible.¹⁴¹

Elementos, todos éstos, en los que Pitol pone especial atención en la construcción de su novela, como se verá en el desarrollo del análisis más adelante. Otro de los cronotopos que Bajtín describe y que es posible identificar en el texto es el del «umbral», que el autor refiere se presenta “impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa”, pues afirma que éste puede estar asociado al motivo del encuentro aunque su principal complemento, subraya, es el “cronotopo de la *crisis* y la *ruptura* vital”. Sobre esto afirma: “La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita”.¹⁴² En la novela de Pitol, algunas de

¹⁴¹ M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, pp. 397-398.

¹⁴² *Ibid.*, p. 399.

las escenas que representan crisis o una ruptura vital, de decisiones trascendentes, a veces para el protagonista y otras más para el resto de los personajes, se desarrollan en espacios que son umbrales, como por ejemplo, específicamente, una escena que se desarrolla en el marco o quicio de una puerta y es rememorada por el protagonista: de un lado éste y su prima durante la infancia, postrados en el suelo, leyendo, observan la escena de una discusión entre Eduviges y Arnulfo Briones. El protagonista recuerda ese momento como si se tratara de una escena teatral, como si Eduviges, en aquel instante, actuara para ellos y ellos simularan no ver. Los misterios intuidos en los diálogos de su tía Eduviges con múltiples interlocutores, concluye el narrador, definieron su vida: “Tal vez el hecho de alimentarse en una fuente [Eduviges] que siempre confundió las tribulaciones familiares con los desastres del país definió su vocación posterior, su empeño en estudiar historia contra la opinión familiar, que consideraba aquello poco serio, demasiado impreciso. Sí, abandonó la carrera de derecho al año de iniciarla para dedicarse de lleno a la historia” (p. 38). Esto es, esos diálogos-escenas-instantes que presenciaba comúnmente en casa de su tía Eduviges, durante su infancia, decidieron su posterior vocación de historiador, su enfoque, objeto de estudio, fines, etc. En ese pequeño acto-instantáneo el narrador signa el destino del protagonista.

El cronotopo del umbral tiene otros cronotopos —referidos por Bajtín a partir de su análisis de Dostoievski— que son contiguos a éste como son, por ejemplo, el cronotopo de la escalera, el recibidor y el corredor. En cuanto al cronotopo del recibidor, como antes se refirió, éste aparece por lo regular unido a la sala o salón, tan es así que el propio Bajtín lo denomina como cronotopo del salón-recibidor. Los dos últimos cronotopos enlistados están sumamente presentes en la novela. Los cronotopos del corredor y del pasillo se representan sobre todo en el espacio del edificio Minerva, particularmente relacionado con lo

acontecido treinta años atrás, en la época investigada por el protagonista. Los encuentros fortuitos o no entre los personajes, que cambian drásticamente el rumbo de los acontecimientos, suceden precisamente en los pasillos o corredores y en las escaleras del Minerva. La escena, rememorada por Eduvigés, en la que ésta se encuentra casualmente con Ida y Emma Werfel en las escaleras y Martínez hace que se las presente, es el acto que posibilita las posteriores visitas repentinas de este individuo a las Werfel, cercanía que permite su diálogo con éstas en la fiesta de Delfina y que concluye con la paliza final que arremete Martínez contra Ida, su huida por los pasillos del edificio Minerva y el posterior asesinato de un joven, precisamente, a las puertas del edificio, en ese espacio de umbral, sobre las escalinatas, y a un paso de la calle. Asesinato que desata una serie de venganzas, que también concluyen en otros crímenes.

En el nombre del edificio Minerva se percibe una gran ironía, pues lleva precisamente el nombre de la diosa de la sabiduría y de la guerra. Quienes habitaron el inmueble durante el año 1942, época investigada por el protagonista, eran familias de exiliados, familias de la extrema derecha conservadora, familias del grupo revolucionario en el poder, entre otras; quienes lo único que tenían en común era pertenecer o haber pertenecido a cierto estrato social, el de la élite de poder en el país. Todos estos personajes se conciben, a su vez, como personas conocedoras, preparadas, sabías, portadores de la razón, la verdad, la luz; y así lo explicitan a la menor provocación. Entre los inquilinos del edificio en 1942 se puede mencionar, por ejemplo, a Delfina Uribe, quien llega a afirmar: “Era natural que me sintiera la mujer mejor preparada de México, sin embargo, en el fondo, me moría de admiración por algunas mujeres del mundo derrotado” (p. 118); y hay algunos otros ejemplos relacionados con Eduvigés Briones, Pedro Balmorán e Ida Werfel, principalmente. Durante el curso del relato, unos a otros se desenmascaran poco a poco,

develándose la ironía del nombre del edificio Minerva como ese espacio donde habita la “sabiduría”. Otra posible alusión a su significado, pero que esta vez apunta más hacia el sentido de la guerra a la que también está ligada la diosa Minerva además de la sabiduría, está en la descripción del edificio, el cual es referido como “un escenario palaciego”: lleno de lujos, espacioso, centro de grandes eventos sociales, fiestas, banquetes, etc. Y, paralelamente, es detallado por el narrador mediante un lenguaje mucho más propio del castillo —espacio fortificado— que del palacio, por ejemplo: “Cuatro insólitos torreones, también de ladrillo, rematan las esquinas del inmueble” (p. 27). Al respecto, Teresa García Díaz comenta: “La casa está construida con ladrillos rojos y circundada por torreones, por lo cual lo rojo de los muros y el resguardo de las esquinas pueden tomarse como adelanto de situaciones de ataque, defensa, agresión y tal vez de intriga”.¹⁴³ La alusión a estos contrastes en la descripción de edificio Minerva en la novela resulta irónica, pues las familias que habitan el inmueble viven en guerra y acoso constante, al grado que la famosa fiesta de Delfina Uribe, celebrada en este inmueble, concluye con un crimen a las puertas del edificio.

Otros cronotopos, referidos por este teórico, que funcionan como continuación del cronotopo del umbral son el de la calle y el de la plaza pública.¹⁴⁴ Espacios que también cobran importancia en el relato, pues es precisamente en la calle donde, según recuerda Eduviges, un grupo de jóvenes corta repentinamente el paso a ésta y su hermano Arnulfo Briones, saliendo de misa en la Sagrada Familia, los rodea mientras empiezan a entonar la canción de “Los cangrejos”¹⁴⁵ y, al final, lanzan una amenaza a Arnulfo. Es también en la

¹⁴³ Teresa García Díaz, *Del Tajín a Venencia...*, p. 156.

¹⁴⁴ M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 399.

¹⁴⁵ La canción de “Los cangrejos” alude a las coplas —compuestas por Guillermo Prieto— que los liberales del siglo XIX entonaban, durante la Intervención Francesa, contra los conservadores: “Cangrejos, al

calle, en la avenida Juárez, frente a Bellas Artes, donde un auto atropella a Arnulfo Briones y pierde la vida. Asimismo, es precisamente en un callejón estrecho y solitario donde termina el protagonista muerto de miedo creyendo que lo asesinarán. Éstos son sólo algunos de los varios ejemplos que se pueden referir.

Los cronotopos relacionados con el umbral, antes mencionados, son, según afirma Bajtín, los principales lugares de acción donde “se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es, en este cronotopo, un instante que parece no tener duración, y que se vale del transcurso normal del tiempo biográfico”.¹⁴⁶ El teórico afirma, con base en su estudio de la obra de Dostoievski, que estos instantes decisivos forman parte de “los grandes cronotopos abarcadores del tiempo de misterios y carnavales”. La representación de esta serie de cronotopos en la novela de Pitol permite vislumbrar la presencia y predominio del cronotopo del carnaval en *El desfile del amor*. El tiempo antiguo del carnaval en el que transcurren todas las acciones narradas en la novela configura un tiempo-espacio del umbral, de muerte y renovación.

combate,/ Cangrejos, al compás,/ un paso pa delante,/ doscientos para atrás./ Casacas y sotanas/ dominan dondequiera,/ los sabías de montera/ felices nos harán./ ¡Zuz-ziz-zaz!/ ¡Viva la libertad!/ ¿Quieres Inquisición?! ¡Ja-ja-ja-ja-ja-ja!/ Vendrá “Pancho Membrillo”/ y los azotará...” (Mario Kuri-Aldana y Vicente T. Mendoza (selecc. y recop.), *Cancionero popular mexicano* [1987], CONACULTA, México, pp. 84-85). Gerardo Hurtado señala acertadamente que esta canción, que se le cantaba a los conservadores mexicanos, es *ad hoc* para el protagonista de la novela *El desfile del amor*, el historiador Miguel del Solar (G. Hurtado, art. cit., p. 106).

¹⁴⁶ M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 399.

4. SISTEMA DE IMÁGENES CARNAVALESCAS O DEL REALISMO GROTESCO

Bajtín afirma que el sistema de imágenes del realismo grotesco, representado mediante las imágenes de la vida de lo material y corporal —entre las que se encuentran los coronamientos, destronamientos y palizas—, es herencia de la cultura cómica popular portadora, como antes se vio, de la visión del mundo de la risa festiva ambivalente. El teórico menciona que se trata de una concepción estética de la vida práctica, que contempla cierto tipo de imágenes que identifican un fenómeno que siempre está en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, de muerte y nacimiento, de crecimiento y evolución. En cuanto a los rasgos constitutivos del grotesco, el autor refiere que los dos más importantes son: la actitud respecto al tiempo y la evolución; y la ambivalencia, los dos polos del cambio expuestos de una u otra forma. En esta concepción grotesca de lo material y corporal, afirma Bajtín, no hay nada perfecto, incluso califica al grotesco como la quintaesencia de lo incompleto.

El autor señala que la verdadera naturaleza del grotesco “es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del

nacimiento de algo nuevo y mejor” (p. 62). En estas imágenes cómicas, destaca el teórico, se juega con lo que se teme, lo temible se vuelve ridículo, se le hace burla. La imagen grotesca representa el temor vencido mediante su ridiculización, degradación, rebajamiento, derrocamiento, renovación y alegre transformación (pp. 86-87). Es en este sentido que Bajtín expresa la idea de que: “El sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia” (p. 62), cuyos signos característicos más marcados son la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso (p. 250). Otro aspecto esencial del grotresco que es importante destacar es la deformidad, la estética de la deformidad (p. 44).

Dentro del sistema de imágenes carnavalescas compuestas por los coronamientos, destronamientos y palizas; el ritual del coronamiento inicia cuando los personajes se colocan los ropajes o el disfraz (máscara) del soberano —al igual que, al principio del carnaval, el bufón es coronado rey— y poco a poco, conforme avanza el tiempo del carnaval, el soberano es destronado o despojado de su disfraz mediante los golpes, insultos y palizas carnavalescas de las que es víctima. El ritual del coronamiento (máscara) lleva siempre implícito el destronamiento (desenmascaramiento), de la misma manera que los elogios hacen eco de insultos y los insultos de elogios. Es la visión del mundo de la risa festiva ambivalente la que funciona como elemento integrador de las diversas formas y rituales de la cultura cómica popular del carnaval; las degradaciones, los golpes, las palizas, los insultos y elogios no tienen, durante el tiempo carnavalesco, una valoración absoluta sino ambivalente, son negativos y positivos, amortajan y resucitan a la vez.

El carnaval representaba la segunda vida del pueblo, que se basaba en el principio de la risa, era su vida festiva. Esta segunda vida o segundo mundo de la cultura popular se

construía como parodia de la vida ordinaria, “parodiar significa crear un *doble destronador*, un ‘mundo al revés’. Por eso la parodia es ambivalente”.¹⁴⁷ El carnaval era la vida misma presentada con los elementos característicos del juego, relacionados con las formas artísticas y animadas del espectáculo teatral (p. 9). En *El desfile del amor* pareciera que los personajes representan, en determinado momento, una escena, que actuaran ante los demás. Como bien observa Elizabeth Corral, en su estudio *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol* (2013), al referir:

puede decirse que *El desfile del amor* es, sobre todo, una novela teatral en la que los personajes viven sus papeles de manera consciente, aunque ninguno tenga oficio de actor; el teatro del mundo se delinea. Eduviges, su hija Amparo y su sobrino Deryn, Pedrito Balmorán, Ida y Emma Werfel, Delfina y hasta su cuñada Malú: para todos, con mayor o menor frecuencia, el narrador usa explícitamente el verbo actuar o alguna de sus derivaciones, porque, como en *Ser o no ser*, nos enfrentamos con el desafío de la representación dentro de la representación.¹⁴⁸

Durante el tiempo del carnaval, lo que hacen los personajes es un uso, precisamente, de esas formas artísticas y animadas del espectáculo teatral. Los personajes no actúan, porque durante el carnaval no hay actores ni espectadores, pero sí adoptan, durante sus intervenciones y siempre ante —por lo menos— el historiador, tonos, ademanes, actitudes y expresiones teatrales que los configuran de manera excéntrica, exagerada, exuberante, grotesca. De diversos modos, los personajes encarnan y ponen de manifiesto esa segunda vida que se desarrolla paralelamente a la vida ordinaria, el mundo del carnaval; como afirma Elizabeth Corral, se trata de una “representación dentro de la representación”, “el teatro del mundo se delinea”, como si la vida misma se actuara, se representara.¹⁴⁹

¹⁴⁷ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 187.

¹⁴⁸ Elizabeth Corral, *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis, México, 2013, p. 75. En otro momento, la autora agrega que: “En toda la obra de Pitol encontramos la presencia del teatro, de la ópera, del cine. Le gustan en especial las películas contadas con ironía y con un fuerte componente grotesco, a veces de presencia sutil pero contundente” (*ibid.*, p. 100).

¹⁴⁹ Fernando Romo Feito señala que: “en cuanto juego, el carnaval se nos muestra emparentado con cierta teatralidad, pero no con la forma artística del teatro, pues el carnaval no tolera la diferencia actores/

Ironía y parodia en *El desfile del amor*

Los conceptos de ironía y parodia utilizados en el análisis desarrollado en la presente investigación, que se despliega a continuación, se asumen de acuerdo a lo planteado por el teórico Mijaíl Bajtín en sus diversos estudios, como se aclara en seguida. En el análisis concreto de la novela *El desfile del amor*, ambos conceptos están fuertemente relacionados y se complementan para alcanzar el fin común —las alegres degradaciones y renovaciones— que se persigue dentro de ese gran cronotopo carnavalesco —tiempo y espacio del carnaval— en el que ocurre todo en el relato, como antes se advirtió.

La idea de ironía que aquí se sigue está estrechamente vinculada con el concepto de bivocalidad, planteado por Bajtín, que alude a la palabra a dos voces; esto es, a la representación de la palabra ajena por medio de la palabra propia. En esta representación de la palabra bivocal coexisten al menos dos voces o puntos de vista distintos, que se hacen audibles como voces sociales representadas y que pueden coincidir o no, contraponerse, entrar en conflicto, etc. Al respecto, Tatiana Bubnova explica claramente lo que se entiende por bivocalidad, según Bajtín:

espectadores ni hay en él dentro/ fuera posible, no se asiste a él, 'lo viven todos'. Su ley es la libertad, aunque [...], justamente esa libertad parece excluir la de quedarse fuera" (F. Romo Feito, "La risa en Mijaíl Bajtín como hermenéutica", en Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (coord.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Bonilla Artigas Editores, Universidad Veracruzana, México, 2012, p. 25). Se trata de un tiempo festivo liberador que excluye de sus libertades la posibilidad de no participación. Como el carnaval no tiene límites espaciales, nadie queda fuera, pues no existe espacio alguno fuera del tiempo festivo; este último lo permea todo. Bajtín refiere: "El denominador común que unifica los rasgos carnavalescos de las diferentes fiestas es su relación esencial con el tiempo festivo" (M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 179), pues éste tiene un principio y un fin, fuera de este tiempo festivo no existe el carnaval.

El bivocalismo, palabra a dos voces, es de hecho uno de los recursos principales de la ironía, poderoso instrumento de la comunicación oral y escrita. En la palabra a dos voces hay dos puntos de vista, dos opiniones, dos intenciones que entran en conflicto. La palabra bivocal es la reacción a la palabra ajena, a la palabra de otra persona. El acento, en particular un *acento ajeno*, la entonación que reproduce la valoración social, es lo que determina la reproducción de la palabra del otro. «La palabra bivocal de la prosa es ambigua», dice Bajtín (1975, 140) desde varios puntos de vista, y en primer lugar porque el proceso de la comprensión de la palabra ajena reproducida conlleva siempre un desplazamiento del sentido al actualizarla. Lo que reproducimos como opinión de alguien nunca es ciento por ciento idéntico al original.¹⁵⁰

La ironía se activa justo en esa contraposición de voces o puntos de vista distintos y que puede ser de lo más variada, como advierte Bubnova, siguiendo a Bajtín: “En la palabra a dos voces entran en colisión dos voces, dos puntos de vista, dos opiniones, y el ángulo de su mutua refracción puede oscilar, en una infinita gradación desde la posibilidad de estar de acuerdo hasta una franca subversión, rechazo solapado y escándalo mitigado por la escritura, pero que se hace oír desde las voces sociales que integran el material primario con que un autor trabaja”.¹⁵¹

Como se señaló al principio, la ironía presente en la novela está fuertemente vinculada a la parodia. En este caso, está en función de la parodia carnavalesca que se construye a lo largo del relato, como se muestra más adelante, pues, como advierte Bajtín: “Al discurso de la parodia le es análogo toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles”.¹⁵² De las tres categorías en las que Bajtín subdivide las diversas manifestaciones de la cultura popular del carnaval, la parodia entra en las obras cómicas verbales orales o escritas; que, a su vez, se combinan con las otras dos categorías, ya antes referidas, compuestas por las formas y rituales del espectáculo de las

¹⁵⁰ Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*, 27 (2006), pp. 110-111.

¹⁵¹ T. Bubnova, art. cit., p. 111.

¹⁵² M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 283.

festividades del carnaval y por las formas diversas del vocabulario familiar y grosero. En este caso, en la parodia de tipo carnalesca, como la que se presenta en la novela de Pitol, “el autor habla mediante la palabra ajena [...] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces”.¹⁵³

Por lo que se refiere al objeto de la parodia, éste puede ser de lo más variado, según afirma Bajtín, pues se puede parodiar: “un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena”.¹⁵⁴ Cuando el autor habla de estilo se refiere a la individualidad del hablante o escritor: “Todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas del enunciado, es decir, con los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o escritor), es decir, puede poseer un estilo individual”.¹⁵⁵ Y, señala Bajtín: “El estilo individual de un enunciado se define

¹⁵³ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 282. Con relación al concepto de dialogismo, Desiderio Navarro afirma que, en 1966, Julia Kristeva “inicia un muy personal aprovechamiento de la concepción bajtiniana de la ‘dialoguichnost’ (dialogicidad) —estrechándola, por una parte, y ampliándola, por otra, para hacer de ella una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora [...] Su replanteamiento radical, entre otras cosas, hace desaparecer tras la relación intertextual lo fundamental para Bajtín: el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales” (D. Navarro, “Intertextualité: 30 años después”, pp. v-vi).

¹⁵⁴ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 282.

¹⁵⁵ M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, 10a ed., tr. Tatiana Bubnova. Siglo Veintiuno Editores, México, 1999, p. 251.

principalmente por su aspecto expresivo”.¹⁵⁶ El autor afirma que: “Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo”.¹⁵⁷

Las diversas formas que se manifiestan en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular del carnaval (o realismo grotesco) —entre las que se encuentra la parodia— presentan como rasgo sobresaliente la degradación. Esto es, “la transferencia al plano de lo material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (p. 20). Toda figura de poder es rebajada. En estas degradaciones de lo sublime, como antes se señaló:

Lo ‘alto’ y lo ‘bajo’ poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico [...] Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior [...] La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación (p. 21).

En este punto habría que distinguir entre el tipo de degradación que lleva a cabo la parodia de tipo carnavalesca y aquella evaluación negativa que elabora la parodia moderna, como enfatiza el propio Bajtín al señalar que: “La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora. Por eso la parodia como género y la degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria” (p. 22). La parodia que construye Sergio Pitol en la novela busca participar y conservar el sentido de la risa festiva ambivalente del carnaval, pues se inscribe justamente dentro de este tiempo festivo y, por tanto, se construye con esta misma lógica del carnaval. Hay, pues, una intención explícita del autor

¹⁵⁶ M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, p. 274.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

de insertarse en la tradición de forma de la novela carnavalesca, como se mostró antes en el análisis del tiempo antiguo del carnaval y como se muestra más adelante mediante el análisis de la parodia y autoparodia. Lo que distancia a este tipo de parodia carnavalesca de lo que Bajtín refiere como parodia moderna es, fundamentalmente, el carácter ambivalente de la degradación o evaluación crítica que elabora la primera y que no existe y no es contemplado en la valoración construida por la parodia moderna, donde la evaluación que se elabora es positiva o negativa, pero nunca abarca ambos polos a la vez.

Vacilación y confusión en la instancia narrativa: una voz, dos tonalidades

Las estrategias de focalización y distancia narrativa empleadas por el narrador alertan de entrada al lector sobre la posible presencia de la ironía en la novela, sobre todo en el apartado inaugural de *El desfile del amor*, “Minerva”, mismas que vienen a sumarse a las advertencias de lectura paratextual. Estas primeras señales orientan la atención hacia el origen y la distancia desde la que se presenta la información en el relato, así como también hacia la relación que se establece entre el narrador y su objeto de la narración. De tal manera que el análisis de la elección focal y la distancia narrativa en la novela resultan indispensables; la primera define el origen de la información y la segunda delimita la proximidad o distanciamiento con que se presentan los hechos narrados.

La focalización permite distinguir con claridad quién mira o percibe lo narrado, lo que posibilita diferenciar desde qué punto de vista o perspectiva¹⁵⁸ se está narrando, ya que la elección focal puede variar durante el relato. La distancia narrativa es otro de los efectos

¹⁵⁸ Utilizaré de manera indistinta ‘punto de vista’ o ‘perspectiva’ para referirme a la posición desde la cual se considera, se analiza o se observa algo en el relato.

que el narrador puede producir; generar, por ejemplo, la ilusión de que el lector asiste directamente a los acontecimientos narrados sin mediación alguna, para lo cual la voz narrativa finge no estar presente, se desdibuja. Algo similar a esto último ocurre en *El desfile del amor*; pues aunque el narrador disimula su presencia e intrusión en la narración de los acontecimientos, éste jamás pierde la mediación desde el principio y hasta el final de la novela, por lo que su voz y perspectiva siempre están presentes.

A partir del análisis de estos dos elementos del relato —la perspectiva (focalización) y distancia narrativas— se busca esclarecer la presencia y el funcionamiento de las diferentes perspectivas que la voz narrativa adopta. La distinción de los diversos puntos de vista en la novela permitirá detectar con mayor claridad la posible presencia de la ironía en el texto, advertida, como antes se señaló, desde los paratextos de la novela. La perspectiva y la distancia narrativas son básicamente las dos modalidades más importantes del relato, porque regulan la información al conformar lo que Gérard Genette (1972) denomina el ‘modo narrativo’. Éste alude sencillamente al hecho de que:

el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así [...] mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia [...] cuya «visión» [...] adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia [...] tal o cual *perspectiva*.¹⁵⁹

El modo narrativo es, pues, la manera en que se sistematiza la información en el relato para lograr el efecto buscado. Las características que presenta el discurso narrativo en *El desfile del amor*, como ya se señaló, orientan el presente acercamiento hacia el análisis de la perspectiva desde la cual se percibe lo narrado. Esto implica un examen detallado de la focalización, elemento que ha trascendido en los estudios narratológicos como “el medio

¹⁵⁹ G. Genette, *Figuras III* [1972], tr. Carlos Manzano. Lumen, Barcelona, 1989, p. 220.

de manipulación más importante, más sutil y más penetrante”¹⁶⁰ del relato. Así como también es necesario explicar qué distancia se asume respecto a los acontecimientos narrados y qué implicaciones tiene dicha elección en relación con la historia que se presenta.

Un problema frecuente en muchos de los estudios realizados sobre *El desfile del amor* es precisamente la no diferenciación entre la perspectiva del narrador y la del protagonista; a quienes, por el contrario, comúnmente se les identifica, como si la perspectiva del narrador en tercera persona y la del protagonista fueran la misma. Simplemente se pasa por alto la distancia que existe entre la perspectiva del narrador (que media, focaliza y presenta) y la del protagonista (presentado, observado, focalizado). Consecuencia de este tipo de lectura es la no identificación del tono irónico en la voz narrativa, cuya perspectiva, aunque coincide en algunos aspectos con la del protagonista, por lo regular se diferencia y contrapone a la del objeto de su narración.¹⁶¹

El esclarecimiento de esta diferenciación esencial de la perspectiva desde la cual se narra en la novela es el primer elemento de análisis que se abordará. Por focalización

¹⁶⁰ M. Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [1977], 5a ed., tr. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1998, p. 122.

¹⁶¹ Algunos de los estudios que si bien aportan muchos elementos importantes para el análisis de la novela también presentan esta no diferenciación entre una y otra entidad son, por ejemplo: el de María Coira, “Narrar una investigación histórica...”, quien parece atribuir prácticamente a la perspectiva del protagonista todo el contenido del discurso narrativo. Otro sería el de Salvador Acosta, *Sergio Pitol y el tema del desencanto...*, donde afirma que *El desfile del amor* se narra en tercera persona desde la perspectiva de Miguel del Solar (*ibid.*, p. 162) y aunque hay mucho de cierto en esto no identifica o aclara la presencia de la otra perspectiva: la del narrador. En un momento dado iguala la astucia de Martínez para conseguir información con la protagonista (*ibid.*, p. 190), cuando en realidad este último es constantemente burlado mediante las ironías del narrador y los entrevistados precisamente por su inocencia y sus pretensiones como historiador. El estudio de Gerardo Hurtado, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol: una tragicomedia en tres actos”, señala que el narrador en tercera persona es la conciencia del protagonista (*ibid.*, p. 93), con lo que parece desvanecer cualquier posibilidad de una presencia de la ironía. Federico Patán en “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol” aporta muchísimos elementos importantes para el análisis de la novela, pero en algún momento refiere: el “narrador que se limita a exponer, para conseguir así mucho más que el personaje principal” (*ibid.*, p. 161). Efectivamente el narrador consigue mucho más que el protagonista, pero precisamente porque no se limita sólo a exponer sino que en su narración van de por medio al menos dos perspectivas en constante tensión y en este proceso una se burla de la otra.

entiendo, y en esto sigo a Genette (1993): “una restricción de «campo» es decir [...] una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia* [...] El instrumento de esta (posible) selección es un *foco situado* [...] una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más que lo que permite su situación”.¹⁶² En sus estudios sobre focalización y a diferencia de otros trabajos, Genette ha insistido en distinguir entre la voz que narra y la perspectiva o punto de vista desde el que se narra y se orienta el relato. Distinción que ha sido esencial para el posterior estudio y mejor comprensión del tema.

Mieke Bal, por su parte, enfatiza las funciones de los diferentes agentes participantes en el proceso de focalización, que define como “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe”.¹⁶³ En otro momento, Bal expone el concepto de manera un poco más precisa, tratando de mostrar paso a paso las correspondencias que básicamente involucra: “La focalización es la relación entre la «visión», el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C”.¹⁶⁴ Esta última explicación, más esquemática, ayuda a comprender mejor cómo funciona el proceso de focalización en el relato y facilita prever sus posibles implicaciones.

La inestabilidad que presenta la voz narrativa en *El desfile del amor* y la frecuente confusión que se ha producido respecto a la perspectiva desde la que se percibe lo narrado han tenido y tienen importantes repercusiones en las diversas interpretaciones de la novela;

¹⁶² G. Genette, *Nuevo discurso del relato* [1993], tr. Mariza Rodríguez Tapia. Cátedra, Madrid, 1998, p. 51.

¹⁶³ M. Bal, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

no sólo respecto a la detección o no de la presencia de la ironía en el relato sino también con relación a la identificación de los posibles objetos de la ironía. En este sentido, importa saber, por ejemplo, de quién son los juicios emitidos durante el relato respecto a la disciplina de la historia y sobre el historiador, ya que la narración asume una postura crítica frente a ciertos enfoques o formas de aproximarse al pasado histórico y, sobre todo, respecto a sus pretensiones de verdad. En general, importa saber cuáles son básicamente las dos visiones del mundo que conviven de manera hostil en la voz narrativa, a lo largo de la narración, donde se vislumbra la presencia del tono irónico.

Aclarar el funcionamiento de la focalización permitirá, en principio, diferenciar entre el punto de vista del protagonista historiador, Miguel del Solar, y la visión del narrador que lo presenta. De tal manera que se puedan distinguir claramente las opiniones y los juicios valorativos que pertenecen al narrador de aquellos que provienen del personaje. Pues, como se mencionó antes, la principal implicación de la focalización es un fuerte efecto manipulador de la información narrativa y, en consecuencia, sobre la recepción del relato. En este sentido, el análisis de la focalización se plantea como un elemento fundamental para la elaboración de una posible interpretación de la novela.

La voz narrativa que presenta la totalidad de relato es un narrador en tercera persona que cuenta una historia de la cual se encuentra ausente, pues pertenece a una diégesis distinta. El narrador enmarca la totalidad de las historias que presenta en la novela sin que él mismo tenga participación alguna en el mundo narrado, excepto como mediador del mismo. La novela está dividida en doce apartados, cada uno con un título que alude directamente al tema tratado: “Minerva”, “La Parte derrotada”, “Anfitriona perfecta”, “Corredores y sorpresas”, “Ida Werfel habla con su hija”, “El mismo que canta y baila”,

“En el huerto de Juan Fernández”, “El retrato de una diva”, “El desfile del amor”, “El aborrecible castrado mexicano”, “¡Cangrejos al compás!” y “Final”.¹⁶⁵

El análisis del primer apartado “Minerva” resulta fundamental para esclarecer la inestabilidad que presenta el discurso del narrador, ya que es precisamente en esta primera parte donde la voz narrativa insiste en destacar la presencia de diferentes perspectivas en el discurso narrativo adoptadas a lo largo del relato. Llama sobre todo la atención el brusco titubeo y la indecisión que muestra el narrador respecto al punto de vista desde el cual ha de narrar. “Minerva” es el único apartado donde se observa tan fuertemente marcada dicha vacilación, ya que en el resto del relato la focalización de narrador se fija en una de las perspectivas, lo que no significa que éste no viole constantemente sus restricciones de foco para expresar algún comentario.¹⁶⁶

En el siguiente ejemplo, extraído de este primer apartado “Minerva”, se aprecia con claridad cómo el narrador adopta una focalización externa para presentar, al principio de la narración, la visita del protagonista al edificio Minerva treinta años después de haberlo habitado, en 1942, durante su infancia:

La mirada del hombre recorrió los corredores que circundaban cada planta del edificio, los oasis creados irregularmente por conjuntos de macetas y botes de hojadelata de distintas formas y tamaños donde crecen palmas, lirios, rosales,

¹⁶⁵ Teresa García Díaz elabora un comentario detallado sobre la posible función de los títulos interiores, no sólo en *El desfile del amor* sino también en otros de los textos del autor, como se observa en su estudio, antes citado, *Del Tajín a Venecia...*, pp. 114-139.

¹⁶⁶ El foco de la narración se fija en la perspectiva del protagonista en el resto de los apartados de la novela, lo que significa que la historia se presenta entonces desde la focalización interna en el personaje historiador. Sin embargo, la voz narrativa constantemente viola de manera momentánea, pero deliberadamente, su posición modal del momento. Es decir, el narrador viola los límites que rigen la perspectiva focalizada para expresar su punto de vista cada vez que juzga pertinente. No es que el narrador continúe moviendo constantemente su foco de una posición externa a otra interna, pues el foco de éste se ha fijado ya en el protagonista, lo que ocurre es que el narrador interviene constantemente y de distintas maneras en su narración: por medio del ocultamiento de información (paralipsis) que su restricción focal conoce o, al contrario, añadiendo información (paralepsis) que no contempla su situación focal. El cambio de perspectiva, que irrumpe constantemente en el relato con focalización interna, podría interpretarse como una infracción a la posición modal que rige su contexto, pero que no cambia necesariamente la situación focal imperante durante el relato.

buganvillas. Esa disposición de las flores rompe la monotonía del cemento, crea un juego asimétrico a fin de cuentas armonioso y recuerda el interior de las vecindades humildes de la ciudad (p. 10).

Como se puede apreciar en la cita anterior, el narrador adopta una focalización externa para presentar al protagonista durante su primera visita al inmueble. La focalización externa se manifiesta cuando el foco o “centro se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera”.¹⁶⁷ En el relato con focalización externa, señala Genette: “el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos”.¹⁶⁸ En este caso, el personaje se nos presenta, primero, desde esta perspectiva externa, sin acceso a su conciencia; por lo que las apreciaciones y valoraciones expresadas pertenecen al narrador y no al protagonista. Es el narrador quien observa y percibe la distribución de las plantas en el patio del edificio y es su valoración la que se expresa cuando analiza y resuelve que su disposición —como si se tratara de la apreciación de un arquitecto— “rompe la monotonía del cemento, crea un juego asimétrico a fin de cuentas armonioso y recuerda el interior de las vecindades humildes de la ciudad”.

En el párrafo siguiente, sin previo aviso, el narrador mueve su foco hacia el interior del personaje que presenta. Adopta entonces una focalización interna, en la cual,

el foco coincide con un personaje que se convierte en el «sujeto» ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto: el relato *puede* decirnos, entonces, todo lo que percibe y piensa ese personaje (no lo hace nunca, porque se niega a dar informaciones no pertinentes o porque retiene deliberadamente esta o aquella información pertinente (paralipsis) [...]); en principio, no *debe* decir nada más; si lo hace, es, de nuevo, una alteración (paralepsis), es decir, una infracción, deliberada o no, de la posición modal del momento.¹⁶⁹

¹⁶⁷ G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 52.

¹⁶⁸ G. Genette, *Figuras III*, p. 245.

¹⁶⁹ G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 52.

Este cambio de foco se manifiesta primero mediante la introducción de una inesperada línea de discurso citado, que el narrador con focalización externa presenta respecto a lo que está pensando el personaje, evidenciando así el cambio de foco y la presencia de más de una perspectiva en esa voz:

“En las jardineras crecían palmas de tallos espigados”, se dijo. Se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada. Su estancia en aquel lugar aparece, se pierde y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada por un escenario palaciego. Y en ese momento, al examinar con cuidado el interior, los espacios, a pesar de su amplitud, le parecen bastante más reducidos de cómo los ha retenido en sus recuerdos. Lo inunda un torrente de palabras pronunciadas treinta años atrás, de ecos de conversaciones que insisten en la elegancia, en el prestigio social de aquel inmueble, en su interior Art Decó diseñado en 1914 por uno de los arquitectos más prestigiados de aquel tiempo, el año precisamente de su libro, estilo sobrepuesto al original de ladrillos sin revestir, tal como aparece en el exterior. Lo que en esos momentos ven sus ojos son muros a punto de tronar, de desvencijarse (pp. 27-28).

El discurso citado que abre la cita anterior es la primera señal que muestra el narrador de un posible cambio de foco en la perspectiva narrativa del relato. En esta cita, ambas perspectivas o puntos de vista, la del narrador y la del personaje, quedan completamente imbricadas, de tal manera que se dificulta la distinción entre el pensamiento de uno y el otro. Podríamos atribuir al recuerdo del personaje focalizado la narración que abarca el discurso citado entre comillas y hasta la palabra “inmueble”, después de ésta y hasta el punto final de la cita —es decir, lo referente al comentario sobre el diseño y construcción del edificio—, el tono del contenido y la apreciación cambian y parece que se trata de la perspectiva del narrador que manifiesta sus conocimientos sobre el tema. La línea que cierra la cita anterior —“Lo que en ese momento ven sus ojos”— subraya, al final del párrafo, el cambio de foco efectuado momentáneamente por el narrador hacia el interior del personaje. Ya que, a diferencia de la cita anterior donde el narrador con focalización externa indicaba lo que éste observa desde fuera, “la mirada del hombre recorrió los

corredores”, en esta otra cita señala lo que se percibe desde la mirada del personaje en ese momento.

Las limitaciones en cuanto a la visión del narrador no son más las que se impuso al principio del relato al adoptar una focalización externa, pues al ingresar a la conciencia del protagonista, esta focalización interna le impone, aunque en este caso momentáneamente, nuevas restricciones en la capacidad de visión y apreciación de lo narrado. Y digo momentáneamente porque este cambio de foco no es todavía definitivo sino sólo el primero de una serie de marcados titubeos, manifiestos ostentosamente en este primer apartado, respecto a la posición desde la cual se ha de narrar, ya que inmediatamente, en el párrafo siguiente, la voz que narra regresa a la focalización externa, también de manera inesperada, para dejar claro que se trata de dos perspectivas distintas presentes en el discurso narrativo y que existe una distancia entre él y su objeto narrado a quien llama directamente “El personaje”: “El personaje debe tener cerca de cuarenta años” (p. 28).

Estas alteraciones constantes del punto de vista, en esta primera parte de la novela, se producen porque el narrador insiste en señalar que son, al menos, dos las perspectivas que están presentes en la voz narrativa que media el relato: la del narrador en tercera persona con focalización externa y la del personaje protagonista focalizado por el narrador. Este último fija su focalización en el protagonista durante casi todo lo que resta del primer apartado “Minerva”, excepto por el último párrafo, donde retoma la focalización externa y con ella asume momentáneamente mayor distancia hacia el personaje al elaborar una especie de ficha técnica sobre éste, aunque cierra las últimas líneas nuevamente desde una focalización interna en el protagonista. Este constante movimiento de foco que lleva a cabo el narrador durante todo el primer apartado, además de dejar claro desde qué perspectivas

narra esta voz y desde dónde enuncia, advierte también al lector sobre su posible comportamiento a lo largo del relato.

Una mirada prospectiva de la historia

Las dos modalidades esenciales que regulan la información narrativa en el relato son, siguiendo a Genette, la perspectiva narrativa, analizada antes, y la distancia narrativa que enseguida presento. Esta última se refiere, como ya se señaló, a la ilusión creada por el narrador en el relato al presentar mayor o menor cantidad de información, de forma más o menos directa, para lograr que el lector perciba con mayor o menor cercanía el objeto narrado.¹⁷⁰ Esta particularidad del relato también se ve subrayada por la insistencia del narrador en señalar la presencia de dos perspectivas en su discurso narrativo, pues se advierte también una marcada diferencia entre contar una historia desde la perspectiva del narrador —un momento posterior a 1973— o contarla desde la del personaje protagonista —durante 1973—. Esto es, entre adoptar una narración retrospectiva —mirada desde el presente de la locución hacia el pasado concluido— o prospectiva —mirada hacia adelante desde el presente de la acción inacabada— del relato.

En *El desfile del amor*, como antes se expuso, el narrador abre el primer apartado con un titubeo respecto a la perspectiva desde la cual ha de narrar. Éste oscila entre la focalización externa e interna en el protagonista de la historia, hasta asumir esta última para fijarse finalmente en ella durante el resto de los apartados de la novela. La voz narrativa adopta o finge adoptar la perspectiva del protagonista en el relato y, filtrado por esta

¹⁷⁰ G. Genette, *Figuras III*, p. 220.

conciencia figural, presenta la investigación que lleva a cabo el personaje historiador y protagonista, siempre desde la tercera persona y desde un tiempo pretérito:

Había sido una prueba de paciencia localizar a su tía. Cuando la llamó, una voz de mujer preguntó quién era. Dijo su nombre. ¿Qué deseaba decirle a la señora?, quisieron saber. Insistió: era su sobrino; quería sólo saludarla. Un silencio y luego otra pregunta. ¿Qué sobrino? Cómo había dicho que se llamaba? Debía esperar un momento; verían si por casualidad se encontraba aún en casa la señora Briones de Díaz Zepeda. Unos minutos después se oyó en el auricular una voz masculina. Un tono más bien bronco. Quería saber quién hablaba. Del Solar explicó, a punto de perder la paciencia, quién era, y que sólo se proponía saludar a su tía. De nuevo: que esperara por favor un poco; al parecer la señora había salido... Pasaron dos o tres minutos y volvió a contestar otra voz. En falsete. Era difícil saber si pertenecía a una niña o a una anciana. Una voz desagradable, en extremo artificiosa. Todo parecía ya una broma. Volvieron a hacerle las mismas preguntas. Estaba más que impaciente, pero decidió no colgar.

—¡Del Solar! ¡Miguel del Solar! —gritó.

—¡Por el amor de Dios! ¿Por qué no lo habías dicho? —le respondieron (p. 40).

La voz narrativa se cuida mucho de no dar, por demasiado tiempo, la voz al personaje principal, el historiador Miguel del Solar, sino sólo momentáneamente para citar alguna respuesta concreta, como se observa en la cita anterior, o para elaborar alguna interrogación dirigida a su interlocutor en turno. Las citas de su discurso son siempre relativamente breves, el lector conoce lo que piensa pero siempre mediado o filtrado por la voz narrativa en tercera persona. El narrador no sólo da cuenta de las acciones que el personaje historiador lleva a cabo durante sus indagaciones, sino que además las narra desde la percepción del historiador al momento mismo de vivirlas —al pensar, sentir o percibir lo que le acontece— y explicita a la vez, mediante la utilización del tiempo pretérito, que se trata de acontecimientos pasados.

El narrador se apropia del discurso del otro, en este caso del protagonista, no sólo para fungir como vehículo de ese otro discurso sino que va más allá al narrativizar la palabra del otro a tal grado que resulta imposible diferenciar lo que son actos discursivos del personaje de otro tipo de actos, como se observó en la cita anterior. El lector no puede

saber si esas fueron exactamente las palabras utilizadas por el personaje, al llamar a su tía Eduviges, porque su discurso está completamente transpuesto y sólo lo que se marcó con guiones se acerca un poco más al discurso directo del personaje.

La voz narrativa además da paso, durante la narración de las indagaciones que lleva a cabo el historiador, a los diversos testimonios de los personajes con los que se entrevista el protagonista. Estos personajes asumen la narración desde la primera persona del presente y se disponen a dar su versión de lo ocurrido treinta años atrás; para lo cual, no abandonan la primera persona pero naturalmente cambian el tiempo de la enunciación al pretérito. Estos testimonios están siempre mediados por el narrador, quien sí da paso al discurso de los personajes entrevistados para que presenten sus versiones de los hechos, mientras mantiene la focalización en el interior del protagonista para mostrar sus apreciaciones y reflexiones durante el diálogo que sostiene con los testigos entrevistados:

No era fácil abarcar la totalidad de su tía a la primera mirada. La había dejado de ver hacía una buena docena de años [...] Le sorprendió el aspecto acentuado de desorden, la falta de pulcritud de su persona: el maquillaje mal puesto, las uñas descuidadas, el pelo desmadejado, al parecer tan sucio como el de la marta que llevaba alrededor del cuello [...]

Al ver a su sobrino saltó del asiento con ligereza inaudita. Corrió, lo abrazó y luego lo empujó sin miramientos hacia otro asiento [...] Se encaminó hacia el sofá [...] y estuvo a punto de desplomarse, pero en el último momento cambió de opinión. Casi a punto de caer irguió el cuerpo en una pirueta que le recordó la de los delfines en alta mar. Volvió hacia él [...] lo hizo levantarse, y lo llevó al fondo de la habitación, donde al fin le permitió sentarse.

—Pediré que nos traigan algo. No sé qué se te antoje, yo voy a tomar un té de menta porque el café me pone muy nerviosa [...] (pp. 42-43).

El vehículo de esta narración es siempre la voz en tercera persona, pero el contenido de su discurso es casi siempre de origen figural (excepto cuando se trata de una infracción consciente del narrador —paralepsis o paralipsis—, como ya se señaló, para introducir algún comentario). En el caso de la cita anterior, el personaje al que visita el historiador —y al cual lo une un lazo familiar— es Eduviges Briones, quien toma la palabra, aunque

siempre mediada por el narrador, como ya se indicó. Las observaciones hechas sobre la apariencia física de Eduviges, en la cita anterior, son relatadas por el narrador en tercera persona, pero el yo de origen responsable de esa apreciación es la conciencia figural del personaje historiador en quien está focalizado el relato. Sin embargo, la voz narrativa mueve constantemente su foco de tal manera que ambas perspectivas, la del narrador y la del protagonista, están siempre muy imbricadas en el discurso narrativo. De esta manera, la serie de observaciones elaboradas sobre Eduviges provienen tanto de la perspectiva de su sobrino, el historiador Miguel del Solar, como también, en algunas ocasiones, de la perspectiva del propio narrador; aunque, por lo regular, es desde la perspectiva del protagonista desde donde se observa y se elabora una valoración crítica respecto a los personajes que entrevista.

Por lo que se refiere a los acontecimientos narrados y mediados por la voz en tercera persona —las indagaciones que llevó a cabo Miguel del Solar y las entrevistas realizadas—, éstos ocurrieron en un lapso de tiempo comprendido desde finales del año 1972 hasta los primeros meses de 1973; iniciaron durante la estancia del historiador en la Universidad de Bristol y se desarrollaron cuando transcurrían los últimos meses de su año sabático en la ciudad de México. El momento de la narración de las investigaciones y entrevistas es, por tanto, posterior al lapso comprendido por éstas. Si se atiende a la nota final de la novela que registra: “Praga, noviembre de 1983 – Mojácar, junio de 1984”, se advierte que éste es el lapso de tiempo en el que se escribió la novela. Aunque existe, como se puede observar, una distancia temporal entre los acontecimientos narrados —el desarrollo de la investigación que emprende Miguel del Solar— y el acto de su narración, la ilusión creada por la voz narrativa que da cuenta de estos hechos es de una gran cercanía hacia los mismos. El lector percibe las acciones narradas como si ocurrieran al mismo tiempo en que

el personaje historiador las vive —percibe, siente, reflexiona, etcétera— y, de alguna manera, el lector las “vive” junto con el protagonista.

Esta ilusión de proximidad temporal se logra mediante la narración de los acontecimientos pasados en el proceso mismo de su devenir histórico, con dirección hacia adelante, desde la tercera persona y desde el tiempo pretérito; narrados como acontecimientos inacabados y abiertos hacia el porvenir, no como hechos concluidos mirados desde el presente hacia el pasado. Esta es una primera distancia narrativa que se puede marcar entre la investigación que emprende Miguel del Solar en 1972-1973 y el momento posterior de la narración entre noviembre de 1983 y junio de 1984. Otra segunda distancia narrativa que se puede observar en el relato es aquella comprendida entre el día de la fiesta en casa de Delfina Uribe, el 14 de noviembre de 1942, y el momento posterior de su múltiple narración —treinta años después, durante las indagaciones de Miguel del Solar en los primeros meses de 1973— mediante diversos testimonios proporcionados al historiador por los testigos directos —asistentes a la fiesta— e indirectos de los hechos —principalmente Deryn, Miguel del Solar y su madre.

El narrador presenta una combinación de dos tipos de narración: por un lado, al fijar su focalización en el protagonista, adopta una narración retrospectiva para vehicular la totalidad del relato que está a su cargo, de tal manera que narra desde la tercera persona y asume, en su mayor parte, un tiempo pretérito; por otro, sin abandonar jamás su restricción focal en el protagonista —excepto por las constantes y breves violaciones del narrador de las restricciones de foco para introducir comentarios—, presenta una narración prospectiva al dar paso al diálogo mediado entre los personajes y a sus testimonios mediante un discurso dramático, que se enuncia desde la primera persona figural y desde el tiempo presente de la acción.

Los dos acontecimientos pasados que se narran son: en un primer nivel diegético del relato, la investigación de Miguel del Solar que transcurre entre 1972-1973, que es la historia principal y objeto de la narración de la voz en tercera persona; y, como metarrelatos o relatos enmarcados dentro de esa primera historia, las diferentes versiones testimoniales que proporcionan los personajes entrevistados sobre la fiesta de Delfina Uribe, ocurrida el 14 de noviembre de 1942. Tanto el primer relato como los segundos se presentan en tiempo pretérito. El primero asumido por la voz narrativa en tercera persona y los segundos por los diferentes personajes entrevistados que enuncian desde la primera persona. Aunque ambos narran acontecimientos pasados, éstos son percibidos por el lector de manera cercana y vívida, por las razones antes mencionadas. La ilusión de cercanía creada, tanto por la voz narrativa en tercera persona como por los diferentes personajes testimoniales, se cifra en la dirección de la mirada asumida por la voz que narra: ya sea que observe los hechos en el presente mismo en que transcurren con dirección hacia adelante o desde el presente que mira hacia atrás los hechos ya concluidos.

El relato presentado por la voz narrativa combina la narración retrospectiva y prospectiva de la historia. El efecto producido por esta última crea la ilusión en el lector de que los hechos narrados —las entrevistas ocurridas durante 1973— son acción en proceso y de esta manera el lector los percibe mucho menos distantes. Así como también, los acontecimientos referidos por los personajes entrevistados “reviven” los hechos narrados y la atmósfera que los rodeaba en 1942. De tal forma que el lector, al igual que el personaje historiador, recibe de manera mucho más cercana, “viva”, el desarrollo de las indagaciones en el intento por desentrañar un enigma del pasado.

De manera general, y con apoyo en los términos propuestos por Genette, se puede decir que el narrador del relato asume un discurso narrativizado o contado para presentar la

investigación que llevó a cabo el personaje historiador y recurre al discurso dramático o restituído al dar paso a los testimonios de los diversos personajes entrevistados por el protagonista. El discurso narrativizado es la forma más distante y reductora del otro, pues se trata de un discurso referido. El narrador se apropia, en alguna medida, del discurso del otro. La apropiación puede consistir, como afirma Genette, desde la transparencia del discurso narrativo que sirve sólo de vehículo, hasta el ocultamiento completo de la palabra del otro.¹⁷¹ En cambio, la forma del discurso dramático es mucho menos distante que la anterior, aunque “no da nunca al lector ninguna garantía y sobre todo ningún sentimiento de fidelidad literal a las palabras «realmente» pronunciadas: la presencia del narrador se nota aún demasiado en la propia sintaxis de la frase como para que el discurso se imponga con la autonomía documental de una cita”.¹⁷²

El relato presentado por la voz narrativa en la novela está compuesto por una combinación de estas dos formas de discurso, narrativizado y dramático; o, lo que es lo mismo, el relato está integrado por una alternancia constante de lo que Genette relaciona con diégesis y mímesis. Siguiendo a este autor en su análisis sobre la distancia narrativa, “la mimesis se define por un máximo de información y un mínimo de informador y la diégesis por la relación inversa”.¹⁷³ Esta forma discursiva que adopta el relato permite que el lector perciba la historia de manera vívida, próxima en el tiempo, aun cuando se explicita que se trata de acontecimientos lejanos al tiempo de su narración. Esto es posible gracias al tipo de perspectiva —focalización interna fija en el protagonista— que el narrador adopta y también por la elección de dar paso a la narración de los testimonios en primera persona desde el presente de la narración, pero sobre todo porque la voz narrativa asume la tercera

¹⁷¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 226 y ss.

¹⁷² *Ibid.*, p. 229.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 224.

persona y el tiempo pretérito para presentar su relato de forma prospectiva, mostrando de esta manera la acción en proceso y no retrospectivamente.

Como ya enfatiza Genette en su estudio antes referido, en el relato focalizado — contado por un narrador que no es uno de los personajes, pero que adopta su punto de vista— “el lector percibe la acción filtrada por la conciencia de uno de los personajes, pero la percibe *directamente* y tal como le afecta a dicha conciencia, evitando la distancia que entraña inevitablemente la narración retrospectiva en primera persona”.¹⁷⁴ De esta manera se crea una fuerte ilusión de cercanía hacia el objeto narrado. Esta ilusión creada en el relato es explicada con mayor claridad por Mendilow al contraponerla al efecto producido por el relato biográfico:

Contrariamente a lo que se podría esperar, la novela en primera persona raras veces consigue dar la ilusión de la presencia y la inmediatez. Lejos de facilitar la identificación del lector con el protagonista, suele parecer alejada en el tiempo. La esencia de semejante novela es la de ser retrospectiva, la de establecer una distancia temporal reconocida entre el tiempo de la historia (el de los acontecimientos que se producen) y el tiempo real del narrador, el momento en que cuenta dichos acontecimientos. *Hay una diferencia capital entre un relato dirigido hacia adelante a partir del pasado, como en la novela en tercera persona, y un relato vuelto hacia atrás a partir del presente, como en la novela en primera persona. En el primero, tenemos la ilusión de que la acción se está produciendo; en el segundo, la acción se percibe como ya sucedida.*¹⁷⁵

La ilusión creada por este tipo de narración radica precisamente en lo referido en las últimas cinco líneas de la cita anterior: no es lo mismo contar una historia “dirigida hacia adelante a partir del pasado”, en forma prospectiva desde la tercera persona, que contarla desde la primera persona del presente y observando con dirección hacia el pasado, en forma retrospectiva. La primera produce la ilusión de “vivir” los acontecimientos narrados; la segunda, la certeza de asistir a un pasado concluido donde el lector poco tiene ya que hacer.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹⁷⁵ A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, pp. 106-107; *apud* G. Genette, *Figuras III*, pp. 263-264. La cursiva es mía.

5. ANTIGUOS DEBATES: DOBLES PARÓDICOS Y PAREJAS CÓMICAS DEL CARNAVAL

En *El desfile del amor* los destronamientos se llevan a cabo mediante el sistema de imágenes carnavalescas o del realismo grotesco y por medio de la parodia que crea un doble destronador. Todos en la novela —narrador, personajes e incluso el lector— son objetos y sujetos de las degradaciones carnavalescas. Todos se burlan y son burlados, nadie se salva de la risa festiva ambivalente del carnaval. La entidad narrativa se burla del protagonista, este último se burla de los personajes que entrevista; éstos, a su vez, se burlan del entrevistador y protagonista; y, finalmente, el narrador es objeto de burla del autor real de la novela, Sergio Pitol. En cuanto al lector hipotético de la novela, éste tiene destinado un lugar en el texto, por ejemplo, un lector complaciente se identificará con el protagonista y héroe (antihéroe) del relato y, en ese caso, correrá la misma suerte que el protagonista burlado; o bien, si se identifica con la entidad narrativa, entonces correrá la suerte de ésta, que finalmente también es burlada. Nadie se salva:

En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban

recíprocamente, se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.¹⁷⁶

En la novela *El desfile del amor*, Sergio Pitlor retoma e incorpora un fenómeno que era muy frecuente en la literatura carnavalesca: los dobles paródicos. Los protagonistas o héroes de las novelas tenían, por lo regular, varios dobles que los parodiaban de diversas maneras y, en cada uno de estos dobles paródicos o cómicos, “el protagonista muere (es decir, se niega) para renovarse (es decir, para purificarse y superarse a sí mismo)”.¹⁷⁷

Respecto al origen de estos dobles paródicos o parejas cómicas de carnaval, Bajtín refiere:

La vieja palabra de doble tono es el reflejo estilístico de la antigua imagen bicorporal. En el curso del proceso de descomposición de esta imagen, podemos observar, en la historia de la literatura y las formas del espectáculo, el curioso fenómeno de las imágenes dobles que encarnan lo alto y lo bajo, lo posterior y lo anterior, la vida y la muerte existentes de una manera casi distinta. El ejemplo clásico es la pareja Don Quijote-Sancho, estas parejas son hoy corrientes en el circo, el teatro de saltimbanquis y otras formas cómicas (p. 359).

En la novela es posible identificar varios ejemplos de estos dobles paródicos o parejas cómicas carnavalescas, entre las que destaca el protagonista (el historiador Miguel del Solar) y su principal doble paródico, el escritor y novelista representado en la entidad del narrador. Respecto al diálogo que se establece entre este tipo de parejas cómicas, Bajtín señala:

El diálogo de estos personajes constituye un fenómeno interesante en la medida en que supone la palabra de doble tono, en estado de descomposición parcial. Es, de hecho, el diálogo de lo delantero y lo trasero; de lo alto con lo bajo, del nacimiento con la muerte. Los debates antiguos y medievales del invierno con la primavera, de la vejez con la juventud, del ayuno con la abundancia, del tiempo antiguo con el tiempo nuevo, de los padres con los hijos, son fenómenos análogos. Estos debates constituyen una parte orgánica del sistema de las formas de la fiesta popular, ligadas a la alternancia y a la renovación (p. 360).

¹⁷⁶ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 186.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

Esto es, el diálogo que establecen estos dobles paródicos o parejas cómicas carnavalescas encarnan antiguos debates entre fuerzas y fenómenos de épocas o tiempos distintos ligados, como se menciona en la cita anterior, a un proceso de cambio, de la alternancia y la renovación. Sobre este tema, Bajtín refiere:

Todos estos ejercicios y debates eran, en el fondo, diálogos de las fuerzas y fenómenos de épocas diferentes, los diálogos del tiempo, de los dos polos del devenir, del comienzo y fin de la metamorfosis; desarrollaban y, más o menos, racionalizaban o retorizaban el diálogo, que residía en la base de la palabra de doble tono, (y de la imagen de doble tono). Estos debates de los tiempos y las edades, lo mismo que los diálogos de las parejas, de lo anterior y posterior, de lo alto y lo bajo, eran aparentemente una de las raíces folklóricas de la obra [de Rabelais] y de su diálogo específico (p. 360).

Los diálogos que establecen estos dobles paródicos o parejas cómicas del carnaval en la novela *El desfile del amor* aluden precisamente a los antiguos debates, antes referidos, entre el invierno y la primavera, el tiempo antiguo y el tiempo nuevo, etc., y se refieren también a ese proceso de cambio y movimiento constantes, de alternancia y renovación, como se muestra a continuación en el desarrollo de algunos de los ejemplos antes referidos.

Historiador y novelista: parodia y autoparodia carnavalescas

Como se mostró en el análisis anterior, *El desfile del amor* es presentado por una voz narrativa en tercera persona que adopta o finge adoptar la perspectiva del personaje historiador y, filtrada por esta conciencia figural, narra paso a paso y de manera prospectiva las indagaciones del protagonista. El lector percibe las acciones filtradas por la conciencia del historiador, tal y como le afectan al personaje, evitando así la distancia que implica la narración retrospectiva desde la primera persona. Se crea entonces la ilusión de que la

acción narrada se está produciendo y el lector percibe los acontecimientos de manera mucho más cercana. Aunado al discurso narrativizado, el relato intercala los diversos testimonios recogidos por el historiador durante sus indagaciones y entrevistas; lo que da como resultado la alternancia de un discurso narrativizado y otro dramático en la novela.

Esta construcción discursiva del relato, reitero, permite crear una fuerte ilusión de proximidad hacia los acontecimientos narrados. Dicha ilusión juega un papel importante en la influencia que el relato tiene sobre el lector y en la posición que éste adopta respecto a lo narrado. Las acciones se perciben mucho más vívidas, como si estuvieran ocurriendo en el momento mismo de ser narradas, y el lector acompaña al protagonista, por lo regular, de manera más cercana. Además de las características antes señaladas, respecto a la distancia narrativa en el discurso del narrador, es importante reiterar la coexistencia, en esa misma voz, de al menos dos puntos de vista distintos, el del propio narrador y el del protagonista historiador focalizado, como se mostró antes durante el análisis respectivo. Se trata de dos perspectivas distintas que aunque comparten una misma visión del mundo, no coinciden del todo e incluso se contraponen y conviven de manera hostil en la voz del narrador durante todo el relato.¹⁷⁸ Este último recurre constantemente a la ironía al presentar al protagonista y sus apreciaciones sobre las pesquisas que lleva a cabo.

La ironía, como antes se advirtió, está en función de la parodia carnavalesca que se construye a lo largo del relato —como se verá más adelante—, pues como ya se señaló: “Al

¹⁷⁸ Este tipo de discurso, en la terminología propuesta por Bajtín, alude al del tercer tipo: el discurso orientado hacia el discurso ajeno (la palabra bivocal) y entraría en el caso de la segunda variante planteada por este mismo autor: la palabra bivocal de orientación múltiple en la que se pueden presentar los siguientes casos: “a) Parodia con todos sus matices; b) narración paródica; c) *Icherzählung* [discurso narrativo en primera persona] paródico; d) discurso de un personaje parodiado; e) cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación” (M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 291). Lo que ocurre en este tipo de discurso, señala el autor, es que: “Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) del primer tipo [discurso directo inmediato]” (M. Bajtín, *loc. cit.*).

discurso de la parodia le es análogo toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles”.¹⁷⁹ Se trata de un discurso en el que se establecen relaciones dialógicas entre las posiciones de las diferentes entidades representadas que se expresan mediante el mismo. Dichas posiciones o juicios “han de ser encarnados para que entre ellos o con respecto a ellos pueda surgir una relación dialógica, puedan unirse como tesis y antítesis en un enunciado de un solo sujeto que expresaría su posición dialéctica unitaria en este problema”.¹⁸⁰ Tanto el narrador como el personaje protagonista “encarnan” sus posiciones en la novela; el primero, mediante su discurso narrativo y focalizado en el protagonista, de tal manera que puede expresar su punto de vista particular sobre lo narrado; y el segundo representa su posición sobre todo mediante sus acciones, sus pensamientos focalizados por el narrador y, en menor medida, en su discurso directo durante el diálogo con los personajes entrevistados.

La incorporación del sujeto historiador como personaje protagonista en la novela conlleva la representación de su oficio y de la historia misma. A partir de esto, en el relato se establece una analogía entre los procedimientos emprendidos por el protagonista historiador y los que sigue el narrador del relato —quien se descubrirá como escritor (novelista)— al tratar de delimitar su objeto. Lo anterior posibilita establecer un diálogo, en este caso ríspido, entre el novelista y el historiador, entre sus disciplinas u oficios, sus metodologías, fines, etc. Esto es, un diálogo, a fin de cuentas, entre la novela y la historiografía, pues quien finalmente fracasa en la reconstrucción del pasado histórico en el relato es el protagonista historiador, quien triunfa es el narrador y novelista, ya que éste sí

¹⁷⁹ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 283.

¹⁸⁰ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 267.

logra construir, a final de cuentas, una imagen de la época en cuestión desde la ficción presentada en su novela.

Esta relación de analogía entre el oficio del historiador y el del novelista no se establece de manera directa o explícita en el relato, sino desde la utilización y puesta en práctica de un conjunto de procedimientos sumamente sutiles y propios de la parodia: el narrador (novelista) incorpora al texto un conjunto de convenciones (objeto de la parodia: diversos enfoques historiográficos desde los que se reconstruye el pasado histórico o se hace la historia y, en consecuencia, se alude a cierto tipo de historiador que pone en práctica dichos lineamientos metodológicos) con las que establece una relación dialógica, de confrontación y coincidencia, entre los diversos puntos de vista representados, “encarnados” principalmente por el historiador y el narrador (novelista).

Desde el discurso narrativo se construye una valoración crítica respecto al conjunto de convenciones historiográficas referidas, al tiempo que se reproducen algunos de éstos enfoques en el discurso novelesco. Como ya se señaló, todas las acciones narradas en la novela transcurren durante el tiempo antiguo del carnaval, por lo que el tipo de parodia que se pone en práctica en el relato estará también imbuida del espíritu popular de la risa festiva ambivalente que caracteriza la celebración carnavalesca: una risa que amortaja y resucita al mismo tiempo, que es positiva y negativa a la vez. En este tipo de parodia carnavalesca, como se señaló anteriormente:

el autor habla mediante la palabra ajena [...] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces [...]; en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la

palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada. Los propósitos del autor, por su parte, deben ser más individualizados y completos.¹⁸¹

En cuanto a los posibles objetos de la parodia carnavalesca, éstos pueden ser muy variados, según señala Mijaíl Bajtín en su estudio:

Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena [...] Sin embargo, a pesar de todas las variaciones posibles de la palabra paródica, la relación entre el propósito del autor y la finalidad ajena sigue siendo la misma: estos propósitos están orientados de un modo distinto.¹⁸²

Para poder observar con mayor detalle algunos de los procedimientos mediante los que la novela construye una parodia carnavalesca del historiador, del novelista y de sus respectivos oficios y de los fines que persiguen, se dedicará un apartado para la exposición del análisis de cada uno de estos procedimientos mediante los que el autor construye una valoración crítica de estos objetos de la degradación carnavalesca. En seguida se desarrollará el análisis de la parodia elaborada por el narrador (novelista) sobre el historiador y, posteriormente, se expondrá la autoparodia que se construye en el relato respecto a la figura del novelista, en cuya entidad se puede reconocer una representación de la imagen del autor real de la novela, Sergio Pitol, razón por la que se le ha denominado autoparodia.

La configuración del protagonista como historiador en *El desfile del amor* da la pauta, como antes se señaló, para la representación o ficcionalización de su quehacer historiográfico y, de alguna manera, de la historia misma. En la novela se muestra a este

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 282. Con relación al concepto de dialogismo, Desiderio Navarro afirma que, en 1966, Julia Kristeva “inicia un muy personal aprovechamiento de la concepción bajtiniana de la ‘dialoguichnost’ (dialogicidad) —estrechándola, por una parte, y ampliándola, por otra, para hacer de ella una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora [...] Su replanteamiento radical, entre otras cosas, hace desaparecer tras la relación intertextual lo fundamental para Bajtín: el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales” (D. Navarro, “Intertextualité: 30 años después”, pp. v-vi).

¹⁸² M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 282-283.

personaje en la revisión final de las pruebas de su último libro de historia, a punto de publicarse, y encaminado en un nuevo proyecto de investigación, delimitando el tema y su objeto de estudio, así como también ensayando una posible metodología o enfoque historiográfico a partir del cual proceder. La parodia del historiador es elaborada por el narrador —en cuya identidad, como antes se mencionó y se verá más adelante, se revela la identidad del novelista— y empieza a construirse desde el primer apartado de la novela, mediante la relación de analogía que se establece entre los procedimientos empleados por ambos al tratar de delimitar su metodología o enfoque, su objeto de estudio o de la narración y al especificar los fines que persiguen.

De igual manera, la autoparodia del novelista —representado en la entidad narrativa— también empieza a elaborarse desde las primeras líneas del texto, a partir de las diversas opiniones que el narrador expresa respecto a lo presentado en el relato, mismas que permiten caracterizarlo y reconocer en éste a un escritor erudito y cosmopolita. Esta imagen que se construye del narrador, aunada a la identificación del mismo con la figura del escritor y novelista, se asemeja mucho a la que actualmente se tiene del autor real de la novela, Sergio Pitol, y que tanto la crítica como el autor han contribuido a construir.¹⁸³ Lo anterior permite establecer una relación de representatividad del autor real (Sergio Pitol) en esta entidad narrativa y recuerda la categoría que Wayne Booth (1961) denomina ‘autor implicado’. Respecto a esta entidad en el relato, se entiende que, cuando el autor escribe,

no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo [...] Tanto si llamamos a este autor implicado un «escriba oficial» o [...] «segundo ego» del autor, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del

¹⁸³ Como se alude directamente desde el título de algunos artículos recientes, por ejemplo: “*Poeta doctus: Sergio Pitol o la transgresión en los géneros literarios*”, de Rafael Gutiérrez Girardot (en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, pp. 193-202).

escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra.¹⁸⁴

Sergio Pitol construye, en la entidad narrativa, una versión de sí mismo en la figura del novelista docto y cosmopolita y, de esta manera, él se coloca —o una representación de sí— dentro de la narración que transcurre en el tiempo de carnaval y se convierte también en objeto de las degradaciones carnales elaboradas en la novela, mediante la autoparodia construida.¹⁸⁵

Ambas parodias, la del historiador y la del novelista (narrador), se construyen a la vez. El narrador presenta de manera irónica a su objeto de la narración —el historiador— y simultáneamente, en la construcción de su discurso narrativo (novelesco), va elaborando poco a poco la parodia del historiador, de su oficio, de los fines que persigue y de ciertas formas de hacer historia de manera tradicional. Al mismo tiempo, en el discurso narrativo

¹⁸⁴ W. Booth, *La retórica de la ficción*, pp. 66-67.

¹⁸⁵ Estos temas son analizados y desarrollados por Tatiana Bubnova sólo que con relación a la segunda novela del *Tríptico del carnaval*, *Domar a la divina garza*. En ésta, Pitol también se vale de estrategias narrativas similares a las que usa en *El desfile del amor*: “Sergio Pitol, que no utiliza un habla directa para llegar sin mediación al lector, sino que se vale de la máscara del ‘viejo escritor’, otra *natura creata* (por más que tal personaje se reconozca cercano al “autor de carne y hueso”, hay que tener cierto cuidado para no identificarlos del todo), comparte su precisión expresiva y la eficacia, la economía y la gracia narrativas, no sólo con éste, sino también con el ‘lic.’ [...] Los guiños paródicos y autoparódicos hacia el lector [...], así como el uso del discurso indirecto libre, que difumina la distancia entre la narración del ‘viejo escritor’ y la de Dante, redobla la luz paródica proyectada sobre el personaje y la refracta hacia el narrador principal” (T. Bubnova, “Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*”, *Literatura Mexicana*, 2 (1991), pp. 82-83). Más adelante, Bubnova afirma: “«el viejo novelista», que podría ser una entidad autobiográfica en más de un sentido, es ante todo el giro autorreferencial de la escritura de Pitol, la que en cierto modo siempre ha buscado volver sobre sus pasos” (*Ibid.*, p. 84). La autora refiere respecto a la entidad del narrador: “el cuestionamiento de la entidad del narrador nunca ha sido en Pitol más radical que en la *Divina garza*. Además de la relación señalada con *El tañido*, que permite una lectura intertextual, la sospechosa y ambivalente coincidencia entre ciertas instancias discursivas del ‘viejo novelista’ y de su creatura, la cual comparte además con aquél su fervor por Gogol, aunque de una manera grotesca, permite intuir elementos de autoparodia a un nivel muy profundo” (*Ibid.*, pp. 85-86). Bubnova observa, ya en *El tañido de una flauta* (1972), la presencia de algunos de estos recursos que perfilan la importancia que cobra el discurso del narrador y la figura del creador: “es el discurso del narrador el que, predominante, se convierte en el protagonista de la novela. La tragedia del creador sin duda es un asunto serio (en la novela tiene por referente nada menos que a Thomas Mann), y Pitol le confiere numerosos matices. Para empezar, cuando menos triplica la problemática mediante las artes que entran en juego: cine-pintura-literatura” (T. Bubnova, “Los recursos y la significación de una autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), p. 466).

quedan de manifiesto los puntos de vista y la visión del mundo del escritor erudito y cosmopolita, objeto de la autoparodia, que coinciden con el objeto de las degradaciones carnavalescas en la novela.

Parodia carnavalesca del historiador

Para la construcción de la parodia carnavalesca del historiador, el narrador presenta al protagonista en el momento en que decide emprender una nueva investigación, tratando de delimitar su objeto de estudio y adoptando un enfoque particular que, como se muestra más adelante, resultará muy similar al empleado por el narrador (novelista) al presentar simultáneamente su propio objeto de la narración (el historiador). Desde el principio del relato se menciona que el interés del personaje historiador en una nueva investigación nace durante su estancia en Bristol, con el descubrimiento de la correspondencia entre el gerente de una empresa petrolera de la Huasteca tamaulipeca y su central en Londres. Intercambio epistolar que se da durante el conflicto petrolero en México, que concluye en 1938 con la expropiación de las empresas y la consiguiente ruptura de las relaciones entre Inglaterra y México. Su objeto de investigación es entonces: México y su relación con las empresas petroleras expropiadas, como señala el narrador al focalizar en el protagonista: “Él había pensado en una investigación más restringida: la acción de las empresas petroleras contra México, el estallido de la segunda guerra mundial, la participación del país en la causa aliada; soluciones de facto a los problemas creados por la expropiación” (p. 29). Como se puede apreciar, la idea de “una investigación más restringida” que tiene el protagonista es, de por sí, amplia; aunque para el protagonista —un historiador tradicional acostumbrado a

trabajar con la macrohistoria— resulta más bien un objeto de estudio sumamente delimitado.

Después de sopesar las posibilidades, el historiador decide ampliar el ámbito de su indagación, se propone entonces “estudiar la situación mexicana en relación a la internacional, y no sólo respecto a los países a quienes pertenecían las empresas expropiadas” (*loc. cit.*). Esta elección de su objeto determina a la vez el enfoque historiográfico que adoptará el investigador. Se plantea como un estudio histórico tradicional a desarrollarse en los terrenos de la macrohistoria, centrado en grandes acontecimientos, figuras e instituciones relevantes. Se trata de un modelo que parte de la disolución del sujeto en función de la abstracción y generalización, que tiene como fin la elaboración de grandes síntesis históricas.

A pesar de estas primeras pretensiones del historiador, respecto a su objeto de estudio, una de las nuevas fuentes consultadas empieza a desviar su interés y a cambiar poco a poco el rumbo de su investigación. Esta fuente lo involucra cada vez más en un pasado personal y familiar que lo lleva a activar sus recuerdos respecto a la época investigada y a orientar sus indagaciones hacia un acontecimiento minúsculo y de carácter más bien policial. Se trata de un legajo de gobernación que concentra información de espionaje hacia los alemanes que ingresan a México durante la guerra.¹⁸⁶

Las neutras fichas de su amiga le habían resultado apasionantes por dos motivos, uno menor, y más bien divertido: saber que el padre de un compañero de leyes estaba ligado a esa red de actividades clandestinas [...] La otra sorpresa, y esa sí le produjo un sobresalto, una indefinible excitación, estaba contenida en los dos renglones finales del expediente. Se indicaba que los asesinatos del edificio Minerva [...] estaban posiblemente ligados a un drástico ajuste de cuentas entre agentes

¹⁸⁶ Pitol registra, en sus escritos autobiográficos fechados en enero de 1983, cierta información relacionada con este tema, que recibe durante el proceso de escritura de esta novela: “Silvia Molina me prestó un legajo de documentos que pertenecieron a su padre. Se trata de informes que detallan las actividades subversivas de la colonia alemana en México durante la segunda Guerra Mundial” (S. Pitol, “¡Y llegó el desfile!”, p. 195).

alemanes y sus secuaces locales. ¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir tales hechos! Tendría entonces diez años [...] Y, por supuesto, recordaba muchas cosas... ¡Pero de qué absurda, desmadejada e incoherente manera! [...] Lo que le llegó fue un eco muy vago, a pesar de la significación que aquella noche tuvo en su vida. Tan importante, que le impidió concluir el año escolar y permanecer en la ciudad de México (pp. 31-32).

Las acciones y decisiones tomadas por el personaje historiador durante sus indagaciones definen a la vez el enfoque historiográfico que utilizará para tratar de descifrar un momento histórico específico del cual fue parte. Tras la lectura del expediente de gobernación, la investigación invierte su rumbo, el interés se desplaza de lo general y abstracto a lo particular y concreto. Esto es, se dirige de lo macrohistórico hacia los terrenos de la microhistoria. Este último enfoque historiográfico implica, entre otras cosas, la vuelta al sujeto, al individuo, a la particularización y especificación del objeto. La microhistoria, como apunta el historiador italiano Giovanni Levi: “se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental [...] Para la microhistoria, la reducción de escala es un procedimiento analítico aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado”.¹⁸⁷ Para el estudio microhistórico, lo que importa es la situación individual seleccionada; en este caso, el crimen o los crímenes ocurridos el 14 de noviembre de 1942 en el Minerva, inmueble anclado en la colonia Roma de la ciudad de México.

De manera general, el análisis microhistórico se ha esquematizado en tres características principales: “reducción de la escala de análisis, explotación intensiva de las

¹⁸⁷ Giovanni Levi, “Sobre la microhistoria”, en Peter Burke y otros, *Formas de hacer historia* [1991], tr. José Luis Gil Aristu. Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 122. A diferencia de lo que plantea el historiador mexicano Luis González sobre la microhistoria, que refiere como “el estudio histórico que se haga de objetos de poca amplitud espacial” (L. González, *Invitación a la microhistoria. Obras Completas* [1973], t. 9. Clío, México, 1997, p. 105), Levi no acota el estudio microhistórico a un espacio que, de origen, sea pequeño sino que dicho estudio puede estar orientado a cualquier tipo de espacio y lo que se reduce es la escala de observación, no el espacio —el universo— al que pertenece el objeto observado.

fuentes y adopción del modelo de exposición explicativa —muy generalmente relacionado, según sea bajo el impacto del paradigma indiciario o la descripción densa, con el esquema de una novela policial o con la forma del drama social”.¹⁸⁸ El personaje historiador reduce la escala de análisis de su objeto al elegir un acontecimiento particular como lo es el crimen del Minerva; va a profundidad en la explotación de los testimonios y adopta, además, el modelo de exposición explicativa del paradigma indiciario, bajo el esquema de la novela policial, al emprender sus pesquisas sobre el crimen. Paralelamente, el narrador (novelista) hará lo propio, como se verá más adelante, al reducir la escala de observación (explotará a fondo su principal fuente mediante el ingreso a la conciencia del protagonista y al adoptar el esquema de la novela policial para presentar las indagaciones del historiador). A estos tres aspectos fundamentales de la propuesta italiana,¹⁸⁹ se suma además la dialéctica entre lo macrohistórico y lo microhistórico subrayada por Levi:

La microhistoria intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta no rechazar todas las formas de abstracción, pues los hechos mínimos y los casos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales.¹⁹⁰

El enfoque microhistórico plantea una relación particular entre la microhistoria y la macrohistoria, no de antagonismos sino de entrecruzamientos, superposiciones, coexistencias y dependencias. En el caso de Miguel del Solar, al desplazarse hacia los terrenos de la microhistoria, se coloca también en una nueva situación, pues ya no se trata del historiador que observa el pasado con distancia y sin ninguna implicación en los hechos sino que se convierte en un testigo indirecto de los mismos. Más aún, siente que el

¹⁸⁸ Darío Barrera, “Las ‘babas’ de la microhistoria. Del mundo seguro al universo de lo posible”, *Prohistoria*, 1999, núm. 3, p. 180.

¹⁸⁹ Cf. Carlos Aguirre Rojas, *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*. Prohistoria, Rosario, Argentina, 2003, p. 128 (Protexos, 3).

¹⁹⁰ G. Levi, art. cit., p. 140.

acontecimiento investigado “lo toca muy de cerca”, ya que además de haber atestiguado indirectamente los hechos, algunos de sus familiares están involucrados en éstos. Por esta razón, la crítica ha afirmado que el tiempo histórico investigado por el protagonista es también un tiempo biográfico. Al respecto, Federico Patán afirma: “aquel momento de violencia ‘lo toca muy de cerca’; en varios sentidos, desentrañar esa madeja de sucesos tan antiguos significa comprender mejor la vida propia y darle un orden nuevo. De esta manera, los incidentes externos se mezclan a la problemática interna de Miguel, dándole ello a la novela un tejido de la trama anecdótica con el desarrollo psicológico muy enriquecedor” (p. 159).¹⁹¹ Tanto en el caso del narrador (novelista) como en el del historiador se presenta una dialéctica entre lo individual y lo colectivo; el narrador presenta la indagación en una época específica (historia colectiva del país) y también deja al descubierto la biografía del protagonista en medio de un proceso (el viaje del retorno); el historiador, al delimitar su objeto microhistórico —el crimen del Minerva—, elige una situación que intuye predomina en la escala macro del país y las fuentes consultadas —la élite representada por sus entrevistados— personifican ese sector de la sociedad.

Los asesinatos del Minerva, ocurridos el 14 de noviembre de 1942, son entonces el nuevo objeto de estudio del historiador. El desciframiento de estos crímenes se convierte en el principal enigma a resolver y la razón por la que emprende una serie de entrevistas a testigos directos e indirectos de los hechos. Entre los primeros se encuentran: su tía Eduviges Briones, Delfina Uribe, Emma Werfel, Pedro Balmorán y Julio Escobedo; entre los segundos, su primo Deryn Goenaga y el mismo Del Solar. Los motivos que expone el historiador a sus entrevistados no siempre son exactamente los mismos sino que varían de

¹⁹¹ F. Patán, art. cit., p. 159.

acuerdo a las necesidades que se le presentan en cada entrevista; sin embargo, decide que lo más apropiado en el caso de Delfina Uribe es decirle la verdad:

Habló, pues, de su crónica de 1914 a punto de aparecer, y de cómo su interés por ese tipo de investigación le había llevado a proyectar otro libro, esta vez sobre el año 1942. Un estudio que tuviera en cuenta las presiones ejercidas sobre México en vísperas de la guerra mundial, la posterior ruptura con los países del Eje, la casi inmediata declaración de guerra y sus consecuencias internacionales [...] Quería tratar [...] ese tema, y hacer una primera incursión en la microhistoria. Dijo envidiar a los novelistas. Se proponía estudiar las consecuencias de ese conflicto en el comportamiento de varios grupos sociales, de ser posible de unas cuantas personalidades representativas y algunas otras sin gloria, sin nombre ni prestigio. Todavía no tenía claridad al respecto (p. 56).

En el comentario “Dijo envidiar a los novelistas” el narrador hace un guiño hacia lector respecto a la relación que se plantea entre el quehacer del novelista y el del historiador. Elemento en el que, como se muestra más adelante, se cifrará la parodia del protagonista historiador. En este caso la opinión de Del Solar está cargada con cierto dejo despreciativo hacia el trabajo del novelista —que al final del relato resultará irónico— pues, de alguna manera, lo considera más fácil, ya que mientras éste puede imaginar e inventar, él debe realizar una investigación exhaustiva, consultar fuentes serias y apegarse a los hechos.

En este punto, precisamente, los pasos del historiador se encaminan hacia la microhistoria y se alejan ya del enfoque macrohistórico, como alude y otras veces explicita el narrador focalizado en el protagonista: “Todo aquello formaba la pequeña crónica, las andanzas de un puñado de individuos grises, comunicados sólo de modo tangencial con alguna arista de lo que consideramos la historia verdadera” (p. 31). Más explícitamente se lo expone a su primo Dery Goenaga, testigo indirecto de los hechos e hijo de Haroldo Goenaga: “Del Solar comenzó a exponerle a Dery la investigación que se proponía llevar a cabo sobre 1942. Una mera búsqueda dentro de la microhistoria. Comentó, con toda la

discreción y suavidad posible, que del crimen ocurrido en el edificio Minerva, es decir, el del hijastro de Arnulfo Briones, un organismo gubernamental había deducido ciertos movimientos de agentes alemanes” (p. 156). Durante su entrevista con la hija de Ida Werfel, Emma, el narrador presenta los motivos que expone Del Solar y que varían un poco en cuanto a su objeto de estudio:

Comenzó, sin más, a explicarle el proyecto de su próximo libro. Una crónica del año 1942. El edificio al que se refería, el Minerva, podía constituir el punto de partida, pues en él se habían alojado refugiados de distintas nacionalidades, corrientes y matices. Además de los extranjeros, en aquel edificio convivían, hacia los años cuarenta, familiares de revolucionarios mexicanos con gente ligada a la reacción más extrema (p. 81).

El edificio Minerva se presenta como “un punto de partida” para la investigación microhistórica, por las características y circunstancias que lo componen, explicadas a grandes rasgos en la cita anterior. El historiador elige una situación que se presenta en un nivel microhistórico, pero que intuye impera en el nivel macrohistórico. El Minerva, como objeto de estudio, concentra la diversidad de corrientes, ideas y nacionalidades que confluyen en el país durante la guerra, por ejemplo: las familias que ocupan los dos departamentos más amplios y elegantes del edificio, ubicados en el primer piso, son precisamente la del ala revolucionaria, representada por Delfina Uribe, hija del general Luis Uribe del grupo en el poder; y la del ala conservadora, cristera y pro fascista, representada por Eduvigis Briones, hermana de Arnulfo Briones, quien trabaja para el naciismo alemán y cuenta con una oficina en este departamento del edificio Minerva. En otros momentos de la novela, durante sus reflexiones mediadas por el narrador, el historiador repite en varias ocasiones que su investigación se ubica dentro de la microhistoria, por ejemplo, después de la visita a su editor afirma:

Se dio cuenta hasta dónde tenía ya los pies hundidos en el 42. Por un momento tuvo la evidencia de cuán fallidas resultaban sus experiencias para recoger testimonios

orales que fijaran la microhistoria que le interesaba. El incidente del edificio Minerva lo tenía varado. Sospechaba que debía buscar información de fondo en los archivos, grabar y estudiar conversaciones con políticos de la época, con financieros y periodistas, en vez de dedicarse a escuchar durante horas la interminable palinodia de una mujercita patética sobre las simpatías y aversiones de su madre, o ser testigo de las demenciales dentelladas de su tía Eduvigés (p. 101).

La información recopilada mediante las entrevistas —los diversos testimonios de testigos directos e indirectos— no le permiten “fijar la microhistoria que le interesa”; al contrario, los testimonios le proporcionan versiones confusas, a medias y mezcladas, que más que “fijar” una versión de la microhistoria la multiplica en todas sus posibilidades.

Posteriormente, para acercarse a otro de los testigos, el historiador solicita al editor lo ponga en contacto con Pedro Balmorán, una de las víctimas de la balacera, objetando que necesita conseguir material publicado sobre 1942 y le han informado que él puede proporcionárselo. La explicación de Miguel del Solar a Balmorán es entonces primero en este sentido: “Le interesaba obtener los libros fundamentales sobre la derecha radical mexicana, las novelas cristeras, por ejemplo, y la literatura política difundida a través de las sacristías. Necesitaba consejos al respecto. Le habían dicho que en aquella época él realizó una amplia actividad literaria y periodística” (p. 105). Posteriormente, durante su entrevista, el historiador especifica un poco más respecto a los motivos de su visita:

1942 es el título del libro que proyecto. Estuve con la hija del licenciado Uribe, Delfina; tal vez la conozca. Delfina Uribe, la de la galería de arte. Le hablé del libro que me propongo escribir. Trata de las tensiones internas en México durante nuestro primer año de guerra con el Eje. ¡No se ría! Delfina me dijo que una fiesta suya terminó con una balacera monumental donde hirieron a su hijo, y que esa fecha significaba un hito en su vida [...] Según ella, mi obra debería basarse en aquella reunión. Ahí se manifestaron, al parecer, en toda su crueldad, las contradicciones que me interesa estudiar. Esa noche coincidieron una serie de tendencias que al extremarse ya no lograron coexistir. Eso hizo estallar el marco que las constreñía (p. 111).

La fiesta ofrecida por Delfina Uribe el 14 de noviembre de 1942 se configura ahora como su objeto de estudio por las razones particulares que presenta en cuanto a lo diverso y

significativo de la concurrencia y los hechos que desata el encuentro. La fiesta, ese evento que implica diversión, regocijo y celebración, se convierte en un campo de batalla, pues asisten los representantes de todas las corrientes antagónicas de la época. El caos se impone: el saldo, como advierte una de las fuentes periodísticas consultadas por el historiador, la policial: “un alemán asesinado y dos nacionales agonizaban en el hospital” (p. 35).

El objeto de estudio del historiador queda delimitado cada vez más: primero, “México y su relación con las empresas petroleras internacionales expropiadas”; después, “los asesinatos del Minerva relacionados con ajustes de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales”; luego, “el edificio Minerva y sus habitantes nacionales y extranjeros”; posteriormente, “la concurrida fiesta en casa de Delfina Uribe el 14 de noviembre de 1942” y, finalmente, los asesinatos del Minerva. En resumidas cuentas, el objeto de estudio del historiador se configura a partir de esta sumatoria de lo macro o a lo micro, o bien, de lo micro a lo macro que serían: los asesinatos cometidos durante la fiesta celebrada el 14 de noviembre de 1942, en casa de Delfina Uribe, situada en el edificio Minerva de la colonia Roma, en la ciudad de México.

Los motivos expuestos por el historiador al pintor Julio Escobedo, otro de los asistentes a la fiesta y antiguo conocido de su esposa, fueron más bien vagos: “deseaba ponerse a trabajar en algo nuevo sobre 1942 [...] Le gustaría conversar con él [...] no sólo sobre la pintura de la época, sino también sobre diversos aspectos de la vida en la ciudad, y con extrema vaguedad le habló del proyecto. Hicieron una cita” (pp. 134-135). Durante el encuentro, Del Solar reflexiona sobre su proyecto, como lo presenta el narrador al focalizar en él:

consideró que había llegado el momento de comenzar a ordenar con cierto método la información. Había que acumular información y luego descartar personajes, situaciones; comenzar a clasificar, volver a conversar con los mismos informantes y conducir la conversación hacia los puntos más oscuros. Advirtió lo poco que había logrado saber sobre el punto inicial de sus pesquisas: las actividades de agentes extranjeros en México durante el periodo bélico.¹⁹² En buena parte por no habérselo aún propuesto con entera seriedad. Cuando apareciera al fin su libro sobre el 14 comenzaría a trabajar con método. Consultaría la documentación oficial, hablaría con los funcionarios y hombres notables de la época. Por el momento podría considerar esos preámbulos como un mero divertimento. Estaba convencido de que esas charlas sobre fiestas, trapos y rumores, le permitirían en un momento, cuando llegara al trabajo disciplinario, conservar aunque fuese un reflejo de ese tejido de manías, gustos, aversiones y simpatías que dotaban a un lugar en un momento determinado de cierta coloración distinta a los demás (pp. 138-139).

En este punto, Del Solar advierte lo poco que ha podido vislumbrar sobre el que señala como “el punto inicial de su investigación” y se da cuenta de lo alejado que está ya de su idea primera. Aunque el historiador se ha sumergido hasta el cuello en los terrenos de la microhistoria, no termina de aceptar este nuevo enfoque ni tampoco ve con seriedad la metodología y las fuentes hasta entonces consultadas; por el contrario, lo toma “como un mero divertimento” y piensa que la verdadera investigación comenzará cuando consulte otras fuentes realmente trascendentes y vuelva sus pasos a los terrenos de la macrohistoria: examinar fuentes oficiales, entrevistar a gente importante como funcionarios y hombres destacados. Considera que ese otro estudio que emprenderá, mucho más serio y ordenado, guardará seguramente algo de la coloración del primero. Planea, entonces, una vez publicado su nuevo libro, volver al trabajo ordenado y metodológico, a las fuentes oficiales y las entrevistas a grandes personalidades; esto es, a las formas de hacer historia de manera tradicional, dentro de los terrenos seguros de la macrohistoria.

¹⁹² Será Deryn Goenaga quien finalmente proporcionará información vinculada con actividades clandestinas de agentes alemanes y nacionales en el país; entre estos últimos, su tío Arnulfo Briones, quien tiene dos oficinas, una clandestina en avenida Juárez y la otra, mera fachada, en el edificio Minerva. Sin embargo, Del Solar no logra finalmente dar pleno sentido a esta información recopilada.

Al final del relato y a pesar de no ser poca la información hasta entonces recopilada por Miguel del Solar, éste no logra dar un significado a todo aquello, y así se lo hace saber a Delfina: “Como saber, he sabido muchas cosas, pero el significado se me escapa” (p. 202). El historiador no puede ver más allá ni logra establecer las conexiones pertinentes entre las diversas fuentes consultadas que le permitan construir un significado posible. Su cercanía hacia los hechos, como testigo indirecto, y hacia los protagonistas —algunos de éstos (las antiguas familias conservadoras) son parientes suyos— no le permite ver con distancia lo acontecido. Él mismo es parte de esa visión del mundo conservadora y tradicionalista a la que se filian prácticamente todos sus entrevistados, incluso la familia revolucionaria representada por Delfina Uribe, pues todos viven con la mirada anclada en el pasado. Todos afirman haber sido marcados por la misma fecha, el 14 de noviembre de 1942, y aseguran que les determinó la vida, incluido el mismo protagonista. Especialmente por esta característica, por su apego y no distanciamiento con el pasado y por la vuelta al enfoque serio y tradicional para aproximarse a la historia, el protagonista se convierte en objeto de las degradaciones carnavalescas en la novela. Ya que, durante el carnaval, lo serio, anquilosado, lo que se resiste al cambio y busca perpetuarse es ridiculizado y degradado.

El resultado final de las pesquisas del protagonista historiador no puede ser más devastador para el personaje que termina atrapado en la maraña de intrigas tejidas y testimoniadas por los habitantes del Minerva sin poder distanciarse de su objeto. La escena que cierra la novela termina de construir la degradación y rebajamiento del protagonista que se ha venido desarrollando a lo largo de la novela mediante la ironía y configura la paliza final del historiador. La observación de su nuevo libro en los estantes de una librería del centro de la ciudad, con todo y la portada antitética que el editor había elegido,

representa la conclusión de una etapa y la posibilidad de dedicarse de lleno a un nuevo proyecto:

Al caminar, 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 el velo. Al pasar por las librerías de San Ángel vio su libro en la vitrina. Fingió por un instante que aquello le era indiferente. Nada menos cierto. El hecho de que su libro estuviera allí implicaba cambios, entre otros el de sentirse liberado. Entró y recorrió el local. En una mesa se levantaba una columna de ejemplares de *El año 1914*.¹⁹³ Podía ya dedicarse a su nuevo trabajo. No estaba ya convencido de elegir 1942. ¡Después de tanto, tanto amor...! La cercanía podía ser peligrosa, aunque también la tentación mayor. Tendría que decidirse en los próximos días, y en caso de optar por ese año comenzar de inmediato a consultar las fuentes objetivas [...] Había que olvidarse del divertimento de nota roja con el que se había estado entreteniendo y de los crímenes confusos del Minerva que, debía confesar, lo perturbaban más de lo deseable (p. 205).

El historiador está prácticamente convencido de que todas aquellas pesquisas policiales deben quedar atrás y, de decidir continuar con el proyecto del año 1942, emprender la investigación en serio y volver a las fuentes y metodologías tradicionales de la macrohistoria. La presencia del libro *El año 1914* en los estantes de la librería, piensa el personaje, era la prueba más clara de que esa etapa, esa fecha y ese tipo de acontecimientos criminales pertenecían a un pasado concluido que había quedado atrás:

Todo el mundo le había hablado con repugnancia, con temor, con sorna, de Martínez, el bastonero de oro. Todos, asimismo, parecían haberse conjurado para no mencionar su fin. Esa etapa había concluido. La presencia de 1914 en las vitrinas, mesas y mostradores de la librería era el mejor exorcismo para desvanecer todos aquellos ángulos enfermizos, vergonzosos casi, de su eventual proyecto. En unos días se pondría a trabajar en serio (pp. 205-206).

¹⁹³ La portada del libro referido en el relato registra el título *El año 1924* (p. 99). Sin embargo, las diversas alusiones al libro en la novela lo refieren a veces como *El año 14* (en cursivas) y otras más como *El año 1914* (también en cursivas), sin importar que se trate del manuscrito o bien del libro ya impreso. Todo parece indicar que se trata de un error o imprecisión que se repite en todas la ediciones de la novela —en la primera de Anagrama (1984), la segunda de Era (1989), la de Anagrama incluida en el volumen del *Tríptico del carnaval* (1999) y finalmente en la del Fondo de Cultura Económica en las *Obras reunidas* (2003)—. Algunos ejemplos se pueden observar en las siguientes páginas de la última edición (2003) citada en esta investigación: p. 28, p. 99, p. 195, p. 205 y p. 206, entre otros, y en las páginas correspondientes de las otras ediciones.

Sin embargo, a sólo unos pasos de la librería, el terror y el miedo invaden al protagonista en la escena final, en la que se presenta una imagen grotesca del historiador, que da el golpe final al protagonista y que propicia su rebajamiento y destronamiento:

Miguel del Solar entró en la larga y estrecha calle de Galeana [...] La calle estaba vacía. Oía sus pasos. Un coche verde oscuro pasó casi rozándolo, disminuyó la velocidad y se detuvo unos cuatro metros delante de él. El automóvil, con una placa rota y un número ilegible, comenzó a retroceder con lentitud y cuidado, hasta situarse al lado del historiador. Del Solar advirtió de golpe la soledad. En la calle sólo existían él y el coche verde. Un odio ciego, animal, instantáneo y visceral contra Martínez lo inundó en aquellos momentos que supuso próximos a su fin. Interiormente sólo pidió que todo fuera rápido e indoloro. El coche se había situado a su lado. La ventanilla delantera comenzó a descender, y una cara tosca, de boxeador joven, le preguntó por la calle de Santuario. Del Solar permaneció con la boca abierta, paralizado. Quiso hablar y no pudo. Comenzó a hacer gestos con una mano, señalándose la garganta y los oídos, y emitiendo sonidos guturales, estrangulados.

—... ¡un pinche sordomudo! —oyó decir al joven de la ventanilla (p. 206).

La imagen del historiador con la boca abierta, los gestos y sonidos guturales estrangulados son, todos éstos, característicos del sistema de imágenes carnalescas (del realismo grotesco) y de lo material corporal; esto es, de la materialización de las degradaciones carnalescas. El cuerpo grotesco representa una tensión interna, un cuerpo a punto de desbordarse, de dar a luz; como se muestra en la siguiente escena donde el protagonista vuelve sobre sus pasos a toda prisa hacia la librería movido por un miedo ciego:

El automóvil volvió a avanzar, aceleró, llegó hasta la calle Galeana y allí desapareció. Del Solar dio la vuelta, comenzó a correr y no se detuvo sino hasta que llegó otra vez a la librería de San Ángel. Jadeante, sudoroso, amedrentado, apoyó el cuerpo sobre el mostrador, no lejos del sitio donde las columnas de sombreros zapatistas de *El año 1914* atraían la mirada del lector. Parecía a punto de echarse a llorar (p. 206).

Otras características que distinguen al cuerpo grotesco son también los fluidos corporales, los soplos, bufidos y jadeos, que evidencian una tensión interna del cuerpo que, como ocurre con Miguel del Solar, está a punto de echarse a llorar; esto es, a punto de

expulsar de sí un torrente de fluidos corporales a causa de la ironía que le representa al protagonista la portada antitética de su nuevo libro *El año 1914*, que creía podía dejar atrás, como un periodo concluido de la historia del país. Esa portada que negaba la tesis de su libro, donde afirmaba el triunfo de la corriente constitucionalista y el fin de los sombreros y cananas zapatistas, se materializa en esta escena final mediante un miedo casi ciego del historiador hacia ese sector de la derecha extremadamente conservadora del país, que se mantiene latente y siempre con la amenaza de su resurgimiento. Incluso el color verde del automóvil podría ser quizá un guiño hacia la presencia de este sector del conservadurismo, pues éste era el color con el que se identificaban los conservadores mexicanos en el siglo XIX.

Sergio Pitol afirma, en entrevista con Jesús Salas-Elorza (1990), al ser interrogado sobre el final de la novela:

El final es un poco político. Yo creo que quería señalar que la derecha no cambia nunca en México, no cambia de tácticas. Cuando se acerca el coche hacia Del Solar, quería dar la sensación de pánico, de que él ha estado investigando cosas y que hay algunas personas cuyos intereses son afectados y que están decididas a cortar. Puede ser una casualidad que haya pasado este coche. Pero esta cosa ominosa que siempre ha representado para México las fuerzas de la derecha. Hoy [junio 16 de 1990] leía en el periódico que Jorge Castañeda, quien es periodista que no está de acuerdo con el gobierno, ayer lo amenazaron de muerte a él y a su familia si seguía escribiendo. Eso es lo que quería señalar, como es este caso. Se bajaron unas gentes armadas y detuvieron a la secretaria y le dijeron: ‘dígame que si sigue escribiendo lo que está escribiendo, no respondemos por su vida y la de su familia’. Un poco he aludido al temor que siempre me han producido estas fuerzas oscuras de México, que siempre están presentes, que siempre están escondidas, que siempre están preparando militarmente a gente.¹⁹⁴

Precisamente alude al temor que representan los personajes conservadores ligados a la derecha más extrema en la novela, los Briones y los Goenaga, pero no sólo éstos sino

¹⁹⁴ Jesús Salas-Elorza, “Semana Santa en Tepoztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol”, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html> (consultado: 4 de noviembre de 2013).

incluso las familias revolucionarias llegadas al poder tras la derrota de los primeros. Estos últimos, una vez instalados en el poder, también tienden hacia el conservadurismo, pues desean mantenerse en él a cualquier precio.

En estas escenas finales de la novela, las ironías hasta entonces veladas del narrador explotan con un sarcasmo tremendo que rompe con cualquier tipo de cercanía manifiesta del lector hacia el protagonista mediante el distanciamiento que permite la risa festiva carnavalesca y la carcajada alegre. Se trata del rebajamiento, el destronamiento y paliza final del protagonista, pero también en ésta se cifra su posible renovación y renacimiento; pues el historiador está a punto de dar a luz, de vislumbrar algo nuevo, ya que tiene todos los hilos de la investigación en la mano. Viene inmediatamente a la memoria el diálogo sostenido con el pintor Julio Escobedo:

—Hizo una pausa, pareció perderse en el pasado, visualizar la anécdota. Se volvió hacia él y sorprendentemente le preguntó—: ¿Es usted cazador?

—¿Cómo? —preguntó desconcertado Del Solar.

—¿Ha salido alguna vez de caza?

—No... Bueno, de chico. Cerca de Córdoba, en el ingenio donde trabajaba mi padre. Hace mucho tiempo de eso. Tiraba con un rifle de municiones.

—¿En campo abierto?

—En el jardín de casa. A veces desde la terraza. Le tiraba a los tordos. Y algunas veces también en los cañales, cuando íbamos al río. Pero eso no es ser cazador.

—Desde luego no creo que se sienta lo mismo. Me temo que no. Cuando se caza en un coto, o bien en pleno monte, hay un momento en que, fijado el sitio, el arma preparada, comienza uno a presentir la cercanía de la presa. Los perros se excitan. Todos los sentidos se agudizan. El cuerpo está al acecho. Un momento magnífico. Debería usted volver a cazar; sentir esa sensación de alerta en el organismo, una de las más estimulantes que pueda alguien conocer. A veces, muy rara vez, a la mitad del óleo puede ocurrir algo ligeramente parecido (pp. 144-145).

Miguel del Solar, como el cazador acostumbrado a cazar en coto, al salir a campo abierto corre el riesgo de terminar acorralado por su presa. Esto es precisamente lo que le ocurre al protagonista: termina atrapado, acorralado en un callejón oscuro del centro de la ciudad de México, muerto de miedo ante la posibilidad de un atentado en su contra. Del

Solar termina así en calidad de “sordo mudo” porque literalmente no ha prestado oídos a esa singularidad del dato que le proporcionan cada una de las múltiples voces y, como consecuencia, se queda en silencio y sin poder responder ante esa historia.

Simultáneamente, en esta presentación del protagonista y sus pesquisas, el narrador novelista ha ido construyendo poco a poco la parodia carnavalesca del historiador. Como se observa de manera mucho más evidente y sintetizada en el apartado inicial de la novela denominado “Minerva”, nombre del edificio donde transcurre la acción en esta parte del relato. El narrador abre su historia con la presentación del protagonista, primero, desde una focalización externa: “Un hombre se detiene frente al portón de un edificio” (p. 27). Se trata de una descripción objetiva, general, abstracta e incluso universal del objeto de su narración, “un hombre”. Líneas más adelante, el narrador le otorga singularidad, “el hombre empujó la puerta de metal” (*loc. cit.*) y, poco a poco, aproxima al lector hacia la mirada del protagonista hasta ingresar a su conciencia: “La mirada del hombre recorrió los corredores [...] ‘En las jardineras crecían palmas de tallos espigados’, se dijo. Se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada” (pp. 27-28). En este primer apartado de la novela, como se mostró en el análisis previo, el foco del narrador vacila constantemente y se desplaza del exterior hacia el interior del personaje, aproximándose y distanciándose de su objeto, para enfatizar la coexistencia de al menos dos perspectivas distintas en la voz narrativa que presenta el relato: la de narrador y la de su objeto de la narración focalizado, el protagonista. De esta manera, el discurso del narrador presenta, sobre todo en este primer apartado de la novela, continuos y ostentosos movimientos de foco, del exterior al interior de la conciencia del protagonista, hasta referir a su objeto de la narración como “el personaje”; con lo que de paso configura su historia como un relato de ficción, se define a

sí mismo como un escritor —novelista— y da pie a la reflexión metaficcional; esto es, a los comentarios sobre la construcción de la ficción desde el interior de la misma.¹⁹⁵

El personaje debe tener cerca de cuarenta años. 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 de ladrillo rojizo, semejantes a muchos muros y pórticos londinenses (p. 28).

De una primera descripción más o menos objetiva aunque general del personaje, el narrador cambia a esta otra donde lo describe con mayor detalle, incluso en su vestimenta, pero en esta ocasión su comentario viene cargado de un tono irónico. Se trata de un señalamiento negativo que intenta pasar desapercibido mediante la utilización de la frase “resultan absolutamente naturales”, pero que remata con el símil elaborado mediante la expresión “a tono” utilizada para establecer la comparación en la que lo natural del personaje consiste, precisamente, en estar “a tono con las altas y sucias paredes de ladrillo rojizo” del edificio. La vestimenta en tonos cafés y ocres, el gesto y actitud del personaje pensativo y observador ante su objeto —pues se encuentra de pie frente al edificio Minerva— resultan naturales porque encajan perfectamente con las tonalidades ocres de la imagen del edificio en ruinas que tiene de fondo. El personaje descrito queda completamente mimetizado con el inmueble sucio, viejo y a punto de desvencijarse.

La apreciación del narrador, al comparar al protagonista con el edificio Minerva, no resulta nada favorable al personaje; pues se presenta como un viejo —aunque sólo tiene “cerca de cuarenta años”—, sucio, descuidado, empolvado, acabado y a punto de derrumbarse. Descripción que adquiere sentido y relevancia cuando, unas líneas más

¹⁹⁵ L. Hutcheon, “‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”. Con el concepto de metaficción, comenta Hutcheon, la distinción entre textos literarios y críticos comienza a desvanecerse (L. Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, New York: Routledge, 1980, p. 1).

adelante, el narrador da un paso más hacia la singularización del protagonista al informar cuál es su oficio: “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” (p. 30). El símil entre el personaje historiador y el edificio Minerva, propuesto por el narrador, adelanta al lector el resultado fallido de las investigaciones del protagonista, ya que éste terminará, precisamente, confundido y mimetizado no sólo con el edificio Minerva —que se convierte en parte de su objeto de estudio— sino también con las manías e ideas de los personajes que habitaron el inmueble en 1942, él entre éstos, razón por la que el protagonista se asume incluso como testigo indirecto de los hechos. La pertenencia a ese selecto grupo de élite que vivió en el Minerva será, precisamente, lo que le impida tomar distancia respecto a su objeto de estudio, conformado por estos últimos.

En la misma cita anterior, el narrador nuevamente aprovecha para introducir un comentario irónico sobre el protagonista, aunque esta vez desde la focalización en el historiador, al transmitir lo que este último piensa sobre el valor de una de las fuentes consultadas para el desarrollo de su nuevo proyecto: un expediente de Gobernación que alude a los asesinatos cometidos en el edificio Minerva durante la época investigada. La afirmación sobre lo que piensa el personaje resulta irónica, como descubrirá el lector a lo largo del relato, pues el punto o momento de la investigación “propicio a las más jugosas revelaciones”, al que aluden las reflexiones del protagonista, no llega nunca durante el desarrollo de sus pesquisas.

El narrador muestra los pensamientos u opiniones del protagonista que sabe resultarán irónicos durante el curso del relato, al tiempo que avanza hacia la singularización y revelación de su identidad, la cual se descubre poco a poco. Casi hasta la parte final de este primer apartado de la novela, dos cuartillas antes de concluir, el narrador refiere al

protagonista mediante su apellido: “a quien Del Solar pudo identificar en los periódicos” (p. 37), aunque el nombre se nos escamotea y no es sino hasta el último párrafo del apartado “Minerva” donde se menciona finalmente el nombre completo del protagonista mediante una especie de ficha técnica de este personaje elaborada por el narrador:

Es historiador, eso ha quedado claro. Se llama Miguel del Solar. Ha enviudado hace poco. Desde hace unos siete años vive en Inglaterra, donde es profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Bristol. La visita que acaba de hacer lo ha conmovido. Siente una necesidad casi física de conocer las circunstancias y pormenores de ese crimen relacionado con el edificio Minerva. Considera que lo toca muy de cerca (p. 39).

Nuevamente es posible identificar la presencia de una ironía por parte del narrador y respecto al protagonista signada en el apellido del personaje, a quien denomina “Miguel Del Solar”. Una de las acepciones a las que alude la palabra ‘solar’, ya señalada por Karim Benmiloud (2007), es al significado relativo a ‘sol’, que indica claridad y luz, que es precisamente lo que busca el protagonista respecto a los hechos investigados, aunque no lo logre. Al respecto, este autor refiere, “como su apellido lo indica, trata de ‘aclarar’, ‘iluminar’ y ‘dilucidar’ este fragmento trágico del pasado”.¹⁹⁶ Más adelante, Benmiloud alude a otra de las acepciones de la palabra ‘solar’ para indicar el origen noble del protagonista:

su apellido remite precisamente a un linaje aristocrático, como lo recuerda la definición del sustantivo [...] ‘solar: casa, descendencia, linaje noble’ [...] lo que permanecía aparentemente oculto (el estatus de la casa del historiador) se aclara simbólicamente nada más leer el apellido del héroe, que [...] connota a su vez la nobleza y la aristocracia.¹⁹⁷

El nombre del protagonista apunta hacia el origen noble del mismo y subraya su cercanía y parentesco con algunas de las más antiguas familias, instaladas en el país incluso

¹⁹⁶ K. Benmiloud, “El desfile del amor: comedia aristocrática”, p. 205.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

durante el virreinato, como son los Goenaga y los Briones, según afirma el propio protagonista durante la visita a su primo Dery Goenaga:

La casa de Dery correspondía a su fortuna. Todo combinaba bien, muebles coloniales, pintura antigua y contemporánea. El acento puesto sutilmente, sin pompa, en la antigüedad, como para indicar que uno no podía permitirse desconocer lo nuevo, que los moradores de esa casa sabían apreciarlo y hacerle justicia, pero que allí, de cualquier modo, su función era de mero acompañamiento, accesoria a las viejas tallas virreinales que coincidían con la instalación de la familia en el país (p. 150).

Del Solar está emparentado con esas antiguas familias, adineradas y poderosas, de ideas tradicionalistas y conservadoras, como lo son los Goenaga y los Briones, cuyos patriarcas (Arnulfo y Aroldo) participaron de manera muy cercana en el movimiento cristero y como espías del nazismo alemán en México, durante el periodo bélico. En algún momento del relato, el narrador menciona, respecto a la madre del protagonista, cierta información que alude a su estatus social, para destacar la posición económica de la familia del protagonista durante la época investigada: “en aquel entonces [1942] no vivía en México sino en Córdoba; su marido era gerente del ingenio más importante de la región” (p. 74). Menciona además que su parentesco con los Briones no era tan cercano, en cuanto a vínculos de sangre, pues Dionisio era al parecer primo lejano. Sin embargo, señala que sí existía una cercanía aunque más bien por lazos sentimentales: “El parentesco entre nosotros y Dionisio [esposo de Eduviges] era más bien lejano; pero mis papás lo trataban como otro hijo [...] Era un santo, lo oí decir desde que tuve uso de razón y por propia experiencia puedo asegurarlo” (p. 71). Parte de la formación del protagonista historiador se ha dado justamente en los círculos sociales conformados por estas antiguas familias del país, relacionadas con la derecha más extrema, y algunas de éstas venidas a menos después de la Revolución.

Otro posible guiño irónico podría estar signado en el nombre del protagonista denominado “Miguel”. Pues además de aludir al nombre del teórico ruso, Mijaíl Bajtín, con quien el autor establece un diálogo a partir de su teoría de la fiesta carnavalesca, el nombre proviene del hebreo ‘Mi-já-el’ y significa: “Quién como Dios”. Alude también al nombre de uno de los principales arcángeles que conforman el ejército de Dios, San Miguel, quien es, en la iglesia católica, el jefe de la milicia celestial que está destinado a enfrentar la amenaza del demonio.¹⁹⁸ En la iconografía cristiana, éste es representado con una balanza en la mano porque él tomará parte del juicio final pesando las almas.¹⁹⁹ En la

¹⁹⁸ La figura de San Miguel arcángel podría asociarse con el “héroe divino” convocado dentro de los rituales cósmicos del carnaval. Entre las principales ceremonias y rituales del carnaval que buscan propiciar el rápido advenimiento de la primavera y el fin del invierno se encuentra la fiesta del oso. Ésta tiene que ver con la predicción del tiempo y se basa en la observación del sueño del oso, que se espera despierte de su letargo invernal para la fiesta de la Candelaria o de la Purificación de la Virgen, se le anima a que salga de su cueva y concluya con esto el invierno e inicie la primavera: “Si al asomarse fuera de su guarida observan claridad, [...] si hay luna llena, regresan a su estado letárgico; si, por el contrario, predomina la oscuridad (luna nueva) inicia su actividad y con ella, simbólicamente, el renacimiento de la vida animal y vegetal” (J. Prat i Carós, “El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas”, p. 281). La figura del oso adquiere un simbolismo que lo vincula al mundo de los muertos y de los antepasados, donde éstos podían ser benéficos, o bien, malignos e intentar arrastrar a los vivos al inframundo. Esta malignidad de los muertos era estacional y el carnaval era “una de las épocas de mayor malignidad de los espectros liberados por el oso; de ahí la necesidad de conjurarlos mediante una serie de rituales específicos entre los que destacan: —La aparición de un *héroe divino* montado en un caballo blanco cuya misión es guiar a las almas hacia el mundo superior [...] cristianizado posteriormente en la figura de algunos santos jinetes que como San Martín, San Jorge, Santiago montan caballos blancos para luchar contra sus adversarios. —La luz en su doble significado de alumbramiento del camino que los antepasados deben seguir [...] pero también como fuego purificador. — Estos fuegos lustrales y de purificación cumplían, asimismo otra función que consistía en quemar una víctima expiatoria [rey del carnaval] que cargaba con los pecados de la comunidad, liberándola de sus males” (*ibid.*, p. 281). Si bien San Miguel no va montado sobre un caballo blanco, como los santos antes referidos, sí cumple la misma función que éstos al combatir contra adversarios demoniacos y enemigos del catolicismo. Existen representaciones en íconos religiosos rusos del siglo XVIII donde se muestra a San Miguel arcángel montado sobre un caballo rojo combatiendo al demonio en llamas que cae sobre un río. La presencia del caballo se justifica en los santos antes aludidos pues no tienen alas. Sin embargo, en los íconos aludidos tanto el arcángel San Miguel como su caballo tienen alas. Ver ejemplos de íconos en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-\(Russia,-1718-.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-(Russia,-1718-.jpg) y [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-\(Russia,-17-18th-century\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-(Russia,-17-18th-century).jpg) (consultados el 28 de abril de 2015).

¹⁹⁹ Los ‘arcángeles’ son: “Seres intermediarios entre Dios y el mundo [...] Desempeñan para Dios las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc. (s.v., Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* [1969], tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1986, p. 98). Bastantes autores consideran a los arcángeles como “símbolos de orden espiritual [...] otros [...] símbolos de funciones divinas, símbolos de las relaciones de Dios con las criaturas; o por el contrario, [...] símbolos de las funciones humanas sublimadas o de aspiraciones insatisfechas o imposibles” (s.v., *ibid.*, p. 99). “La cábala, [...] que se caracteriza por una búsqueda de correspondencias entre todas las partes del universo y todas las tradiciones humanas, establece las siguientes

representación de la figura del historiador Miguel del Solar se llevan a cabo varios rituales, cósmicos y de inversión, pues mediante sus pesquisas de alguna manera se procesa lo que podría ser un momento traumático del pasado en la vida de varios sino es que todos los entrevistados (los crímenes del Minerva ocurridos el 14 de noviembre de 1942). Y, simultáneamente, se produce en este personaje la degradación y ridiculización mediante la inversión de los dobles paródicos. En estos procesos opera en cierta medida una muerte de lo viejo-nacimiento de algo nuevo y una liberación.

Desde el nombre del personaje historiador se refuerza también su visión del mundo más arraigada, de la que no termina de distanciarse y le impide ver con claridad su objeto de estudio: la visión del mundo tradicionalista y conservadora alimentada por el catolicismo exacerbado de sus familiares, sobre todo los cristeros. El historiador, Miguel del Solar, es de alguna manera el defensor de una visión del mundo conservadora, tradicionalista y oficialista desde su disciplina historiográfica; pues está acostumbrado a trabajar y escribir un tipo de historia que se nutre de las fuentes oficiales del poder, confiables, seguras, serias, formales. Sus libros de historia reflejan, con seguridad, la versión oficial en la que se inscribe la historia tradicional.

La ironía signada en el nombre y apellido del protagonista, “Miguel del Solar”, consiste en mostrar al personaje como un historiador —académico e investigador de la Universidad de Bristol en Inglaterra, país cuna de los padres del liberalismo—, con interés en el estudio de los temas o actores políticos de ideología liberal (su primer libro trata sobre los primeros liberales, en específico, de José María Luis Mora) o revolucionaria (su

correlaciones: las esferas, llamadas planetas en el sentido antiguo, los ángeles, su función cósmica, los puntos del espacio y las operaciones de la mente [...]” (*ibid.*, s.v., ‘planeta’, p. 841). En esta correspondencia, el arcángel Miguel está vinculado a la esfera o planeta “El Sol”, su función cósmica es la de “iluminar el mundo”, su punto del espacio es el “cenit” y la operación de la mente relacionada es la “voluntad” (*loc. cit.*).

segundo libro, que está por publicarse, se titula *El año 1914* y gira en torno a la convención de Aguascalientes y al triunfo de la fracción constitucionalista), al tiempo que el significado de su nombre delata un origen y una visión del mundo opuestos a sus presuntos intereses académicos. Esta última es, al parecer, la visión del mundo más profundamente arraigada, la que le viene de sus vínculos familiares y que le impide ver o tomar distancia respecto a su objeto de estudio, como se observa más adelante, pues él mismo se ha formado, sobre todo durante un periodo de su infancia y adolescencia, en el seno de esas antiguas familias conservadoras del país.

El protagonista historiador, Miguel del Solar, muestra su conservadurismo al final del relato, pues al no lograr los resultados esperados en sus primeras pesquisas en la microhistoria, planea entonces volver sus pasos hacia los terrenos de la macrohistoria; esto es, hacia los terrenos seguros de la historia en los que siempre ha investigado, pues es un historiador de tipo tradicional, acostumbrado a trabajar con fuentes oficiales, personajes y acontecimientos centrales, etcétera. En una entrevista a Sergio Pitol, éste se refiere al protagonista, Miguel del Solar, de la siguiente manera:

los libros de historia que este escritor escribía no creo que fuesen diferentes a los de la versión oficial en la que se integra. [...] Este personaje está tratado, además, con cierta ironía: es un investigador que no descubre nada, es un historiador que se da muy pronto por vencido; sin embargo, en su fracaso nos permite a mí y a los lectores ver un friso general de la sociedad mexicana en dos distintos momentos. En el 70 cuando llega de Inglaterra, y en el 42, cuando era niño, el año que empieza a investigar.²⁰⁰

Como se pudo constatar, a lo largo del primer apartado, el narrador presenta poco a poco una aproximación hacia su objeto (el historiador) que va de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, de lo exterior hacia lo interior, de lo macro a lo micro; de tal manera que la descripción del protagonista va desde la alusión universal hasta la

²⁰⁰ E. Krystal, “El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol”, pp. 993-994.

singularización que otorga una identidad al personaje de su historia, a quien ha venido presentando gradualmente como: “un hombre”, “el hombre”, “el personaje”, “historiador”, “Del Solar” y, finalmente, “Miguel del Solar”. De esta forma, el narrador adopta este enfoque para presentar y delimitar a su objeto de la narración, el cual se asemeja mucho a la metodología utilizada por el protagonista, el historiador Miguel del Solar, al emprender sus indagaciones sobre su nuevo proyecto y al tratar de delimitar también su objeto de estudio.

Por esta relación de analogía entre los procedimientos empleados por el narrador novelista y el protagonista historiador se habla de la construcción de una ironía paródica carnavalesca por parte del narrador novelista, pues además todo ocurre, como antes se refirió, durante el tiempo del carnaval. La ironía que construye el narrador novelista respecto al historiador evidencia la distancia entre estas dos voces, la hostilidad con la que se contraponen el punto de vista del novelista y el del historiador, sobre todo respecto al fin que persiguen cada uno desde sus disciplinas: el historiador busca conocer lo que realmente aconteció, cree que es posible encontrar “la verdad”; y el novelista, al contrario, busca mostrar una época en toda su complejidad y subraya la imposibilidad de conocer lo que realmente sucedió.

Autoparodia carnavalesca del novelista

Desde la publicación de sus primeros cuentos y novelas, Sergio Pitlor ha sido considerado por la crítica un escritor de difícil lectura, para sólo unos cuantos iniciados y casi de culto, particularmente por la complejidad que presentan sus textos. Se criticaba entonces la

artificialidad, el recargamiento y la exageración de la prosa en sus primeras novelas.²⁰¹ Esta imagen del autor que la crítica empieza a configurar desde sus publicaciones iniciales es por supuesto motivada por el propio autor, de manera consciente o inconsciente, desde la construcción de sus textos literarios. Ya que a partir de éstos, como bien señala Wayne Booth, “su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra”.²⁰² Es decir, cuando el autor escribe, afirma el teórico norteamericano y como antes se señaló, “no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo [...] Tanto si llamamos a este autor implicado un «escriba oficial» o [...] «segundo ego» del autor, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor”.²⁰³

La imagen que construyen los lectores y la crítica respecto al escritor Sergio Pitol va poco a poco delineando los rasgos de ese autor implicado, “escriba oficial” o “segundo ego” del autor, sugerida por los propios textos literarios. Al respecto, una de las primeras apreciaciones sobre la escritura de Sergio Pitol, publicada hacia 1981, es la de José Joaquín Blanco, quien aunque reconoce la obra del autor entre las mejores en lengua castellana, no resiste la tentación de señalar la presencia de “cierta solapada mitología del fracaso y ropavejería del enrarecimiento, alguna avejentada épica del pecado, un como narcicismo formal y, sobre todo, la curiosa vitalidad artificial que desde sus primeros títulos la

²⁰¹ Guillermo Vega Zaragoza, “Sergio Pitol: La risa, el terror y la magia”, *Revista de la Universidad de México*, 2006, núm. 29, p. 57.

²⁰² W. Booth, *La retórica de la ficción*, pp. 66-67.

²⁰³ *Loc. cit.*

recorre”.²⁰⁴ Para 1985 —un año después de la publicación de *El desfile del amor*— José Joaquín Blanco ajusta su opinión y se refiere a Sergio Pitól y a su escritura como: “Un autor singular, persistente, con obra verdadera, que además se nos presenta como una narrativa en pleno crecimiento, ajena a la de los autores ya definidos y concluidos que, a lo mucho, de vez en cuando se limitan a refrendar sus logros más trabajados. Pitól escribe mejor a cada libro nuevo: *El desfile del amor* (Anagrama, 1984) es una de las mejores novelas contemporáneas en nuestra lengua”.²⁰⁵

Desde las primeras apreciaciones que la crítica emite sobre la obra del autor destaca la idea de una literatura de “difícil lectura” y “enrarecida”, pero también “verdadera”. Teresa García Díaz comenta en 2002 sobre la primera recepción de la obra de Pitól, que a principios de los noventa imperaba un desconocimiento sobre ésta en el contexto literario:

pocas personas lo habían leído y quienes por lo general solían hablar más del escritor, no conocían su obra y algunas otras se limitaban a los cuentos, a una novela o a lecturas muy superficiales. Esta situación sorprendente confirmaba a Sergio Pitól como un autor para minorías, aún dentro del contexto literario mexicano [...] En el año 2000, las posibilidades de recepción de la obra de Pitól se han modificado de manera radical. Su nombre ocupa actualmente un lugar central dentro de la atmósfera literaria mexicana e internacional. Su amplia y ya reconocida obra creativa [...] posee atributos, en apariencia opuestos, que aseguran su valor literario y su permanencia en nuestras letras. Al hablar de opuestos, aludo a la dificultad que entraña la recepción de su discurso, no apto para cualquier lector, y a la universalidad de las experiencias existenciales presentes en sus historias y accesibles para cualquier persona, una vez que éstas hayan sorteado las complejidades para aprehenderla.²⁰⁶

En artículos más recientes es posible observar la permanencia de estas mismas ideas sobre la escritura y la imagen del autor. En 2006, Christopher Domínguez señala, en el prólogo a la revista de la Universidad Veracruzana, *La Palabra y el Hombre*, edición

²⁰⁴ José Joaquín Blanco, *Las intensidades corrosivas*, Ediciones de Instituto de Cultura de Tabasco, 1990, pp. 147-162.

²⁰⁵ *Loc. cit.*

²⁰⁶ T. García Díaz, *Del Tajín a Venecia...*, p. 16.

especial de homenaje a Sergio Pitol, que el autor “recuerda, con frecuencia, que su pelea es la de los escritores excéntricos contra los vanguardistas”,²⁰⁷ y agrega: “Frente al principal grupo literario de México, Pitol toma cierta distancia, desplazándose por el mundo, técnicamente excéntrico, inseguro de sus poderes, aprendiendo de manera solitaria un clasicismo al cual le causará repelús el *nouveau roman* y todas las variedades antinovelísticas que cultivarán los *européos* mexicanos más jóvenes”.²⁰⁸ Además del calificativo de “excéntrico”, Christopher Domínguez añade el de escritor “cosmopolita”:

Diplomático, antes que profesor y editor, Pitol emprende, entre 1961 y 1988, un periplo que lo llevará de Roma, Pekín y Bristol a Roma, Barcelona, Varsovia y Praga. No es sino a mediados de los ochenta, en el momento en que varios de sus contemporáneos ya se están agotando o aparecen ante la opinión literaria como jubilados o veteranísimos, cuando Pitol empieza a publicar sus novelas distintivas. No hay en la obra de Pitol una novela clave, de esas que hacen época (como *Farabeuf*) ni una suma tan ambiciosa y tan laberíntica como *Crónica de la intervención*. En cambio, junto a ese cosmopolita de la novela, viajero en el tiempo y el espacio que Pitol terminó por ser, los jóvenes García Ponce y Salvador Elizondo aparecen como *rinches amateurs*.²⁰⁹

Pitol asume su cosmopolitismo como algo natural, no impostado, sino como parte y resultado de los procesos culturales que le tocó vivir. Sin embargo, el concepto de ‘cosmopolita’ en sí le produce cierto repelús y de éste parece burlarse constantemente en su novela. Al respecto, el autor comenta en entrevista con Laura Cázares:

yo detesto el concepto de cosmopolitismo. Poca gente resulta tan insoportable como esa que considera que haber nacido en México fue un error, una mala jugada del destino, una falta de previsión de los abuelos o bisabuelos que llegaron a vivir aquí. Yo nací en el seno de una familia de origen italiano y he pasado la mayor parte de mi vida adulta en Europa, siento que nada de eso me ha invalidado como mexicano. Pienso que recurrir a menudo a ambos espacios, el nacional y el europeo, obedece a una necesidad mía, no hay en ello nada de artificial, responde al hecho de que mi vida ha transcurrido en ambas esferas, es decir, mi memoria está repartida, mis emociones se encuentran fijadas en varias ciudades, mi cultura se ha nutrido en

²⁰⁷ Michael Christopher Domínguez, “La vuelta al mundo en ochenta literaturas”, Rodolfo Mendoza Rosendo (ed.), *La Palabra y el Hombre. Sergio Pitol en casa*. Edición Especial, 2006, p. 11.

²⁰⁸ M. Christopher Domínguez, art. cit., p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

distintas vertientes. [...] escribo de lo que soy, lo que he visto y leído, en fin, de lo que he vivido.²¹⁰

Adolfo Castañón refiere, sobre Sergio Pitól y algunos otros autores mexicanos:

He aquí algunas figuras mexicanas donde las del cosmopolita y del bibliopolita se entreveran creando de paso causas para que fluyan y se afirmen los valores de la cultura nacional o, si se prefiere regional: Carlos Fuentes, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, José María Pérez Gay, Elsa Cross, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia, Juan Villoro, para citar un puñado de nombres.

Pero desde luego esa nómina no estaría completa sin el nombre del escritor y traductor Sergio Pitól quien ha sabido tejer, desde su más temprana juventud, una tapicería encantada donde las voces de la otra Europa —la polifónica y balcánica, la eslava y latina, la barroca, la sobreviviente, la múltiple y mestiza— van configurando gracias a la lectura y tradición del mexicano, un espejo a la par exacto e imaginativo de la condición de la literatura americana, de su jurisdicción espiritual.²¹¹

Esta imagen del autor que la crítica elabora, la de un escritor de “difícil lectura”, “enrarecido”, “excéntrico”, “bibliopolita” y “cosmopolita”, Rafael Gutiérrez Girardot la sintetiza en la del “*Poeta doctus*”,²¹² quien siguiendo a Hermann Broch señala al respecto:

Un escritor [...] ya no puede hoy “lanzarse espontáneamente a escribir”; tiene que definir lo más exactamente posible su ubicación y para eso requiere un pensamiento al que también debe someterse el creador literario aparentemente “ingenuo”. Un escritor “inculto” es hoy, vistas así las cosas, una contradicción en sí. [...] En la literatura de lengua española se impuso difícil y paulatinamente la *praxis* de poeta *doctus* como ejercicio evidente de la modernidad literaria.²¹³

Gutiérrez Girardot explica cómo en la literatura de Sergio Pitól es posible identificar, más que influencias, “afinidades electivas”, componentes todas ellas de la cultura e inteligencia de la modernidad. Y afirma: “El *poeta doctus* exige, por eso, para su adecuada comprensión, la capacidad de captar la densidad cultural y literaria de un autor

²¹⁰ L. Cázares, “Entrevista a Sergio Pitól”, pp. 228-229.

²¹¹ Adolfo Castañón, *Sobre la inutilidad y perjuicios de los fines de siglo, milenio y mundo, con especial referencia al ejercicio de la literatura en América Latina y a algunos escritores mexicanos, en particular a Sergio Pitól* [1999], Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz, México, 2001, p. 59.

²¹² Rafael Gutiérrez Girardot, “*Poeta doctus*: Sergio Pitól o la transgresión en los géneros literarios” [2004], en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitól*, pp. 193-202.

²¹³ R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 193.

docto que no la exhibe”,²¹⁴ y pone de ejemplo cómo en la novela *El desfile del amor* el autor delata su “ocupación crítica con el tema preferido de la tradición novelística mexicana inmediata, desde Agustín Yáñez, [...] el examen de las entrañas de la sociedad mexicana”.²¹⁵ El *poeta doctus* descrito por Gutiérrez Girardot no sólo presenta ciertas “afinidades electivas” sino también evidencia una ocupación crítica en su literatura.

Esta imagen del autor como un escritor “excéntrico”, de “difícil lectura”, “crítico”, de tipo “docto”, “bibliopolita” y “cosmopolita” que la crítica ha venido configurando a lo largo de los casi cincuenta años de producción literaria de Sergio Pitol, provocada por el propio autor desde sus textos, se mantiene hasta la fecha como la imagen predominante del “autor implicado” en sus obras literarias. En la novela *El desfile del amor* se construye precisamente una parodia de este “tipo de escritor”, que se torna en autoparodia cuando el lector establece la analogía entre este tipo de escritor representado en la novela y la imagen que la crítica ha venido construyendo del autor real, Sergio Pitol.

Se trata de una autoparodia carnavalesca, pues todo en la novela transcurre durante el tiempo en el que antiguamente se celebraba esta festividad, que comprendía el tránsito de la estación de invierno a la de primavera, como antes se refirió. Este tiempo del carnaval representaba la segunda vida del pueblo, un segundo mundo construido como parodia de la vida ordinaria. Parodiar significa, en el carnaval, crear un doble destronador, que es burlado y degradado para renovarse. Dentro de las diversas manifestaciones paródicas del carnaval destacan las imágenes de las “parejas cómicas” o “dobles paródicos”, que se construyen a partir de los opuestos, fenómeno frecuente en la literatura carnavalesca —un ejemplo

²¹⁴ *Ibid.*, p. 196.

²¹⁵ *Loc. cit.*

clásico es la pareja don *Quijote* y Sancho²¹⁶— y que Sergio Pitól retoma en esta novela.²¹⁷ En el caso de *El desfile del amor*, el lector descubre, desde las primeras líneas, la identidad de un escritor en la entidad narrativa que presenta el relato. Se trata de un novelista de tipo “erudito y cosmopolita”, que adopta una perspectiva nostálgica hacia el pasado perdido, específicamente el del porfiriato. Estas características que presenta el narrador novelista son las que permiten al lector establecer una analogía con la imagen del “autor implicado” construida tanto por la crítica como por el autor mismo en su escritura.

Maricruz Castro Ricalde (2002) habla sobre la imagen que Sergio Pitól construye de sí mismo en sus textos literarios y menciona al respecto:

Su obra nos obliga a transitar del texto hacia la vida del autor, a leer primero sus escritos y tratar de comprenderlos como una posible vía de acercamiento al universo personal y universal al que aluden, y no al revés. El movimiento que propone Pitól, a partir de un texto escrito, consiste en conocer al escritor pero, nuevamente, no al de carne y hueso, sino al que configura el imaginario de sus lectores: aquel que conocemos es el que nos cuenta lo que quiere sobre sí mismo. Siempre que esto sucede, finalmente lo que obtenemos es un personaje de ficción: puedo contar algunos de mis peores defectos, pero no todos; por eso quien está en el libro no es el autor de la vida real, sino un nuevo personaje forjado por el mismo Sergio Pitól. Se trata, así, de una especie de desdoblamiento entre el Sergio Pitól humano, el del personaje y el escritor que dice lo que quiere y forma los mundos de ficción que desea ofrecer.²¹⁸

Sergio Pitól construye, en la entidad narrativa que presenta la novela, una imagen de sí mismo en la que poco a poco es posible identificar a la figura del escritor y novelista de tipo docto y cosmopolita. Esta imagen se evidencia desde el principio del relato mediante los frecuentes comentarios y comparaciones europeizantes que elabora el narrador respecto

²¹⁶ Un estudio a este respecto se puede consultar en Agustín Redondo, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, 2a ed. Castalia, Madrid, 1998 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica). En este estudio se analiza a los personajes de Don Quijote y Sancho en correspondencia, respectivamente, con la Cuaresma y el Carnaval.

²¹⁷ Ver el capítulo “Antiguos debates: dobles paródicos y parejas cómicas del carnaval”.

²¹⁸ Maricruz Castro Ricalde, “Sergio Pitól: una literatura de carnaval”, en *Sergio Pitól. De la realidad a la literatura. Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (abril del 2001)*, Ariel, México, 2002, pp. 111-112.

a la arquitectura de la ciudad, sobre literatura, cine, teatro, música, pintura, escultura, etc. La identidad del narrador se evidencia cuando, al cuarto párrafo de haber iniciado la novela, refiere a su objeto de la narración como “el personaje”: “El personaje debe tener cerca de cuarenta años” (p. 28), con lo que de paso configura su historia como un relato de ficción, se define a sí mismo como un escritor —novelista, en este caso— y da pie a la reflexión metaficcional.

Al final de este primer apartado denominado “Minerva”, el narrador novelista elabora una síntesis sucinta de su personaje, una especie de ficha técnica, que viene a subrayar la identidad del escritor, en caso de que el lector lo hubiera pasado por alto en las primeras líneas de la novela: “Es historiador, eso ha quedado claro. Se llama Miguel del Solar. Ha enviudado hace poco. Desde hace unos siete años vive en Inglaterra, donde es profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Bristol. La visita que acaba de hacer lo ha conmovido. Siente una necesidad casi física de conocer las circunstancias y pormenores de ese crimen relacionado con el edificio Minerva. Considera que lo toca muy de cerca” (p. 39).

Es también en estas primeras líneas de la novela donde el narrador novelista pone de manifiesto con mayor claridad sus puntos de vista sobre lo narrado mediante comentarios, apreciaciones, referencias y comparaciones cultas y cosmopolitas, como se observa en la siguiente cita cuando describe el edificio Minerva y la zona en la que se ubica el inmueble donde ocurrieron los hechos investigados por el protagonista, en la colonia Roma de la ciudad de México. Incluso es posible identificar, en las primeras líneas de la novela, el tono de nostalgia que asume su relato, se trata más específicamente de una añoranza por el pasado perdido:

Cuatro insólitos torreones [...] 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. El peso de los nuevos edificios resquebraja las casas graciosas de dos, a lo sumo de tres plantas, construidas según la moda de comienzos de siglo en Burdeos, en Biarritz, en Auteil. 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 (p. 27).

Las opiniones manifiestas en la cita anterior pertenecen, sin lugar a dudas, al narrador novelista, pues se expresan justo al inicio del relato, cuando la voz narrativa todavía no ingresa a la conciencia del protagonista sino que narra desde una focalización externa. Estas apreciaciones dejan entrever, además de los comentarios cultos y cosmopolitas sobre la arquitectura de la ciudad y su comparación con otras ciudades europeas, la perspectiva desde la que el narrador novelista percibe el pasado. Se trata de una mirada nostálgica hacia la época del porfiriato; a la arquitectura elegante y europeizante de ciertas zonas de la ciudad donde vivía la “antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida”, como señala el narrador novelista. Esta mirada de añoranza hacia el pasado perdido recuerda los textos de la primera etapa del escritor Sergio Pitol, en los que predomina precisamente el tono nostálgico, la época de la infancia. Al respecto, Maricruz Castro Ricalde (2002) señala:

En los textos de Pitol es importante identificar etapas [...] ¿Cuáles son los temas de los primeros textos? Veracruz, siempre la presencia de Córdoba, de San Gabriel, lugares disfrazados que en realidad son aquellos en los que transcurrió su infancia. [...] Se trata, en paralelo, del enfrentamiento entre tradición y modernidad, entre un mundo que se vino abajo y aquel que después de la revolución mexicana y de Lázaro Cárdenas barre por completo el esplendor en que vivían sobre todo los hijos

de europeos asentados en México, el mundo en que vivió el propio Pitol²¹⁹ en un ingenio azucarero.²²⁰

En entrevista con Publio O. Romero (1981), Sergio Pitol comenta:

los personajes de mis primeras cosas son seres poco libres, pertenecen casi todos ellos a una burguesía más o menos ilustrada que nunca terminan por entender cabalmente sus circunstancias. Sienten algún anhelo de libertad, pero no logran realizarlo, de pronto están encadenados por una serie de hábitos, de convenciones, en los que se mueven con relativa soltura hasta que alguna circunstancia exterior les hace advertir la pobreza de sus vidas [...] se trata de una circunstancia banal y de un momento limitadamente trágico, pero ya no pueden dar marcha atrás [...] acaban acomodándose a la molición de su vida inauténtica. Por eso, el pasado para ellos tiene casi siempre un valor simbólico, en él conocieron cierta magia que posteriormente se evaporó del todo. Son, por lo general, historias de una equivocación radical, de una incapacidad para la libertad.²²¹

Otros momentos de la novela en los que el narrador novelista expresa sus opiniones o establece comparaciones en las que pone de manifiesto sus conocimientos doctos, cosmopolitas, europeizantes y esnobistas son, por ejemplo, cuando habla sobre la atmósfera de ciertas ciudades en comparación con México:

Mercedes había acertado en cuanto al interés que le despertarían tales documentos. Se sumió en ellos un fin de semana. Un perfume amargo, el del misterio, emanaba de esas escuetas fichas biográficas. De alguna manera recreaban la atmósfera de ciertas películas, de ciertas novelas, que uno estaba acostumbrado a situar en Estambul, en Lisboa, en Atenas o Shanghai, pero jamás en México (p. 30).

Es la voz del narrador novelista, focalizado en el protagonista historiador, la que presenta estas apreciaciones y en las que no es clara la distinción entre los pensamientos de uno y otro, pues el narrador viola constantemente sus restricciones de foco y utiliza

²¹⁹ Sobre este periodo de la infancia y adolescencia del autor, Federico Campbell ofrece una referencia sugerente: “De su infancia vivida cerca de un ingenio azucarero en Perote, Veracruz, entre inmigrantes italianos, apenas hay asomos, muy diluidos, en relatos suyos como ‘Víctor Ferri cuenta un cuento’ y ‘Los Ferri’. Una información más directa y autobiográfica apareció en junio de 1983 en el Boletín del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana ‘Lázaro Cárdenas’, que edita Luis Prieto, su amigo de toda la vida, y en el que Pitol rememora sus años de adolescente durante la época de Cárdenas: ‘Tratar de hallar los momentos del ser que son fundamentales y que han influido en el cauce de la propia vida, tiene la seducción de vivir el interior de la novela policiaca: uno es el detective, la víctima y desgraciadamente el culpable’” (F. Campbell, “Sergio Pitol y su novela *El desfile del amor*”, *Proceso*, 1986, núm. 486, p. 52).

²²⁰ M. Castro Ricalde, “Sergio Pitol: una literatura de carnaval”, pp. 119-120.

²²¹ Publio O. Romero, “Conversación con Sergio Pitol”, *Texto Crítico*, 1981, núm. 21, p. 57.

pronombres ambiguos que dificultan esclarecer el origen de las apreciaciones. Otro ejemplo, es cuando el narrador novelista presenta algunos comentarios sobre literatura:

Mil veces, al pasar frente al edificio durante los años universitarios, cuando sus compañeros comentaban con una mezcla de entusiasmo y burla la excentricidad de aquella arquitectura, el aire espectral que gradualmente fue envolviéndola, el aspecto de ilustración de novela de Dickens que desprendía de sus balcones, muros y torres, él se enorgullecía en descubrirles que parte de su infancia había transcurrido allí (p. 32).

En esta entidad del narrador novelista docto y cosmopolita, que manifiesta una añoranza por el pasado perdido, Sergio Pitól parece representar una imagen de sí mismo como escritor en una primera etapa creativa de su vida, de la cual logra distanciarse mediante la autoparodia carnavalesca que elabora de este tipo de novelista en *El desfile del amor*, estrategia narrativa con la que inaugura un diálogo con la tradición de la literatura carnavalizada y abre una nueva etapa en su escritura creativa. En sus textos autobiográficos, el autor refiere:

Releo los materiales del libro en que me afano. Pretende ser un registro de pasos, la historia de una educación aún no concluida, y descubro rezagos de esnobismo de los que creía haberme librado. Entre otros, la tendencia a citar lecturas visiblemente prestigiosas. No se trata de inventarlas ni de falsificarlas, para nada me interesa aparecer como un lector que no soy; sólo que he excluido otras más plebeyas o, digamos, más normales, y que han sido en mi vida tremendamente importantes.²²²

Esta serie de características que Sergio Pitól confiesa haber descubierto en sus textos son las mismas que presenta el narrador novelista, quien privilegia las referencias y comparaciones provenientes de una cultura letrada, prestigiosa, cosmopolita y europeizante, mismas que configuran el primer plano de su narración con fuertes rasgos de esnobismo, como advierte el propio autor, y en demérito de esa otra cultura, la popular, de donde señala le vienen su sentido de la parodia y los juegos con el absurdo:

²²² S. Pitól, "Borola contra el mundo", p. 239.

Avanzo con cautela, haciendo arabescos, como si temiera llegar a la obligada confesión: ‘Mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de la parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir’. ¿Quién es Gabriel Vargas?, preguntará alguno. Bueno, es un fabuloso cartonista, uno de cuyos comics, quizá el más famoso, se llamó *La familia Burrón*.²²³

Incluso en estos escritos autobiográficos del autor es posible identificar esa mirada nostálgica por otro pasado, el de mediados del siglo XX, cuando señala: “La historieta de Vargas reproducía el *melting-pot* vigente en la ciudad de México y su inmensa inmovilidad social a mediados de este siglo”.²²⁴ Y, para cerrar el texto, comenta, no sin cierto dejo de añoranza: “En este mundo de insoportables yuppies el nombre de Borola [protagonista de la historieta] es un anacronismo. Evocarla me remite a una vitalidad ambiental ya desaparecida”.²²⁵ Hacia la parte final del apartado “Minerva”, en *El desfile del amor*, el narrador novelista deja entrever cierta mirada también nostálgica por el pasado en la perspectiva del protagonista. Aunque su añoranza es por un pasado personal, por ese tiempo y espacios en los que transcurrió parte de su infancia:

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 funcionaban bien. Algunas partes le recordaban más una vivienda popular colectiva que los recintos originalmente construidos para inquilinos elegantes. Aun así, no se le podía negar su encanto (p. 38).

Protagonista historiador y narrador novelista comparten esa misma mirada nostálgica hacia el pasado perdido, ambos observan con tristeza la desaparición de la elegancia del edificio, de la colonia —a la que en 1973 llaman ya barrio—, de la zona; ambos se aferran a la imagen de esplendor del pasado y muestran una resistencia al cambio, a la transformación, a la llegada de algo nuevo; y, en esa nostalgia, se deja entrever su

²²³ *Ibid.*, p. 240.

²²⁴ *Ibid.*, p. 242.

²²⁵ *Loc. cit.*

visión del mundo tradicionalista y conservadora. Es precisamente la identificación de esta visión del mundo la que coloca y convierte en blanco de las degradaciones y destronamientos carnalescos a estas dos figuras del relato: el narrador novelista y el protagonista historiador. Sergio Pitol alude a la interpretación que imagina la crítica podría hacer respecto a la mirada nostálgica o melancólica manifiesta en sus novelas hacia un pasado perdido y refiere:

Me agrada imaginar a un autor a quien ser demolido por la crítica no le amedrentara [...] Resistiría una tempestad de insultos, de ofensas insensatas, de dolosos anónimos. Lo que de verdad le 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, alguien que dijera que su novela se debía leer “como un réquiem severo y doloroso, un lamento desgarrado, la melancólica despedida al conjunto de valores que en el pasado había dado sentido a su vida”. Algo así lo hundiría, lo entristecería, lo haría jugar con la idea del suicidio.²²⁶

La narrativa de Sergio Pitol compuesta por las novelas del carnaval es una despedida a ese pasado significativo pero concluido en la vida del autor —y del país—, mas no se trata de un adiós melancólico ni severo, como advierte el escritor, sino al contrario es una despedida alegre y festiva porque se trata de una victoria sobre lo serio, temido, anquilosado, perpetuo, que se resiste al paso del tiempo, al cambio y la transformación. Pareciera que el autor deseara subrayar un distanciamiento hacia el pasado —histórico y biográfico—, operado desde su narrativa perteneciente a la tercera o cuarta etapa, como la denomina él mismo, en las que se ubican las novelas del carnaval y los tonos festivos de la risa ambivalente, diferentes de los textos de la primera etapa cargados del tono nostálgico y trágico. Las novelas de la tercera y cuarta etapa representan, en este sentido, los alegres

²²⁶ S. Pitol, *Sergio Pitol. Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Almadía, México, 2010, p. 73.

adioses que da el autor a esa primera etapa ya agonizante de su escritura, para recibir e inaugurar otra nueva: la de su literatura carnavalizada.²²⁷

El autor es consciente de la presencia del tono nostálgico y melancólico, así como de la mirada erudita, cosmopolita y europeizante vislumbrada en sus textos literarios, en la que descubre, según sus palabras, rasgos de esnobismo. Cuál es su reacción ante semejante descubrimiento o autoconsciencia de su propia escritura (mirada y tonos): el distanciamiento y la construcción de una autoparodia de este tipo de novelista con el que él mismo se identifica en un pasado inmediato. Para esta autoevaluación deja de lado los tonos severos y, al contrario, adopta el tono alegre y festivo de la parodia carnavalesca, que amortaja y resucita, que es positivo y negativo a la vez. Pues, al tiempo que degrada, mediante la parodia y la risa festiva ambivalente del carnaval, este mismo rebajamiento también hace posible una renovación, el surgimiento de otro tipo de escritor, en proceso de formación, de cambio y transformación constantes.

El narrador novelista que presenta el relato no sólo se configura como un escritor de tipo erudito y cosmopolita sino que adopta una visión del mundo tradicionalista o conservadora, que manifiesta una nostalgia por el pasado porfirista. Son estas particularidades las que lo convierten en objeto de las degradaciones carnavalescas en la novela; pues, durante el carnaval, las burlas y parodias están dirigidas precisamente hacia la vieja concepción, al viejo poder agonizante que se resiste al cambio y la transformación

²²⁷ Elizabeth Corral refiere sobre el cambio de tono entre sus primeros y posteriores textos: “Desde sus primeros relatos —inclinados a concluir con la muerte o la locura del protagonista, como ha dicho el propio autor—, la escritura ha avanzado con firmeza hacia una narrativa de atmósfera diferente, en la que importa lo jocoso y lo disparatado. La trayectoria marca una transformación en las tonalidades privilegiadas —de grises y sepias a colores más vivos y aun estridentes—, pero la calidad estética lograda en sus textos adultos sin duda se encontraba en germen en esos primeros relatos; aunque en ellos exhibía trabas en cuanto a sus posibilidades creativas, ya se anunciaba su capacidad para hilar tramas inesperadas, con un lenguaje preñado de humor” (E. Corral, “Sergio Pitol. El sueño de lo real”, en Rafael Olea Franco (ed.) y Laura Angélica de la Torre (colab.), *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*, vol. 2. El Colegio de México, México, 2010, pp. 345-346).

constantes. Representar en la novela a este tipo de escritor “docto y cosmopolita”, que asume una visión del mundo tradicionalista o conservadora es evidenciarlo como un espantapájaros, un mamarracho, un muñeco ridículo del carnaval, que representa al viejo poder y a la vieja concepción agonizante, por lo que durante esta festividad será inevitablemente apaleado y degradado para propiciar su alegre muerte y renovación; en este caso, mediante la autoparodia carnavalesca. Esta última se evidencia, como antes se refirió, cuando el lector establece la analogía entre este tipo de escritor, representado en la entidad narrativa a cargo del relato, y la imagen del “autor implicado” construida tanto por la crítica como por el propio autor en sus diversos textos literarios. Esta autoparodia del escritor de “tipo docto y cosmopolita”, representante de un viejo poder y una vieja concepción, posibilita en el lector una reconstrucción, un reajuste de la imagen del “autor implicado”, que permite la emergencia de una nueva imagen del mismo renovada por la autocrítica. La nueva imagen del “autor implicado” que emerge de la autoparodia carnavalesca posibilita la configuración de un escritor que se asume así mismo en un proceso de formación siempre inconcluso, inacabado, abierto.

Al final del relato, el narrador novelista consigue crear una imagen bien lograda de la época investigada por el protagonista historiador, que se construye precisamente a partir de la presentación de las pesquisas de éste último. Esto es, desde la estructura del relato policial y, a esta última, se suman los relatos testimoniales de los personajes entrevistados, que proporcionan sus múltiples versiones de los hechos. La imagen de la época construida por el narrador novelista es, por tanto, algo caótica, pues está compuesta por diversos puntos de vista, complementarios y contradictorios. El historiador, en cambio, llega a manifestar que no logra dar sentido a los materiales recabados sobre la época investigada, aunque al final pareciera que alcanza a vislumbrar algo más que ya no se desarrolla en la

novela, pero se proyecta hacia un porvenir. Sobre este tipo de personajes en sus novelas,

Sergio Pitol refiere:

Algunos de los protagonistas, pocos, se atreven, aunque su afán sea infructuoso, [a] descifrar un enigma (la oquedad mencionada) con el que a paso se tropiezan, otros, en cambio, tienden a negarlo o a distanciarse de él, como si presintieran que del subsuelo de esa zona de penumbras emergiera una luz tan deslumbrante que sus ojos no podrían resistir. Prefieren no aproximarse a la verdad, alejarse de cualquier riesgo.²²⁸

Respecto al resultado que obtienen, tanto el narrador novelista como el protagonista historiador, Federico Patán comenta:

El libro de Pitol habla de cuán inasible es la realidad, por caleidoscópica. El método de la investigación científica o por lo menos lógica permite la acumulación de datos, pero no lleva necesariamente a una interpretación y menos todavía a explicación alguna que sea cierta. Por otro lado, la narrativa asienta los hechos en toda su complejidad, permitiéndole al lector un panorama lleno de detalles y abierto a la posibilidad de explicación que él elija. Así pues *El desfile del amor* nos parece una mediación sobre las distintas maneras de abordar la realidad.²²⁹

En *El desfile del amor* es el novelista el que finalmente logra construir una imagen de la época en cuestión y no así el historiador, quien termina confundido, aterrorizado y desengañado respecto a sus certezas con relación a la posibilidad de conocer a ciencia cierta lo acontecido en el pasado histórico investigado. La imagen grotesca mediante la que se presenta al historiador en las escenas finales de la novela, simbolizan el temor vencido durante el carnaval y la posibilidad de vislumbrar un nuevo porvenir, alegre y mejor. Todo en la novela está en proceso, nada ha concluido, pues el protagonista mismo se encuentra en medio del viaje de retorno a casa, al seno familiar, al terruño. Todo está, en este sentido, por ocurrir, a punto de suceder, abierto, inacabado. El historiador también está a punto de dar a luz, se han mostrado todos los indicios que apuntan hacia este alumbramiento, que no

²²⁸ S. Pitol, *Sergio Pitol. Una autobiografía soterrada...*, p. 67.

²²⁹ F. Patán, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol”, pp. 160-161.

se concluye en el relato sino sólo se muestra como una posibilidad abierta a las interpretaciones del lector.

6. OTRAS PAREJAS CÓMICAS DEL CARNAVAL

Otras parejas cómicas del carnaval que destacan en la novela son los personajes de Eduviges Briones, quien representa a las antiguas familias conservadoras del país (la parte derrotada), y Delfina Uribe, quien representa a las nuevas familias revolucionarias en el poder (la parte vencedora); el comentario sobre esta pareja se desarrolla a continuación en el apartado que denominado “Revolucionarios y conservadores”. Paralelamente, otra serie de parejas cómicas carnalescas que se representan en la novela son los personajes en que evidencia una relación entre padres e hijos. Entre éstas destacan principalmente: el general Luis Uribe y su hija Delfina, esta última y su hijo Ricardo; quienes tienen como correlato la historia entre su prima Rosa y su hijo Gabrielito. Otras son Ida Werfel y su hija Emma; Aroldo Goenaga y su hijo Deryn; y, a su vez, éste último y su propio hijo, Arturo. El

comentario sobre estas parejas cómicas se desarrolla, precisamente, en el apartado titulado “Padres e hijos”²³⁰.

Revolucionarios y conservadores

En *El desfile del amor* las descripciones de los personajes se construyen básicamente desde dos perspectivas: la de los personajes al hablar de sí mismos y de los demás —por medio del discurso directo del diálogo y, en el caso del protagonista, al ser focalizado por el narrador— y la de la voz narrativa que media la totalidad del relato —que adopta una focalización fija en el protagonista, aunque constantemente transgrede sus restricciones focales para emitir sus opiniones—. Durante el diálogo, los personajes construyen la imagen de sí mismos que desean proyectar hacia sus interlocutores y en especial hacia el historiador. Cada personaje se coloca una máscara, simula ser lo que no es y poco a poco delinear, dan forma y construyen su mejor rostro para la Historia, ésa que pretende reconstruir el protagonista. Mijaíl Bajtín afirma que la máscara:

Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de la máscara es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivaciones de

²³⁰ Un comentario crítico sumamente sugerente sobre el tema y la presencia de lo doble o la duplicación en esta novela lo desarrolla Karim Benmiloud en su artículo “El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol” (2012), antes citado, donde identifica un buen número de elementos del relato (personajes, temporalidades, etc.) que presentan una dualidad y los ejemplifica claramente.

la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras (p. 36).

Con el proceso de los enmascaramientos se inaugura en la novela el ritual del coronamiento y destronamiento característico del tiempo de carnaval en el que transcurren las historias narradas. En *El desfile del amor*, aunque es el narrador quien media la totalidad del relato y adopta una focalización fija en el protagonista a lo largo de la narración, ni su perspectiva ni la del protagonista predominan sobre las demás; éstas son sólo otra perspectiva más presente en la novela. Pitol deja actuar y hablar a sus personajes, permite que sean ellos mismos quienes se definan y definan a los demás, que construyan sus propios rostros y que sean también ellos quienes se despojen, unos a otros, de sus máscaras mediante sus acciones, diálogos, testimonios y puntos de vista. De esta manera, todas las voces —los diálogos y testimonios de los entrevistados, la perspectiva del protagonista y las opiniones del narrador— participan en la construcción de la imagen grotesca que finalmente se elabora de los personajes y que se manifiesta mediante las imágenes de la vida de lo material y corporal. Todas estas voces son sujetos y objetos de burla y entre todas dan forma a las degradaciones carnales presentes en la novela entre las que destacan: los coronamientos y destronamientos, enmascaramientos y desenmascaramientos, imágenes grotescas de lo material y corporal, parodias y autoparodias, entre otras.

En el curso de las entrevistas que emprende el protagonista a los diversos personajes, desde la perspectiva de este último y en ocasiones desde la del narrador se construye una imagen grotesca de los entrevistados y al mismo tiempo éstos ironizan respecto a la profesión y los conocimientos del historiador. Para ejemplificar estas degradaciones carnales, se exponen sólo algunas de las más destacadas, que permiten mostrar los enmascaramientos (coronamientos) y desenmascaramientos (destronamientos),

las ironías y la construcción cuidadosa de las imágenes grotescas. Para el desarrollo de estos ejemplos se toma el caso de dos personajes que conforman un doble paródico carnavalesco en la novela: Eduviges Briones y Delfina Uribe; la primera representa a las antiguas familias conservadoras y tradicionalistas del país y, la segunda, a las nuevas familias revolucionarias recién llegadas al poder.

Para la construcción de las degradaciones carnavalescas en la novela, los personajes se agrupan, al parecer, en imágenes que llevan a cabo dos tipos de movimientos: centrífugos y centrípetos; el primero es un movimiento en expansión (cósmica, social y corporal) constante hacia afuera y el segundo es más bien un movimiento de contracción, de retraimiento, de reconcentración, un movimiento hacia adentro. De los personajes entrevistados, parecen pertenecer al primer grupo Eduviges Briones, Pedro Balmorán y el propio entrevistador y protagonista Miguel del Solar; en el segundo grupo, estarían Delfina Uribe, Julio Escobedo, Emma Werfel y Deryn Goenaga. Todos son entrevistados por el historiador Miguel del Solar, a quien proporcionan su testimonio sobre los hechos investigados. Los personajes de uno y otro grupo forman, casi de manera natural, lo que Bajtín denomina ‘parejas carnavalescas’ o ‘dobles paródicos cómicos’ contruidos a partir de los contrastes u opuestos. Estas parejas o dobles cómicos del carnaval aluden y encarnan, de alguna manera, los antiguos debates del invierno y la primavera, del tiempo antiguo y el tiempo nuevo, de la alternancia y la renovación, como antes se refirió.

Los personajes entrevistados por el historiador Miguel del Solar son, en primer lugar, Eduviges Briones, quien estuvo casada con Dionisio, primo de la madre del protagonista y razón por la que este último mantiene un parentesco político con Eduviges. La visita que el protagonista hace a Eduviges se propone como una reunión familiar, aunque sus motivaciones obedecen a intereses de carácter más bien académico y policial.

Del Solar desea indagar sobre los hechos ocurridos la noche de la fiesta en casa de Delfina Uribe, el 14 de noviembre de 1942. La descripción que Eduviges elabora de sí misma y de los suyos es la de una familia de abolengo —los Briones—, que durante el pasado gozó de cierto poder económico y político. En el apartado denominado, precisamente, “La parte derrotada”, en alusión a ese sector de la sociedad conformado por las antiguas familias conservadoras, adineradas y empoderadas que ven mermados sus intereses con la revolución, Eduviges hace ciertos señalamientos que construyen poco a poco la máscara que elabora de sí misma y de su familia o los suyos:

Hiciste muy bien en irte, en zafarte de la barbarie. Acabarán con nosotros, vas a verlo. Hace mucho que se lo propusieron y lo han ido logrando. Nos la tienen jurada, así como lo estás oyendo, Miguel [...] En nuestra familia, tú mejor que nadie lo sabes, para algo eres historiador, nadie se ha manchado con dinero ajeno. ¡Nadie! ¡Soy capaz de pararme frente a Palacio Nacional y gritarlo a pleno pulmón! ¡Nadie! ¡Eso es lo malo! Una lección de dignidad que no nos perdonan. El de abajo es quien roba y lo primero que hace es culpar al superior. Seis años después te encuentras a esos mecos disfrazados de caballeros. Hemos sido siempre señores. Ustedes, no te ofendas, ustedes no tanto como los Briones, pero honrados a carta cabal, ni quien lo dude. Mi marido acabó de pagar la casa en la colonia Del Valle sólo un año antes de morir (p. 44).

Eduviges se autodefine, no sólo ella sino también a los suyos y frente al historiador, como señores, dignos, honrados y víctimas de la barbarie revolucionaria. En contraposición a la descripción que hace de los otros, “la barbarie”, como “mecos disfrazados de caballeros”; en su acepción —despectiva por supuesto— de indios, que conservan sus costumbres y tradiciones, pero “disfrazados” (enmascarados) de “caballeros”, aristócratas, nobles, señores, etc. Eduviges se diferencia además de esas otras antiguas familias conservadoras, como la del historiador Miguel del Solar, que también han sido “señores”, pero no tanto como los Briones —no tan superiores, pudientes, adinerados—, aunque, eso sí, todos han sido “honrados”. Esto último es lo que a Eduviges le interesa subrayar ante su

interlocutor: tratar de incidir en la perspectiva del historiador respecto a la idea de que los Briones siempre han sido “señores” y, por lo tanto, “honrados”.

Durante la entrevista, Eduvigés elogia aparentemente al protagonista al señalar que él mejor que nadie sabe que son honrados, pues como historiador lo sabe todo. Sin embargo, al mismo tiempo, en ese aparente elogio respecto al dominio absoluto del saber del historiador se esconde una ironía que se repite en varias de las entrevistas. Con esto, al tiempo que se acentúa la burla se construye poco a poco, desde las diversas perspectivas de los entrevistados y del narrador, la idea de que el historiador lo sabe todo. Esta idea contrasta a su vez con la configuración del protagonista, un historiador que una vez concluidas sus primeras pesquisas no logra finalmente dar sentido a la información recabada. Pues el protagonista no logra saber nada, ni sacar nada en claro respecto a su objeto de investigación. Los aparentes elogios de Eduvigés hacia el historiador se convierten entonces en insultos y en burlas irónicas. Sin embargo, éstos no tienen un sentido negativo absoluto, pues se insertan en la visión del mundo de la risa festiva ambivalente del carnaval, son positivos y negativos a la vez. Como antes se comentó, todas las degradaciones o rebajamientos negativos —aproximaciones a la tierra— cifrados en las ironías de los personajes dirigidas hacia el protagonista son a la vez renovaciones (positivas). Si bien el historiador se ve finalmente burlado y degradado, son precisamente esos rebajamientos los que quizá le permitirán liberar su imaginación y su mirada de la opresión y el miedo para vislumbrar otras formas de concebir un porvenir mejor.

La máscara o disfraz (ropajes del coronamiento) de honradez que Eduvigés construye para sí y los suyos no tarda en caer (destronamiento) al descubrirse que Antonio, su hijo, está siendo investigado por fraude a unas empresas del gobierno, como refiere el narrador en una breve síntesis sobre lo que Eduvigés le platica al protagonista: “Su hijo

había levantado unas empresas del gobierno que había encontrado en plena quiebra, y al salir las dejó florecientes, dijeran lo que dijeran. No hacía concesiones, eso era todo. Su único crimen consistía en pertenecer a una familia a la que desde hacía mucho tiempo se obstinaban en desprestigiar, en eliminar...” (p. 45). Eduviges insiste en subrayar el papel de víctimas, perseguidas por unos enemigos eternos, al responder, alterada y con sarcasmo respecto a la profesión y el saber del historiador, ante la interrogante de éste:

¿Cómo que si entonces o ahora? [...] ¿No te estoy diciendo que siempre? ¡Parece mentira que seas tú quien lo pregunte! ¡Tú, el historiador! Nos han perseguido desde que comenzó este siglo, tal vez desde antes, desde que ese doctor Mora, a quien con tanto ardor defiendes, organizó en este país a los masones. Debido a ese acoso padecí, antes y después de casarme, verdaderas necesidades. Y he vivido casi siempre en el terror (p. 45).

Nuevamente aparece aquí el pronombre de primera persona del plural, “nosotros”, ya advertido en citas anteriores y usado como deíctico para aludir a la familia Briones, se carga poco a poco de otros significados además del familiar. Ese “nosotros” se refiere también a un tipo específico de familias, esas que según Eduviges han sido perseguidas por los liberales, como Luis Mora, desde el siglo XIX hasta, según ella, ese momento, a principios de la década de los setenta. Los Briones resultan ser una de esas antiguas familias conservadoras del país que, tras la lucha revolucionaria, pierden sus privilegios y, en algunos casos, se confiscan incluso sus bienes. No sólo los Briones representan a estas antiguas familias conservadoras sino también la familia Goenaga, emparentados con los primeros. En la familia de Eduviges Briones destacan los siguientes personajes: sus dos hijos, Amparo y Antonio, su esposo Dionisio y su hermano Arnulfo, estos dos últimos ya fallecidos, al momento de las entrevistas, sólo son aludidos por los entrevistados. En la familia Goenaga, principalmente se menciona a Haroldo, primo de Arnulfo, fallecidos ambos, y a su hijo, Deryn. Ambas representan a esas antiguas familias conservadoras del

país, aunque sólo la familia de Eduviges conforma “la parte derrotada”, como se titula el segundo apartado de la novela donde se narra la visita del protagonista a su tía, pues su hijo es expulsado del poder y perseguido. No ocurre lo mismo con la familia de Haroldo Goenaga, representada por Dery que, aunque es conservadora y tradicionalista, no padece económicamente ni políticamente esa derrota, como sí la padece la familia Briones, pues los Goenaga son además empresarios adinerados que han sabido pactar con el nuevo grupo en el poder.

Tanto los Briones como los Goenaga, representan a las antiguas familias conservadoras del país, conectadas en este caso con la guerra cristera y el naciismo alemán. Arnulfo había sido perseguido por su participación en el levantamiento cristero y antes de la guerra trabajó en una empresa exportadora de minerales a Alemania con despacho en la avenida Juárez.²³¹ Posteriormente, después de la declaración de guerra, la empresa cerró pero Arnulfo seguía yendo al despacho y tenía además otras dos oficinas, una en el edificio Minerva y otra en la calle de Brasil, conocidas por su primo Haroldo, donde llevaba a cabo cierto tipo de actividades clandestinas. Durante la entrevista del protagonista a su primo, Dery Goenaga, con el fin de indagar sobre los acontecimientos investigados, éste utiliza también un deíctico similar al usado por Eduviges al referirse a la familia, en la que está incluido también el protagonista:

Vivimos las consecuencias desastrosas del sexenio anterior [...] Te extrañará que me refiera a él de esta manera, pero creo que es necesario que comencemos a ser modernos, es una obligación saber prever las consecuencias. No me he vuelto un radical, te lo advierto. Los resultados de la administración pasada son los que ves.

²³¹ En el primer apartado de la novela denominado “Minerva” se habla sobre la información contenida en un legajo de Gobernación sobre la actividad de ciertos agentes alemanes en México y se señala: “En un local, situado en un edificio de la avenida Juárez, casi esquina con Dolores, dos o tres de ellos, éstos sí profesionalmente adiestrados en trabajos complejos y delicados, perfeccionaban métodos de lata sofisticación, según el informe de Gobernación, para despachar mensajes a una central receptora en Alemania” (p. 31). Posteriormente, durante la charla con Dery Goenaga es éste quien le cuenta a Del Solar sobre esta oficina clandestina de su tío, aunque el protagonista no necesariamente lo conecta con la información del legajo.

Esta nefasta retórica es un antídoto [...] Tenemos que adaptarnos, pertrecharnos para, en el momento oportuno, fijar nuestras condiciones. Si estoy convencido de algo es de que somos necesarios. Ni siquiera ahora, en este año de gracia de 1973, en pleno auge de la maleza verbal, se atreven a prescindir de nosotros. Han tenido que admitir que una cultura no se improvisa, que el buen gusto no es conciliable, por razones de muy distinto orden, con las mayorías; al menos no de una manera mecánica. ¡Quizás algún día! ¡Ojalá! ¿Por qué no? Tal vez en el futuro las cosas sean de otra manera. Pero para eso, Miguel, todavía le cuelga (p. 152).

Derny, al igual que Eduvigés, se refieren a sí mismo y a los suyos mediante el deíctico “nosotros”, que alude a las familias Briones y Goenaga, por ejemplo, pero también, de manera general, a ese sector de la élite del país integrado por esas antiguas familias conservadoras, adineradas y en algún momento poderosas. Derny se describe a sí mismo, y a los suyos, como culto y de buen gusto. Agrega además un comentario que da al traste con la afirmación de Eduvigés sobre la honradez de la familia:

Vivimos en un periodo de transición; que esto quede entre nosotros pero que quede claro. Si mi tía Eduvigés toma la ofensiva, lleva las de perder. El momento puede ser abominable, no voy a negarlo, no del todo. Pero tampoco es necesario exagerar. Antonio, y tú me vas a perdonar, Chatita —dijo, guiñándole un ojo a Amparo—, no es un santo. Hay que procurar actuar con la mente al desnudo, sin ilusiones innecesarias; de otro modo está uno perdido (p. 148).

Esto es, para Derny está claro que Antonio, su primo e hijo de Eduvigés acusado de fraude, es corrupto y por lo tanto culpable. No sólo Derny manifiesta una opinión desfavorable respecto a Antonio sino también algunos otros personajes entrevistados como, por ejemplo, Delfina Uribe, quien menciona, al hablar sobre Eduvigés con Del Solar: “No voy a decir que me apenaría si encarcelan a su hijo porque no es verdad. El país está repleto de pillos. ¡Ojalá pudieran castigarlos a todos!” (p. 59). Incluso la madre de Del Solar, con quien el protagonista comenta los detalles de la visita a Eduvigés, señala: “Antonio se enriqueció de una manera escandalosa, eso es lo que pasa, y a la vista de todos. Harían muy bien en detenerlo y meterlo a la cárcel” (p. 74). Emma Werfel también comenta, al hablar de Eduvigés con Del Solar: “Acaban de comprobar que su hijo era un corrupto” (p. 96).

Finalmente, en una visita posterior que Del Solar hace a Eduviges, se entera de dónde provienen diversos objetos que se encuentran abarrotados en una de las salas de la casa de su tía y así lo narra:

Estaban sentados en la sala de la planta baja de su casa en Coyoacán, aquélla donde la sirvienta había hecho una pausa para, según él, dar tiempo a admirar los tesoros de su casa [...] ¡Qué agobiante acumulación de objetos! [...] Ella le explicó que los había llevado hacía poco su nuera, y los había colocado ahí contra su voluntad. Le habían regalado a Antonio muchas cosas, y no había podido negarse. Bueno, ahora los objetos estaban allí, seguros. De otra manera, a lo mejor hubieran sido embargados. Había cosas al por mayor: marfiles, cristales, porcelana de distintas calidades, algunas piezas muy delicadas, pero la mayoría de un gusto atroz [...] Todos aquellos horrores habían sido regalos, repitió; estaban allí de tránsito, temporalmente (p. 179).

Los testimonios de los diferentes personajes entrevistados posibilitan que cada uno construya su propia máscara pero, al mismo tiempo, la confrontación de éstos obliga a la destrucción o el desvanecimiento de las mismas, que pretendían crear una imagen definitiva. Después de confrontar los testimonios, el lector puede ver que la familia Briones sí se ha manchado las manos con dinero ajeno y los votos de honradez que hacía Eduviges ante Del Solar eran completamente falsos e intentaban encubrir este hecho. La máscara de señores honrados y dignos que Eduviges se había construido para sí y para los suyos se desvanece ante los ojos del lector, aunque no necesariamente ante los del entrevistador y protagonista, quien mantiene una relación de parentesco político con los personajes entrevistados y por tanto cierta cercanía y simpatía familiar. Al tiempo que los personajes como Eduviges se enmascaran y desenmascaran durante las entrevistas, el narrador y el protagonista construyen una imagen grotesca de los entrevistados mediante las imágenes de la vida de lo material y corporal, como se muestra más adelante.

La otra cara de la moneda la representa Delfina Uribe, quien es también entrevistada por el protagonista. Delfina pertenece a la parte vencedora, al grupo revolucionario, y es hija del general Uribe. Su padre y hermanos ocupan importantes puestos de poder:

Pasé una niñez y una adolescencia privilegiadas, sin embargo me sentía, y le juro que es cierto, decididamente revolucionaria. Me emocionaba, me sigue emocionando, la vida de mi padre. Sus esfuerzos por estudiar; su decisión de escapar de un medio tan reductor como debía ser el Paraje a principios de siglo; hacer primero la carrera de maestro en Jalapa, luego aquí la de abogado. Pero eso usted, historiador, lo sabe mejor que yo. Cuando lo oía hablar del momento en que decidió tomar las armas, de sus travesías a caballo por el país, de las convenciones revolucionarias, de la prisión, me emocionaba a un punto que me parecía compartir con él todas esas experiencias [...] Pero el poder, ¡imagínese una casa donde comían ministros y generales y a veces el presidente de la República!, tuvo por fuerza que marearme (pp. 117-118).

Delfina se define a sí misma como “decididamente revolucionaria”, heredera de los frutos de esa lucha que llevó a cabo su padre para acabar con el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz; pero al mismo tiempo confiesa sus más profundos deseos de ser la envidia de los porfiristas, del enemigo vencido y contra el cual luchó su padre; para lograrlo, Delfina se convierte en todo eso que combatía su padre y que ella, en el fondo, deseaba:

En el fondo deseaba también ser la mujer mejor vestida de México, la más vistosa, la más deslumbrante. Que los porfirianos me dijeran que habían estado muertos de ganas por bailar conmigo mientras yo les comentaba la cena que papá le había ofrecido a Rubinstein o la exposición de Picasso que había visto en París. Que sus hermanas me preguntaran dónde me habían cortado tal vestido y yo pudiera responderles que era un auténtico Schiaparelli (p. 118).

En general, Delfina se describe a sí misma como una mujer preparada, inteligente, culta, refinada, de buen gusto, con clase, importante, rica y poderosa; y es ésta la máscara que construye para sí:

Estudié literatura en Inglaterra y en Francia, conocía bien mis idiomas, viajé mucho y, después de mi divorcio, viví en Nueva York. Era natural que me sintiera la mujer mejor preparada de México; sin embargo, en secreto, me moría de admiración por algunas mujeres del mundo derrotado. Eduviges, por ejemplo. Sin recursos, adaptando viejos vestidos que habían pertenecido a su madre o a alguna tía, podía

ser a su manera tan elegante como la mujer mejor vestida de París o de Roma. ¡Clase!, ¿no es cierto? ¡Las cosas como son! (p. 118).

A pesar de todo lo revolucionaria que pueda sentirse Delfina, su visión del mundo es, a fin de cuentas, tan tradicionalista y conservadora como la de Eduvigis Briones. Y son nuevamente los testimonios y opiniones del resto de los entrevistados los que destruyen esta máscara que con todo cuidado ha construido Delfina no sólo ante Miguel del Solar sino frente a todos los que la conocen. Eduvigis opina sobre Delfina: “Está hecha una bruja, pero millonaria. Por supuesto que nadie la persigue ni la investiga. ¡Así anda la justicia en este bendito país!” (p. 52). Otro de los entrevistados por Miguel del Solar, asistente y testigo presencial de la fiesta en casa de Delfina en 1942 e inquilino del Minerva es Pedro Balmorán. La descripción que este último hace de Delfina es la siguiente: “¡Protagonista total de la revolución mexicana! ¡Diva absoluta! ¡La historia como crónica familiar! ¡Su padre, el sol redondo y colorado de la época! [...] si Delfina representa algo es sólo a sí misma, a sus innumerables mezquindades, su ansia de poder, su rapacidad sin límites” (p. 112). Más adelante, el testimonio de Balmorán refiere a Delfina literalmente como una reina (coronación), pero con un tono sumamente irónico para burlarse de las incongruencias que el personaje representa desde su perspectiva: “En este edificio vivió Su Alteza Real el año de 1942 [...] Éste no es su palacete de San Ángel, ni tampoco el feudo que me dicen posee en Cuernavaca. ‘La tierra es de quien la trabaja’, me imagino que se llama su jardín inmenso o, tal vez, ‘Tierra y libertad’ ” (p. 113). Tampoco Delfina Uribe es nada de lo que dice ser o sentir ser sino que siempre ha sido algo completamente opuesto al espíritu revolucionario que describe de su padre y a lo que ella decía admirar en él. Igual que la máscara de Eduvigis Briones, la de Delfina Uribe también cae a partir de las opiniones que ellas mismas o los otros personajes expresan.

De entre las figuras de la élite de poder representadas en los personajes entrevistados, destaco sólo la imagen estética que se construye de los dos grupos que básicamente entran en pugna durante y después de la lucha armada: los revolucionarios y los conservadores; que, como ante se mostró, están representados precisamente por Delfina Uribe y Eduviges Briones, respectivamente. Lo anterior es con el fin de mostrar cómo se elabora dicha imagen estética en la novela y para subrayar algunos de los posibles alcances de la crítica que perfila el autor hacia estos protagonistas de la historia. En el edificio Minerva, estos dos grupos de poder ocupan el primer piso del inmueble, cada familia ubicada en una de sus escuadras que abarcaban dos alas cada una; Eduviges Briones, hermana de Arnulfo Briones, ex militante del movimiento cristero y espía al servicio del nacismo alemán, habitaba una de las escuadras. La otra, la ocupa la galerista de arte Delfina Uribe, hija del general Uribe, del grupo revolucionario en el poder. Eduviges Briones representa, como ya se mencionó, la parte derrotada del conservadurismo mexicano recién desplazado del poder. El grupo antagónico lo representa la hija de un general revolucionario, Delfina Uribe, quien maneja su propia galería de arte y se codea con la crema y nata de la pequeña élite de la época.

Con el fin de recoger las diversas versiones de los testigos directos e indirectos de los hechos criminales investigados, el protagonista historiador lleva a cabo una serie de entrevistas con los antiguos habitantes del Minerva entre los que se encuentra su tía Eduviges Briones, a quien, durante su primer encuentro, presenta de la siguiente manera:

No era fácil abarcar la totalidad de su tía a la primera mirada. La había dejado de ver hacía una buena docena de años. Ya entonces se había iniciado el proceso de expansión de su cuerpo, el cual, dada su estatura, llegó a adquirir formas auténticamente monumentales. Su madre se lo había comentado, pero el efecto fue mucho mayor que el previsto. Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana (p. 42).

La imagen de Eduviges, referida por el protagonista, es la de una mujer de dimensiones descomunales, de un cuerpo en expansión y movimiento constantes; rasgos que testimonian una tensión puramente corporal a punto de explotar, expulsar, desbordarse. El cuerpo grotesco es precisamente un cuerpo en movimiento, en cambio y metamorfosis incompleta, que no está nunca listo ni acabado, sino que está siempre en estado de construcción, de creación:

el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo [...] Después [de estas partes], es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas estas excrescencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas (pp. 261-262).

El cuerpo en expansión de Eduviges se mezcla además, en la cita anterior, con elementos de la naturaleza, se funde con la tierra, es una montaña, una enorme mole en movimiento. Las fronteras entre el cuerpo de Eduviges y el mundo se superan en la enormidad de su panza, de su descomunal cuerpo, de su boca abierta, de todo cuanto la desborda; y es en esas fronteras, según señala Bajtín, donde se operan los cambios y las transformaciones. Otra característica importante que puede adoptar la imagen del cuerpo grotesco, una de las más antiguas quizá, es la mezcla de rasgos humanos y animales; y Eduviges no se escapa de la descripción animalizada por parte del protagonista:

Hiciste muy bien en irte, en zafarte de la barbarie. Acabarán con nosotros, vas a verlo. Hace mucho que se lo propusieron y lo han ido logrando. Nos la tienen jurada, así como lo estás oyendo, Miguel —su tía emitía aquellos lamentos con velocidad prodigiosa, y abundante variedad de gestos y movimientos. El rostro se le había vuelto de plastilina. Movía con exageración los labios y al final de cada frase las comisuras le caían tanto que por momentos parecía un viejo bulldog. Las macizas mejillas se contraían y dilataban igual que sus fosas nasales. Los ojos por momentos no eran sino rendijas perdidas en aquellas carnes abundantes y en otros se desorbitaban como si fueran globos— (p. 44).

La profusión e hiperbolización de gestos y movimientos constantes, las carnes desbordadas que deforman el rostro, los orificios de las fosas nasales dilatados y los ojos desorbitados son, todos éstos, elementos característicos del cuerpo grotesco que evidencian nuevamente una tensión corporal, un cuerpo en expansión, en cambio y transformación constantes. Eduviges parece reunir todos y cada uno de los elementos que identifican al cuerpo grotesco, en la siguiente descripción se subraya, sobre todo, la función de la boca abierta que devora, engulle y tritura al mundo vencido:

Estoy muy asustada —jadeó—. Hacía tiempo que no sentía tanto miedo —sorbió en dos tragos su taza de café y se sirvió otra, embadurnó una tostada con mermelada de naranja que devoró con la misma ferocidad con que bebió el café. Pareció olvidar que había otra persona en la habitación y comenzó a hojear una revista. Del Solar carraspeo. Al fin ella volvió advertir la presencia de su sobrino. Lo miró con ojos de perplejidad, con la boca entreabierta (p. 44).

La ferocidad con que Eduviges devora los alimentos, los resuellos o jadeos, la perplejidad en sus ojos y la boca abierta son gestos y movimientos que mantienen el acento puesto en lo que busca escapar del cuerpo, lo que está a punto de desbordarse, expulsar, salir. La imagen que se construye de la parte derrotada —esas antiguas familias conservadoras y tradicionalistas representadas por Eduviges— es a todas luces la del cuerpo grotesco en expansión, en movimiento y cambio constantes. Se trata de un cuerpo que se desborda de sus propios límites, que se abre al mundo y quiere escapar de sí.

El movimiento de expansión signado en la imagen grotesca del personaje de Eduviges resulta contradictorio respecto a la posición histórica que representa este grupo de poder conservador, tendiente a la resistencia al cambio, a la inmovilidad. Como se pudo observar, en este caso los conservadores no se muestran reacios al cambio sino que, al parecer, tienen disposición hacia éste, parecen dispuestos a buscarlo, a propiciarlo. Esto se

observa, como antes se señaló, mediante los veloces movimientos corporales del personaje, la profusión, exageración de gestos y actitudes, etc. Se trata, pues, de un movimiento que apunta hacia afuera, que se abre al mundo, se desborda y está en constante expansión y cambio. Es en este sentido que se afirma que Eduviges —y el poder representado en este personaje— implica una fuerza centrífuga que apunta hacia una huida de sí, un movimiento hacia afuera, que se abre al mundo, que se desborda.

Por el contrario, la imagen que se construye del grupo revolucionario recién llegado al poder y representado por Delfina Uribe es la de un cuerpo grotesco reconcentrado, retraído, aislado del mundo y que se muestra autosuficiente, cerrado. Contrario a lo que implicaría la posición histórica de este grupo de poder, estos revolucionarios no se muestran favorables a ninguna transformación o renovación sino más bien reacios a cualquier tipo de cambio. Esto se observa mediante la descripción de la imagen del cuerpo grotesco del personaje de Delfina Uribe: apocado, encogido, delgado, reconcentrado, aséptico, etc. Opuesto al movimiento que emprende la imagen del cuerpo grotesco de Eduviges Briones, la descripción elaborada de la imagen grotesca de Delfina Uribe representa una fuerza contraria; pues, en este otro caso, se trata de un movimiento centrípeto que se dirige hacia el centro mismo, hacia adentro, se reconcentra y se cierra al mundo.

En este sentido, la descripción de Delfina Uribe se presenta de la siguiente manera desde la perspectiva del protagonista: “Desprendía una sensación de asepsia, de soltura, de calidad. Cuando era niño le parecía una figura más adecuada para contemplarse en el cine que en la vida real. Todo en ella resultaba siempre concentrado, ligero, y, a la vez, sin que se supiera por qué, fastuoso” (pp. 55-56). En el personaje de Delfina, más que en otros, se

evidencia la contradicción, la coexistencia de los dos polos opuestos del movimiento, la ambivalencia. Así la percibe nuevamente el protagonista:

Algo en ella, incorporado de manera tranquila, pero de cualquier manera presente en todo momento, denotaba su condición de triunfadora, el hecho de haber impuesto al mundo sus reglas y ganado la partida. Su superioridad se integraba con elementos antagónicos; configuraba un oxímoron múltiple: sociabilidad y retraimiento; soltura y discreción; inteligencia y frivolidad (p. 56).

En otra ocasión, desde la perspectiva del personaje Pedro Balmorán, se describe a Delfina y a los espacios donde ésta habita como frívolos y similares a lugares propios para los cadáveres: “¿Conoce su casa en San Ángel? Una especie de mausoleo. Espacios gélidos, a tono con el fiambre en que se ha convertido. Había allí cuatro o cinco personas que olían igual que ella, a cadaverina” (p. 112). Esta descripción de Delfina y sus espacios fríos, próximos a la muerte o cadavéricos, están a tono con lo que la propia Delfina afirma en entrevista ante el protagonista: “Nací cuando el siglo comenzaba [...] he conocido prácticamente a todo aquel que ha figurado de una u otra manera en el país. Al pasar los setenta, me siento como una especie que sobreviviera al diluvio [...] Lo dicho: soy la vejez —se echó a reír con todo el cuerpo. La boca se le volvió de repente enorme” (pp. 196-197). La boca abierta y enorme también representa las fronteras del cuerpo grotesco de Delfina en donde se operan las transformaciones que, en el caso de este personaje, parecen mucho más próximas al acabamiento, a la muerte; pues ella misma se describe como la vejez, “soy la vejez”, afirma. Delfina representa la imagen del cuerpo grotesco del poder y por tanto objeto de las degradaciones y rebajamientos que apuntan hacia abajo, hacia la tierra, la tumba, pero también hacia una transformación. El protagonista, frente a un retrato de juventud de Delfina, la percibe de la siguiente manera:

Miguel del Solar tuvo la impresión de que aquellos amplísimos espacios que circunscribían a Delfina Uribe y su mundo eran como una extensión de su incomunicabilidad, de una clausura [...] No, no había una gran diferencia entre esa

joven, la inquieta estudiante de letras, y la mujer vieja y poderosa [...] De ambos rostros, el actual y el de hacía medio siglo, se desprendía la misma voluntad de afirmación, la misma mirada desafiante. Feroz en la joven; hábilmente agazapada en la mujer de edad. El mismo estilo de vestir [...] Ningún exceso, y en el fondo (en el fondo y en la forma, se podía afirmar) esa incapacidad de expansión, esa individualidad reconcentrada, que no exigía, pero que tampoco entregaba nada personal (p. 198).

Contraria a la descripción que se elabora de la imagen del cuerpo grotesco de Eduviges, que es pura profusión y expansión, en la construcción de la imagen de Delfina se subraya el deseo de aislamiento y exclusión, de reconcentración y clausura del mundo; aunque esta imagen es también siempre contradictoria, ambivalente:

Delfina habló de sus pintores. Contó anécdotas divertidas; otras con algún filón dramático. Sabía manejar, había que decirlo, de modo muy eficaz sus recursos; las pausas eran perfectas, los acentos se situaban en el pasaje preciso. Había bastante autocomplacencia en el canto a su tenacidad, a su estoicismo por sostener el arte mexicano en los momentos más difíciles, a sus múltiples capacidades. Resultaba demasiado egocéntrica. La voz, el tono, sus ademanes, todo contribuía a su maestría en el relato, acentuaba su narcisismo, y, de modo complejo (ya que la superficie de perpetua y magistral anfitriona haría pensar en todo lo contrario), revelaba su voluntad de exclusión, su deseo de ensimismarse, lejos del resto del mundo; capaz de satisfacer sus necesidades espirituales y la de cualquier otro tipo con sus propios recursos (pp. 63-64).

Tanto la imagen grotesca de Delfina como la de Eduviges se muestran contradictorias, ambiguas, ambivalentes; pues en éstas coexisten dos ideas completamente opuestas: Eduviges, la parte derrotada del conservadurismo mexicano, se muestra enorme y desbordada, en movimiento de expansión y cambio constantes porque, una vez expulsados del poder, buscan entonces el cambio que los lleve nuevamente a esa posición. De esta manera, el conservadurismo y la reticencia al cambio que este grupo de poder había mostrado tan sólo unos años atrás desaparece, pues sólo se mantiene mientras se está en el poder y se desea conservarlo y éste no es ya el caso en el que se encuentra este grupo. Delfina, en cambio, se describe, como antes se señaló, delgada, raquítica, encogida, retraída, reconcentrada y vieja; pues el grupo de poder representado en este personaje busca

retener el poder conseguido. De la misma manera, el espíritu revolucionario de este grupo de poder dura lo que les lleva en llegar al mando, pues una vez instalados en él inmediatamente se disponen a mantenerlo a como dé lugar, resistiéndose al cambio y la transformación constantes.

Estos dos personajes de la novela, Eduviges Briones y Delfina Uribe, se configuran como dobles paródicos carnalescos, pues cada uno es la negación del otro y ambos encarnan, de alguna manera, los antiguos debates del invierno y la primavera, del tiempo antiguo y el tiempo nuevo, de la alternancia y la renovación.

Padres e hijos

Los dobles paródicos o parejas cómicas típicamente del carnaval se construyen, como antes se refirió y según afirma Mijaíl Bajtín, a partir de contrastes u opuestos —gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño (pp. 163-164)—. Se trata de dobles que devienen de la antigua imagen bicorporal (la vieja palabra de doble tono es el reflejo estilístico de esta imagen) y que con el tiempo, en la historia de la literatura y las formas del espectáculo, constituyeron el “fenómeno de las imágenes dobles que encarnan lo alto y lo bajo, lo posterior y lo anterior, la vida y la muerte existentes de una manera casi distinta” (p. 359). Todas estas imágenes bicorporales, los dobles paródicos y las parejas cómicas de carnaval, los rebajamientos, las inversiones, el mundo al revés, obedecían a una misma lógica topográfica de inversión del orden establecido de lo alto y lo bajo, el frente y el revés, lo nuevo y lo viejo, lo perfecto y lo imperfecto, etc., de tal manera que este tipo de imágenes

del mundo de lo material y corporal tenían una relación estrecha con el tiempo y con los cambios sociales e históricos.

Estas imágenes estéticas plantean una idea de relatividad y transformación constante respecto a lo aparentemente inmutable e intemporal de los regímenes del poder. Las imágenes grotescas del carnaval, como se muestra mediante la imagen de los dobles paródicos y parejas cómicas, representan, mediante los elementos de lo material y corporal, una concepción particular del tiempo y de los cambios históricos. El objetivo a continuación es mostrar la presencia de estos dobles paródicos o parejas cómicas del carnaval en la novela *El desfile del amor* y destacar cómo desde esta construcción de los personajes se mantiene puesto el acento en la prevalencia de un tiempo especial del carnaval en la novela, un tiempo en el que se vive dentro de la lógica del mundo al revés, de las inversiones y degradaciones. Se trata, como se señaló anteriormente, de un tiempo cíclico que trae a cuento los antiguos debates entre el tiempo antiguo y el tiempo nuevo; esto es, durante el tiempo especial del carnaval se enfatiza la muerte de lo viejo y acabado, que hace posible a su vez el nacimiento de algo nuevo y mejor.

Se destaca a continuación la presencia de aquellos personajes que mantienen una relación filial (madre-hijo o padre-hijo), cuya naturaleza se caracteriza por un conjunto de particularidades que ponen el acento en la distancia generacional existente entre ambos. Afloran, en estas relaciones entre padres e hijos, una serie de resquemores que tienen su origen en las más variadas situaciones. Se trata de relaciones en las que siempre se muestra una ruptura, un cuarteamiento o quiebre entre padres e hijos; misma que, por la naturaleza de las relaciones entre dos tiempos distintos (el viejo y el nuevo), resulta insalvable. Estas relaciones filiales vienen a subrayar nuevamente los antiguos debates entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo que está a punto de perecer y lo que nace o apenas empieza.

Algunos de los personajes que en la novela mantienen este tipo de relaciones filiales son las parejas de padres e hijos formadas por Ida Werfel y su hija Emma, Delfina Uribe y su hijo Ricardo Rubio, el general Uribe y su hija Delfina Uribe, Eduviges Briones y su hija Amparo, Aroldo Goenaga y su hijo Deryn, y el protagonista Miguel del Solar y su madre. Todos los personajes de la novela son presentados de manera grotesca por medio de su animalización y ridiculización.

Ida y Emma Werfel

Una de las parejas cómicas que más destaca en la novela es la que conforman Ida Werfel y su hija Emma, quienes son presentadas como una pareja de opuestos y, en lo particular, cada una es construida como una contradicción en sí, pues en cada una de ellas coexisten los opuestos, configuran un oxímoron. La descripción de estos personajes corre siempre a cargo del protagonista, el historiador Miguel del Solar, quien a su vez es focalizado por la voz narrativa del relato, en cuya identidad, como antes se señaló, es posible identificar a la figura del novelista. Las descripciones de los personajes provienen entonces de la perspectiva del historiador focalizado por el novelista, por lo que dichas descripciones estarán siempre mediadas por la figura del narrador y novelista, quien viola constantemente sus restricciones de foco para manifestar su opinión. La construcción de la imagen grotesca de los personajes en la novela proviene de estas dos perspectivas, que aunque comparten una misma visión del mundo conservadora o tradicionalista —que es la misma en la que se asumen los personajes entrevistados pertenecientes a la pequeña élite social del país—, no

coinciden del todo y sus voces coexisten de manera hostil a lo largo de la novela, como se observó en el análisis de los dobles paródicos, el historiador y el novelista.

Respecto a la configuración de Ida y Emma Werfel, su imagen empieza a construirse a partir de las observaciones y descripciones del protagonista, así como de las del resto de los personajes entrevistados que aluden de una u otra manera a estas dos. Durante la entrevista que Miguel del Solar realiza a Emma en su casa en la colonia Condesa, es éste quien primero acentúa los contrastes entre madre e hija. El lector se entera de cuál es la percepción del protagonista respecto a su entrevistada gracias a la focalización del narrador en éste:

No fue difícil visitar a Emma Werfel. Miguel del Solar le telefoneó una mañana, y al día siguiente por la tarde estaba ya en su casa. Salió a abrirle la puerta una figura insignificante, vislumbrada vagamente en la galería de Delfina Uribe. Unas gafas de amplios aros redondos le cubrían buena parte del rostro, dándole el aspecto de una campamocha. Su cuerpo entero, sus gestos, sus frases y silencios desprendían un aire de exaltación y de martirio. Vestía una batita color café oscuro como las que usan algunas mujeres en cumplimiento de mandas religiosas. Salvo los lentes, todo en ella era raquítico, ralo, disminuido. Sin embargo, en los momentos más impredecibles, podía brotar de aquellos huesos cubiertos por una piel amarillenta, manchada y resentida, una vehemencia descomunal. Era casi imposible adivinar su edad. El cuerpo diminuto, lo furtivo de los movimientos, cierto candor de voz la hacían parecer casi una niña. La piel opaca, el rostro deslavado, los ojos sumidos e incoloros detrás de los cristales eran los de una vieja (p. 80).

Emma es descrita como un personaje insignificante en su aspecto físico, disminuida y degradada al ser comparada con un insecto, una campamocha o mantis religiosa. Este insecto es también conocido con el nombre de Santa Teresa, al parecer por la posición en la que mantiene sus patas delanteras recogidas al frente como en oración. Santa Teresa, a su vez, fue una religiosa mística y escritora española, fundadora de la orden de las carmelitas descalzas. Fue proclamada doctora honoris causa por la Universidad de Salamanca, doctora de la iglesia católica y patrona de los escritores en lengua española, entre otros nombramientos. En la cita anterior, parece establecerse un símil entre el personaje de

Emma Werfel, la mantis religiosa y la santa. Sobre todo cuando en la descripción se menciona: “Su cuerpo entero, sus gestos, sus frases y silencios desprendían un aire de exaltación y de martirio. Vestía una batita color café oscuro como las que usan algunas mujeres en cumplimiento de mandas religiosas”. Se toman algunos rasgos del insecto, como la animalización, lo diminuto e insignificante, así como su fama de cazadora y asesina implacable; y otros más de la santa, como son la exaltación, el martirio, su austeridad y lo raquíptico; sumando de esta manera una serie de rasgos que conforman el ridículo oxímoron compuesto por Emma Werfel: figura insignificante-vehemencia descomunal, exaltación y martirio, niña-vieja, etcétera.

A partir de su descripción es posible observar la ambivalencia o coexistencia de los opuestos en este personaje, como se sintetiza en la imagen de niña-vieja. Imagen doble que entra perfectamente en correspondencia con el tiempo especial del carnaval en el que se desarrollan los hechos, un tiempo de cambio y transformación constante, donde las imágenes de lo grotesco, lo material y corporal —que reúnen en sí mismas los polos opuestos de la vida y la muerte, del principio y el fin, del frente y el revés— prevalecen. Inmediatamente después de la descripción de Emma Werfel, el narrador presenta, siempre focalizado en el protagonista, a la madre, Ida Werfel, mediante la descripción de su busto esculpido en bronce, colocado en un espacio principal de la casa:

Al cruzar el vestíbulo se penetraba en una habitación de buen tamaño donde lo único visible era un busto de bronce colocado sobre una columna salomónica de mármol negro. Seis o siete rayos de luz surgidos de diferentes puntos del techo convergían sobre aquella pieza escultórica: un pecho y hombros de dimensiones más que generosas y una cabeza diminuta, de garbanzo, con una frente que hacía pensar en las mujeres casi calvas de Cranach. Las sienes de la insigne dama sostenían una discreta corona de laurel plateado.
—¡Se encuentra usted ante Ida Werfel! —dijo con acento victorioso la mujer minúscula (p. 80).

Ida Werfel es ridiculizada y degradada mediante la descripción que se elabora de su figura en bronce; primero, al señalar la desproporción existente entre sus enormes hombros y pecho que contrastan con su “cabeza diminuta, de garbanzo”, casi calva y, posteriormente, como se muestra en la siguiente cita, se remata animalizándola mediante el símil que se establece entre Ida y un animal bovino —que bien podría ser un buey, una vaca o un toro—. La descripción de la cabeza diminuta de Ida cobra sentido con otras apreciaciones proporcionadas por algunos personajes entrevistados —como Julio Escobedo—, quienes hablan de una extraña coexistencia de ignorancia y genialidad en Ida Werfel, como se verá más adelante. Después de presentar la apreciación de ambos personajes, el narrador observa, siempre desde la perspectiva del protagonista, la incongruencia genética entre madre e hija, con lo que se subraya el contraste entre ambas:

Del Solar pensó en el contrasentido genético implícito en el hecho de que aquellos hombros y pecho desmesuradamente opulento, así como el brioso y bovino cuello que contemplaba en esos momentos bajo la lluvia de luz, correspondieran a la progenitora de esa ratita mínima que, con acento heroico, había pronunciado la frase de presentación (p. 81).

El narrador mantiene el acento en la animalización de los personajes al comparar el brioso y bovino cuello de Ida Werfel con la ratita mínima de Emma, después de haberla asemejado a un insecto denominado campamocha (mantis religiosa o santa Teresa). La degradación de ambos personajes está implícita en la animalización y lo ridículo o cómico en el contraste de lo diminuto de Emma (ratita diminuta, insecto, campamocha, figura insignificante, cuerpo diminuto y disminuido, niña) y la enormidad de Ida (un pecho y hombros de dimensiones más que generosas, hombros y pecho desmesuradamente opulento, bovino cuello). Del solar percibe a Emma disminuida, apocada, como una niña vieja —una contradicción en sí misma— y condenada a ser de esta manera: “Ella se sentó en el sillón colocado tras la gran mesa de trabajo. Por un momento fue Ida Werfel, la

insigne, la luminosa. Suspiró con pena, no pudo mantener la altura. Había algo en ella que tiraba hacia abajo, la disminuía y la condenaba irremisiblemente a ser sólo y a perpetuidad la hija abnegada de una mujer genial” (p. 82).

Otros personajes también describen a esta pareja de manera animalizada. Por ejemplo, Eduviges Briones se refiere a Emma como una ratita asustadiza mientras conversa con su sobrino Miguel del Solar: “Mandé llamar a la hija de Ida Werfel, una especie de ratita temblorosa siempre asustada” (p. 192). Julio Escobedo describe a Ida animalizada al compararla con una ballena: “El ataque a Ida tuvo algo de bestial y de chusco a la vez. Una ballena arponeada; algo así de terrible” (p. 134). Y más adelante agrega:

Era un enorme saco donde todo cabía, el talento, la rapacidad, la disciplina, el refinamiento, la generosidad, la grosería, hasta el genio. Pocas personas pueden almacenar todos esos componentes dentro sin que les produzca explosiones de vez en cuando [...] Iba no sólo a oírlo sino a verla. Era una actriz perfecta. Lo notable es que aquel cuerpo inmenso nunca se le hiciera bolas. Se convertía, no sé si a base de fajas, corsés, varillas especiales, en una especie de aspiración al gótico. De un momento a otro parecía que aquella ballena blanca iba a remontar el vuelo (p. 142).

Ruth, esposa de Julio Escobedo, describe las charlas de Ida Werfel con un tono de ironía de la siguiente manera: “Habían oído a la diosa, a la propia Minerva descorrer a través de apólogos y alegorías los velos de un enigma, tocar la esencia del ser y del saber” (p. 133). En las descripciones que estos personajes elaboran de Ida Werfel destacan las contradicciones, la coexistencia de los opuestos: la genialidad y la tontería. A Ida se le configura, durante la fiesta, como el muñeco de carnaval —espantapájaros o fantoche— que será apaleado y golpeado durante la festividad. Se trata de una paliza feliz, pues ocurre en pleno carnaval, como acertadamente la describe Julio Escobedo cuando señala: “El ataque a Ida tuvo algo de bestial y de chusco a la vez” (p. 134), pues Ida y Emma llegan a la fiesta de Delfina Uribe disfrazadas cada una con un parche en el ojo. La concurrencia

inmediatamente las identifica, pues ocupan un lugar central en la fiesta y portan el distintivo del parche en el ojo, que no pasa desapercibido para nadie.

Emma describe la escena de la paliza que Martínez arremete contra su madre al leer a Del Solar las notas que de esa noche tiene en sus memorias tituladas “La noche de la gran confusión”: “Mi madre desprendía una auténtica seducción cuando hablaba de lo que le interesaba a fondo. Varias personas se habían ido acercando a oírla. Hablaba con soltura y dominio” (p. 97). En ese momento, durante la reunión, Eduviges comenta que en la cena servirán chiles en nogada y pregunta a Ida si se había acostumbrado al picante, a lo que ésta responde que sí, pero en raciones moderadas, pues al comerlo la primera vez le había parecido ingerir fuego líquido y explica:

“La característica de este fuego es quemar dos veces”, dijo a toda voz, haciéndole un guiño a Martínez, como si tratara de congraciarse con él por no haber respondido a sus necesidades. “Arde al entrar; no se diga al salir ¿no es así?” Se hizo el silencio a nuestro alrededor. Un poco de consternación tal vez. Esos efectos a ella le encantaban. “¡Grasa, bolera de mierda!”, gritó el orate, con el rostro contraído por la ira. No supimos qué quería decir; no estábamos familiarizadas con el argot nacional. Ida Werfel, ¡la inocente!, creyó que le daba las gracias y celebraba su comentario, y se rió muy complacida, lo que acabó por enfurecer al monstruo (p. 96).

Ida, comenta Emma en sus notas: “Al ver al hombrecillo loco sentado frente a ella, contraído por la furia, presa de sus tics y sus gestos incoherentes, volvió a dirigirle la palabra, como para acércalo al diálogo y serenarlo” (p. 97). Sin embargo, Ida no logra apaciguarlo sino, al contrario, enfurecerlo aún más; pues, en ese momento ponen un plato de chiles en nogada en las manos de Ida, cuya contemplación la deja arrobada. Sobre lo que Emma lee en sus memorias:

Yo, sin advertirlo, me había quitado el parche del ojo, pero ella lo llevaba aún puesto, y sus gestos, que en otra ocasión habrían sido normales, se cargaban, debido al ojo tuerto, de un elemento burlón muy pronunciado. Había advertido al fin la tesitura resentida y belicosa de Martínez y quería apaciguarlo. Al ver que rechazaba el plato en nogada le dijo, con un guiño que pareció una mueca mofa: “¡Ánimo, mi

gran Martínez! ¡Éntrele con coraje! Piense, como los escépticos, que el ardor de ahora será menos áspero que el que vendrá después!”, y soltó una radiante carcajada. La reacción nos tomó a todos por sorpresa. El orate se puso de un salto frente a ella y comenzó a sacudirla, a golpearla, a darle cabezazos en el pecho, profiriendo toda clase de insultos. El plato de Ida Werfel cayó al suelo. Yo comencé a gritar, muerta de terror. El orate pisoteaba la salsa de nuez sobre la alfombra, saltaba sin dejar de pegarle a mi madre. Ella trató de levantarse, pero él le dio una patada, y, de un empujón en los hombros, la hizo volver a caer. ¡Allá van manos, allá piernas! Todo sucedía en medio de la multitud, con rapidez desconcertante (p. 97).

La descripción de la paliza que Martínez propicia a Ida Werfel configura los rituales clásicos del carnaval del banquete y la paliza —muerte, descuartizamiento, prácticamente de la res, animal bovino, sacrificado—; este tipo de personajes, como son Ida y Martínez (siniestros, hipócritas, calumniadores), a quienes se les golpea e insulta, “son escarnecidos, injuriados y apaleados porque representan individualmente el poder y la concepción agonizante: las ideas, el derecho, la fe, las virtudes dominantes. Este antiguo régimen y esta concepción vieja aspiran al absolutismo, a un valor extratemporal” (pp. 172-173).

Durante la entrevista con Miguel del Solar, Delfina Uribe describe la relación de Emma con su madre de la siguiente manera:

Emma ha llevado una vida lamentable. Lo más prudente será que hable usted a solas con ella [...]. Usted no trató a Ida; eso le permitirá a la pobre muchacha situarse mejor en el tema que a usted le interesa. Conmigo no hace sino hablar de su madre. Durante años no se atrevió a abrir la boca; fue una mera sombra de Ida, quien la trató siempre como a una errata caída a saber de qué imprenta diabólica para arruinarle su página más bella. Al morir su madre, parece querer desquitarse de sus cincuenta años de mutismo. No hay modo de tenerla callada. Me marea. Me sale con historias que conozco mejor que ella, pero me las cuenta a su manera. Ahora resulta que Ida no daba un paso en la vida sin antes consultarlo con ella. ¡Es demasiado! Con usted será diferente; se lo puedo asegurar (p. 61).

A la muerte de su madre, la vida de Emma cobra sentido, como si la muerte de la madre produjera el nacimiento de la hija. A este respecto, Teresa García Díaz comenta:

El título está anticipando el contenido del capítulo, la manera en que una hija engrandece, incluso grotescamente, la figura de la madre muerta. Además la utiliza para validar su hacer en el mundo literario y su búsqueda de reconocimiento. De

igual modo remite a la expresión oral, fundamental para los personajes de Pitol. Emma permaneció cincuenta años callada y es hasta la muerte de la madre cuando inicia su expresión oral y escrita, siempre sobre el mismo tópico: la maravillosa Ida Werfel.²³²

Emma destina la herencia que su padre le dejó a Ida —y en consecuencia a ella como su única heredera a su muerte— para la construcción de un centro de investigaciones literarias con el nombre de Ida Werfel, como un homenaje a su madre que va acompañado de la publicación de un libro, “una sorpresa para sus estudiosos”, según afirma Emma:

En cierta manera se puede decir que se trata de una forma de diarios, aunque con características especiales. Un diario, si así lo quiere llamar, pero no escrito por ella, por lo mismo más espontáneo, sin las barreras que necesariamente hace surgir la propia censura. Durante años anoté sus conversaciones, sus reflexiones, y relaté lo que podríamos llamar las escenas significativas de su vida. Al final, cuando ya era consiente de mi labor, pues resultó imposible mantenerla en secreto, acostumbraba monologar en voz alta frente a mí. Fue un trabajo maravilloso; le dio sentido a mi vida (p. 90).

Emma se convierte en la autora de esas memorias, en la voz de la madre tras su muerte y explica a Miguel del Solar el contenido del libro, cómo es que se construyó y cuál fue la relación que surgió entre madre e hija a raíz de esta situación:

hasta el día de su muerte transcribí todo lo que de importancia ocurrió en su vida... ¡Treinta años! Salvo, claro, durante sus estancias en el extranjero, o en ciertas temporadas, breves pero terribles, en que se encerraba en sí misma. Había días en que le era posible volcarse al exterior. Tenía que almacenar, rumiar, digerir, para después expresar. Yo aceptaba esa situación que me resultaba difícil, pero normal; no así a la gente, incapaz de entender nuestras relaciones. Hay quienes la han llegado a acusar de crueldad, ¡pobres, no comprenden nada! Había veces, podían ser semanas, en que me evitaba. Se paseaba frente a mí con aire de desafío y la boca fruncida, me respondía con monosílabos, con sobrios movimientos de cabeza, hasta que llegaba el momento en que su hermetismo mostraba fisuras, comenzaba a abrirse poco a poco [...] todo aparecía en esa especie de monólogos que brotaban a mi lado cuando menos lo esperaba (p. 91).

Estos personajes configuran una pareja típicamente cómica del carnaval construida a partir de los opuestos. Elizabeth Corral afirma sobre esta pareja de personajes: “Ida y

²³² T. García Díaz, *Del Tajín a Venencia...*, p. 117.

Emma Werfel, madre e hija que componen la dupla clásica de la comicidad, una enorme y la otra diminuta, una sabia y la otra su adoradora patiña, una con el encanto cambiante que adivinamos en Marietta Karapetiz —con quien comparte su pasión por los clásicos y por la cultura popular que las hace precursoras de Bajtín— y la otra una ‘ratita mínima’ que consagra su vida al culto de la madre y muestra la casa con los tesoros de la estudiosa como lo haría la encargada de un museo”.²³³ Lo que permite oponer a los personajes son básicamente las características físicas: lo bajo y lo alto, lo delgado y la gordura, lo pequeño y lo grande, etc.; ya que, respecto a otro tipo de rasgos, los personajes suelen ser más bien ambiguos al conjuntar, por ejemplo, genialidad y estupidez. Las degradaciones o rebajamientos carnales son únicamente en el aspecto material y corporal, es lo elevado, alto, sagrado, etc., lo que baja a la tierra para morir, renovarse y poder renacer. Su ridiculización hace posible la liberación de la mirada —del miedo o las ataduras que estas figuras del poder, de lo alto, representan—, que permite vislumbrar otras formas de concebir un porvenir mejor.

La pareja cómica compuesta por Ida y Emma Werfel representa también los antiguos debates del tiempo antiguo y el nuevo, el diálogo generacional entre padres e hijos, entre lo que está a punto de perecer y lo que nace. En este caso, la relación entre madre e hija se muestra un tanto enfermiza, la muerte de la madre es el renacimiento de la hija, quien pasa a ocupar el primer plano como escritora de las memorias que darán cuenta de la vida de la madre, desde la perspectiva de la hija. Ésta siempre vivió a la sombra de Ida Werfel y quien tras su muerte pasa a ocupar un primerísimo plano, pero siempre en torno a la figura de su madre. Emma ocupa sólo un lugar secundario en esa relación, no fue ni es nadie, no tiene vida propia, no hizo nada más que servir a su madre, incluso después de

²³³ E. Corral, *La escritura insumisa...*, p. 77.

muerta; aunque, claro, en la escritura de sus memorias se cifra una especie de venganza, pues el recuento de los hechos se construye ahora desde su perspectiva. Es pues una relación entre madre e hija llena de resquemores, egoísmos, frustraciones y tristezas.

De alguna manera, Ida Werfel representa lo viejo, lo acabado, lo que muere para dar paso a algo nuevo; Emma, en cambio, personifica lo que renace, lo que cobra una nueva ilusión en la vida, un nuevo sentido en su vida. Ambas conforman una pareja cómica del carnaval construida básicamente a partir de los opuestos: vida-muerte.

Delfina, el general Uribe y Ricardo

La relación entre Delfina Uribe y su padre, el general Uribe, es descrita por la misma Delfina, aunque transpuesta por el narrador, como un vínculo que se ha resentido a causa de una aventura amorosa por la que ésta abandona a su padre en un hospital durante su convalecencia en el extranjero:

Volvió de ese viaje hecha trizas. En París, Cristóbal se vengó de lo que llamaba las vejaciones que [...] ella y sus familiares le habían infligido [...] decidió interrumpir el viaje y volvió al segundo día, más perturbada aún, al lado de su padre. Le dijo que había abreviado el paseo porque no podía resistir la idea de dejarlo solo en manos mercenarias. Él no comentó nada, pero la relación no volvió a ser la misma. Murió poco después que su hijo Ricardo. Al regresar a México se veían a menudo. Ella comía en casa de su padre una o dos veces por semana; él, en cambio, dejó de visitarla [...] se disculpaba siempre, hacía alusión a sus males; frecuentaba, en cambio, las casas de sus hermanos [...] ¡La mayor estupidez que he cometido en mi vida! [...] Aún ahora siento que no he acabado de pagarlo (pp. 126-127).

No sólo por el desenlace de esta relación con su padre sino también por la resolución de enviar a su hijo al extranjero, con el fin de alejarlo para tener la libertad de relacionarse amorosamente, Delfina vive sintiéndose culpable:

Cuando regresamos a México, Ricardo tenía ya cerca de catorce años. Estaba en plena adolescencia. Conocí entonces a un colombiano y empecé a jugar con la idea de casarme con él [...] Pero Ricardo estaba en la peor edad para comprender ciertas cosas. [...] Vivía demasiado pegado a mis faldas, me parecía que no se desarrollaba como era debido, empezó a encelarse, a hacerme escenas de violencia. Hacía poco habíamos vivido una tragedia familiar que aún hoy recuerdo con espanto. Rosa, sobrina de mi madre [...] acababa de morir. La manera en que Gabriel y Rosa se devoraron uno a otra, me produce aún escalofríos (p. 127).

Delfina narra a Miguel Del Solar la relación enfermiza entre su prima Rosa y su sobrino Gabriel y cómo fue que a raíz de ésta decide finalmente alejar a su propio hijo y enviarlo a estudiar en el extranjero. Sobre la relación entre Rosa y Gabriel, comenta que tras su viudez Rosa se va a vivir a México y al poco tiempo ya tiene un pretendiente, razón por la que empiezan los problemas con su hijo Gabriel:

Gabrielito, el muchacho, se puso como loco. La espiaba, le hacía toda clase de chantajes, le decía cosas horribles y luego, cuando Rosa rompía a llorar, se tiraba a sus pies en plena histeria. Llegó a intentar un suicidio. El pretendiente se hartó, peleó con mi prima, y al fin deshicieron el compromiso. [...] [Rosa y Gabriel] Habían decidido cambiar de aires, hacer un viaje a Europa [...] Volvieron dos o tres veces, transformados en una pareja aterradora. Rosa era un esqueleto, decían que se inyectaba morfina. [...] Una mañana mi sobrino me llamó por teléfono para avisarme que su madre se había puesto muy mal, que el médico opinaba que era el final. Volé a su casa. El chico estaba demudado. [...] Parecía la imagen de la inocencia, del desamparo, y hasta de la salud frente al derrumbe de su prima. [...] Cuando entré al dormitorio, ella medio se incorporó en la cama: una vieja macilenta y descarnada de mirada terrible. Buscó a su hijo y cuando sus ojos lo encontraron comenzó a insultarlo, a maldecirlo. [...] Gabriel la oía sin moverse, sin hablar, cegado por la revelación de aquel odio feroz, animal, por su inconcebible magnitud [...] Murió con la maldición en la boca (pp. 127-129).

Atemorizada por el desenlace de la relación entre su prima Rosa y su sobrino Gabriel, Delfina decide enviar a su hijo Ricardo a estudiar al extranjero: “Por eso cuando comencé a salir con mi galán colombiano y advertí las rabietas de Ricardo decidí cortar por lo sano. Me aterraba que volviera a repetirse la historia. [...] Lo mandé a estudiar a California. Nos veíamos una y hasta dos veces por año. Me casé y el matrimonio no duró. [...] En 1942, cuando volvió definitivamente, estaba por cumplir veinte años” (p. 129).

Delfina vive prácticamente sintiéndose culpable por el desenlace de la relación con su padre y su hijo: “Un castigo, me digo, a veces, por haberle fallado a mi padre cuando estaba enfermo, por abandonarlo en un hospital en tierra extraña. Un castigo por mandar a mi hijo al extranjero y separarlo de mí cuando más debía necesitarme, todo para que pudiera amar a mis anchas [...] lo hice por su bien; Ricardo era muy sensible, podía apegarse demasiado a mí. Mi seguridad podía haber acabado con la suya” (p. 129). Es precisamente en 1942, cuando su hijo regresa al país para quedarse definitivamente, el momento en que se produce la balacera a las puertas del edificio Minerva, en la que hieren a su hijo Ricardo y éste fallece un año más tarde. Una variante de la escena final entre Rosa y su hijo Gabriel se describe en el lecho de agonía de Ricardo, Delfina le exige al hijo que haga un esfuerzo para resistir y el hijo le responde que no tiene ganas de morir:

No podía yo creer, aunque todos los médicos me lo aseguraran, que estuviera tan mal. [...] Un día se resfrío... [...] Por la mañana tenía las narices ligeramente moradas, y cuando volví de la galería estaba ardiendo en fiebre. A penas me reconoció. Comencé a hablarle casi en un delirio. Le exigía a gritos que hiciera un esfuerzo, le decía que no era justo lo que ocurría, que pusiera algo de su parte. Levantó un poco la cabeza. Se me quedó mirando con sus ojos casi cerrados y me dijo: “¿No te das cuenta, mamá? Hago todo lo posible, no tengo ganas de morir. Tienes que creerme”. Fueron sus últimas palabras coherentes. Horas después murió (pp. 201-202).

La relación entre la madre y el hijo fue un tanto distante durante el tiempo en que éste vivió en el extranjero, desde los catorce años hasta los veinte. A su regreso recibe un tiro y el lazo entre madre e hijo se estrecha durante los meses que Ricardo pasa en recuperación, después de una intervención quirúrgica de la que nunca se recupera del todo. Después de un año de convalecencia, el hijo finalmente muere prematuramente a causa de un resfriado. Es durante este lapso y en esta situación límite, de agonía, cuando madre e hijo refuerzan sus lazos e incluso con su padre, el general Uribe: “Fueron, de una manera sombría, los meses más felices de mi vida. No hubo un domingo que no viniera a verlo mi

padre” (p. 201). La relación de Delfina con su padre y su hijo se torna conflictiva, penosa, triste; cargada de culpabilidades y resentimientos.

Estas parejas cómicas de carnaval encarnan el proceso mismo del cambio y la transformación constantes de la vida y la muerte. La pareja que conforman Rosa y Gabriel representa, en el caso de Rosa, la enfermedad, el delirio, la decrepitud, la vejez y la muerte misma; y, en cuanto a Gabriel, éste encarna lo opuesto, pues es un joven sano, tranquilo, sereno, que posee incluso un aire de triunfador, de victorioso. En el caso de Delfina Uribe y su padre; Delfina representa la felicidad de la joven enamorada y su padre, en cambio, la enfermedad, la vejez y la muerte. En la pareja que conforman Delfina y su hijo, ésta encarna a la madre que vive los días más felices de su vida al lado del hijo moribundo; el hijo, la enfermedad, el dolor, el delirio y finalmente la muerte prematura. Se trata, pues, de parejas cómicas del carnaval que encarnan, todas, la enfermedad y la muerte, en uno de los polos, y, la felicidad y la vida, en el otro.

Eduviges Briones y Amparo

La relación que se establece entre Eduviges Briones y su hija Amparo es de dependencia y sumisión de la hija hacia la madre. Eduviges no le permitió a Amparo estudiar una carrera, nunca se casó y ha vivido siempre con su madre. El narrador refiere, desde la perspectiva de Miguel del Solar: “Al regresar a México para hacer sus estudios universitarios, [...] se volvieron a frecuentar. Iban juntos a fiestas, se movían entre amigos comunes, los domingos oían conciertos. En aquella época la animó a estudiar historia, y estuvo a punto

de lograr que se inscribiera con él en la Universidad. No lo permitió su tía” (p. 149). Miguel del Solar describe a su prima Amparo y la relación con su madre, Eduviges Briones, de la siguiente manera:

Amparo había sido para su madre una especie de excrecencia no siempre tolerable. Era un par de años mayor que Antonio [su hermano]. Tenía una mano ligeramente deforme, más pequeña que la otra. Sólo varios días después de vivir en casa de sus tíos descubrió esa peculiaridad, y eso debido a su tía. Ya de niña tenía un arte especial para ocultar aquel defecto, enredar el brazo en una bufanda, por ejemplo; tener la mano en actitud casual en el bolsillo. Recuerda el día que al fin vio la manita de Amparo. Su tía Eduviges, en una racha de mal humor, aludió a ese defecto, y no satisfecha le arrancó el pañuelo con que se envolvía la mano. Del Solar sintió casi vértigo, como si la deformación de la mano de su prima hubiera ocurrido en ese mismo instante ante sus ojos (p. 149).

La deformación o defecto en la mano de Amparo la caracterizan, junto con el resto de los personajes entrevistados, como grotesco. La pequeña manita es esa protuberancia que se desborda de su cuerpo para formar otro pequeño. La relación entre madre e hija parece haber sido siempre tensa, sobre todo por el carácter de Eduviges. Durante la entrevista con Miguel del Solar, Eduviges concibe a Amparo como el origen de sus desazones y molestias:

¿No te parece anormal que no regrese Amparo? [...] Tenía que reunirse con Gilda, mi nuera, en el despacho de Armendáriz. Sabe que tiene mi vida en un hilo y disfruta haciéndome esperar. Siempre ha sido así, desde niña, tú te has de acordar. Lo hace a propósito para angustiarme. Todas las satisfacciones que en la vida me ha proporcionado Antonio me las devuelve ella en disgustos. Hoy estaba entusiasmada con la idea de verte. Fue al salón esta mañana, ¡como si fuera a servirle de algo! A veces me parece que su defecto se vuelve más notorio con los años. Si tanto quería verte se habría dado prisa, ¿no te parece? (p. 50).

En esta relación llena de resquemores, complicidad y dependencias mutuas entre Amparo y Eduviges, cuando ambas se enteran de que Miguel del Solar ha decidido regresar a vivir a México, empiezan inmediatamente a planear no sólo su reincorporación a la familia, como observa el protagonista, sino una relación más próxima entre primos, que Del

Solar no parece advertir del todo, pero que no le desagrada; como se evidencia durante la visita que el protagonista hace a su tía Eduviges:

Del Solar le entregó un ejemplar de su libro [...] Ella lo hojeo, leyó la dedicatoria y con cara compungida le pidió que por favor la ampliara, que le escribiera unas palabras a Amparo, quien siempre leía sus cosas, no se perdía sus artículos, ni sus entrevistas en los periódicos. Había devorado su libro sobre la masonería en México [...] Se resentiría, con razón, si la postergaba, y añadió que las conversaciones con él, sus salidas dominicales, le habían devuelto algo de confianza en la vida, que le era muy necesaria.

—Ya no es joven. En el fondo nunca lo ha sido. Desde su niñez tenía yo la impresión de tratar con una mujer adulta. Es muy responsable. Comenzó a trabajar muy chica, tuvo que interrumpir sus estudios para ayudarnos. Por eso no pudo terminar su carrera. [...] Un día se casará con alguien que desee sosiego, tranquilidad, a quien le guste trabajar en paz. Los niños le encantan. Sentiré su pérdida hasta la médula. [...] Pero me dará gusto saber que tendrá una vida independiente, que va a ser feliz y a hacer felices a otros (p. 180).

Eduviges ha aprovechado la charla para mostrar a Del Solar las ventajas de tener una prima como Amparo. Cuando al cabo de un rato Amparo se incorpora a la conversación, Del Solar se percata de que algo ha cambiado en el trato y se da cuenta de lo que ambas traman:

Al poco rato llegó Amparo. Su madre le pasó el libro. Leyó la dedicatoria; se acercó a Del Solar y le besó la mejilla. Por actos tan insignificantes como la manera que Amparo saludó a su madre y se sentó, por cierto tono abrigador que se creó de inmediato, Miguel del Solar supuso que aquel par tramaba su reintegración a la familia. Parecían representar una pieza. Se hablaban de un modo anormal, entre dulce y ceremonioso, que mucho tenía de inquietante (p. 180).

Al final de la reunión, Del Solar sale convencido de que es una bendición tener una prima como Amparo, que lo ayude, lo socorra y lo “ampare” en todo lo que necesita:

Volvió a agradecerle la dedicatoria del libro. Comenzaría a leerlo esa misma noche. Se ofreció para ocuparse de muchas cosas prácticas con las que seguramente tendría que enfrentarse en las próximas semanas. Ver casas, escuelas para los niños. Ella tenía todo el tiempo libre, un coche y un chofer. Se despidió. Al dirigirse hacia la casa de su madre, se dijo que era una bendición tener una prima como Amparo. Le interesaba oír sus comentarios sobre *El año 14* (p. 195).

Eduviges y Amparo forman una pareja cómica de carnaval, en la que se encarnan los antiguos debates del tiempo viejo y el tiempo nuevo. Eduviges, como algunos de los personajes antes descritos, representa al tiempo viejo: lo acabado, lo enfermo, lo achacoso, lo angustiado y temeroso, lo que está a punto de perecer; en cambio, Amparo representa el tiempo nuevo: lo que renace, la ilusión nuevamente por la vida, el enamoramiento, la posibilidad de un porvenir feliz y mejor. La áspera relación que se establece entre ambas alude precisamente al diálogo entre dos tiempos o dos épocas distintas.

La pareja cómica de carnaval conformada por Eduviges y Amparo encarna también la oposición vida-muerte. Eduviges personifica la muerte, lo viejo, lo achacoso y enfermo; y Amparo el polo opuesto de la juventud, el enamoramiento, la nueva ilusión, la felicidad, la posibilidad de un porvenir alegre y mejor.

Aroldo y Dery Goenaga

En la relación que se alcanza a vislumbrar entre Dery Goenaga y quien fue su padre, Aroldo Goenaga, es posible identificar cierto resentimiento del hijo hacia el padre, que hunde sus raíces en la elección de la escuela donde es enviado para estudiar en el extranjero. Durante la visita de Del Solar y Amparo a casa de Dery, una visita familiar entre primos, Miguel comenta a Dery, para abrir conversación, el tiempo que ha pasado desde la última vez que se encontraron, en casa de un amigo en común, a su regreso de Notre Dame. Dery pregunta a Del Solar quién le había dicho que venía de regreso de dicha escuela y éste responde que se imagina que él mismo o quizá Amparo o su tía

Eduviges o alguien de la familia. Entonces Derny pone una copa en la mano de Miguel y con naturalidad lo conduce al otro extremo del salón, le muestra una escultura y aclara posteriormente la situación:

Cuando joven pasaba horas enteras, días, metido en el Art Center de Chicago. No había lugar mejor para pasar los domingos de invierno. Chicago me quedaba a una hora del colegio. No estudié en Notre Dame; no sé dónde se generó esa confusión. Tal vez un error de Amparo al informarte. [...] estuve en un *college*, también de jesuitas, no lejos de Chicago. De ahí el error. Éramos varios mexicanos. Para hablar en plata, el nivel académico era el mismo. Los jesuitas, donde los pongas, son los jesuitas. Ahora que un *college*, tú lo sabes, no tiene nunca el prestigio social que una universidad. Si me permites que te diga algo, lo que realmente se paga en Notre Dame es el prestigio (pp. 151-152).

Al parecer, Aroldo envía a estudiar a su hijo Derny a un colegio jesuita en el extranjero, pero en México y quizá entre la familia se corre la idea de que estudia en Notre Dame, una universidad católica norteamericana de reconocido prestigio. Más adelante, casi al final de la visita y la conversación entre Miguel y Derny, este último proporciona cierta información respecto a su padre y sobre cómo éste no soportaba a Martínez:

[Martínez] Estaba cargado de muecas, de pretensiones, de complejos. Mi padre no lo soportaba. Le repugnaba, decía, por igualado. Ya tú te acordarás de cómo se las gastaba papá. Por eso precisamente, por ser como era, aún no me acabo de explicar por qué me mandó a estudiar a un simple *college* y no a la universidad que quedaba al lado. ¡Los misterios del corazón humano! Dime, ¿por qué no a Notre Dame? (p. 162).

Un resentimiento hacia el padre se observa en el comentario final de Derny en la cita anterior. Aroldo Goenaga era, al igual que Arnulfo Briones, su primo, un cruzado de la fe; ambos habían militado activamente en la lucha cristera. Son presentados como un par de monigotes, fanáticos de la fe cristiana, muy devotos, y pertenecientes al conservadurismo mexicano más extremo. Aroldo representa, en esta relación entre el padre y el hijo, lo caduco y acabado, lo que se resiste al cambio y la transformación, la muerte; Derny, en cambio, representa la victoria sobre su padre, es un triunfador, un próspero empresario, es

el porvenir alegre y mejor. Sin embargo, en la relación de Deryn con su hijo, se vislumbra ya una diferencia, una ruptura, mediante la burla socarrona que el hijo y su novia hacen del discurso político-filosófico que el padre adopta durante la comida:

La dialéctica es un concepto hegeliano. Tesis. Antítesis. Síntesis. Tan fácil como eso. ¿Tesis?, el porfiriato. ¿Antítesis?, la revolución. ¿Y síntesis? La síntesis somos todos. Bueno, todos, todos no; aún no es posible. [...] Síntesis somos precisamente quienes estamos sentados en torno a esta mesa. Se oyó un ruido extraño. Un zumbido incómodo, cercano. La novia de Arturo [...] se cubría la boca con un vaso. De ahí parecía salir el zumbido. De pronto comenzó a derramarse el contenido del vaso. ¿Hacia acaso gárgaras?, ¿mordía el vaso? Una carcajada desbordada de Arturo estalló de repente. El líquido de la copa de su novia saltó sobre el mantel. La chica reía como si fuera víctima de un ataque. Todos comenzaron de inmediato a hablar en voz muy alta. Amparo impuso su voz grave y contó una anécdota [...] todos los comensales soltaron una risa incontenible. Deryn miró con furia a la pareja de jóvenes; especialmente a su hijo (pp. 153-154)

Se trata, pues, de antiguos debates que aluden a un tiempo cíclico, de cambio y transformación constantes; en donde, en el nuevo ciclo, Deryn representará lo viejo, lo caduco y a punto de perecer, la muerte; mientras su hijo Arturo encarnará lo nuevo, lo que está a punto de nacer, el nuevo porvenir. Estos momentos que aluden al tiempo de cambio y transformación son siempre felices y se llevan a cabo en medio de risas y banquetes, pues presagian los alegres adioses que se dan al tiempo agonizante y la bienvenida a un porvenir alegre y mejor. Deryn representa, en esta pareja cómica de carnaval, la juventud, la victoria, el triunfo, la vida; su padre, en cambio, encarnaba lo viejo, lo caduco, el conservadurismo extremo, la resistencia al cambio, la muerte. De la misma manera que la pareja de Deryn y su hijo Arturo encarnarán, en un nuevo ciclo, la muerte y la vida, respectivamente.

Miguel del Solar y su madre

En la relación que se establece entre el protagonista Miguel del Solar y su madre, quien apenas aparece en dos o tres ocasiones, es posible vislumbrar una cuarteadura. Se percibe sobre todo en la perspectiva del protagonista cierto resquemor hacia su madre, cuyas expectativas, al parecer, el hijo no logra cubrir; como se aprecia en la siguiente cita:

Al llegar a su casa trató de conversar con su madre. La halló como adormilada, muy lenta, muy dispersa. Pensó con tristeza en su vida. [...] Leía uno que otro libro, nunca los de él. [...] Trataba de interesarse en su trabajo, en sus cursos, en sus publicaciones, pero él suponía que con resultados más bien parcos. Otra cosa sería, si en vez de hacerlo en torno a José María Luis Mora hubiera escrito sobre Carlyle o Mirabeau. Si en vez del 1914 mexicano hubiera sido ese año, pero en Berlín, en París o Londres. Todo sería entonces diferente; habría algo de que enorgullecerse frente a las amigas. Clemenceau, Bismarck, Francisco José, una estela de nombres bastante más atractivos que los de Eulalio Gutiérrez, Roque González o Genovevo de la O. Volvió a advertir cuánto la quería y lo exasperaba a la vez. Lo mismo les pasaría a sus hijos; la amarían y la compadecerían. Pero ese día el tono le pareció más fatigoso que de costumbre (p. 71).

Cuando Del Solar intenta conversar con su madre para tratar de esclarecer algunos datos sobre su tía Eduviges durante la época investigada, su madre se altera, se cierra y se niega completamente a cooperar en sus indagaciones: “Ni ese día ni durante los siguientes pudo volver a hablar Del Solar con su madre sobre el tema. Se ponía de pésimo humor, se cerraba, decía no recordar nada [...] ¿Iba a escribir acaso un recuento de las tribulaciones de Eduviges? ¿Para eso había elegido la carrera de historia?, le preguntaba con acritud” (p. 74). Aunado a esta situación, Del Solar resiente los comentarios favorables que refiere su madre sobre Dery Goenaga, su primo político, como ejemplo de un joven de carrera brillante, inteligente, exitoso, que había sabido amasar y administrar en pocos años una fortuna:

su madre le comentó que en ese mismo lugar [Notre Dame] había hecho sus estudios Deryn Goenaga, y no escatimó elogios a la carrera brillante que había emprendido, a la fortuna que había redondeado en unos cuantos años, a la manera inteligente de administrarla, a su don de gentes, etcétera. Este tipo de comentarios que le hacían siempre sentir que para ella la publicación de sus libros, sus conferencias, su doctorado, la conquista de un prestigio académico no valían demasiado la pena. Al no hacer fortuna seguía teniendo un pie clavado en los umbrales del fracaso (p. 150).

Del Solar se percibe a sí mismo, a partir de los comentarios de su madre, como un fracasado. Aunque, en este caso, él representa el cambio, el movimiento constante (el viaje al extranjero y la decisión final de volver a su país); la descripción de su madre, en cambio, alude a la casi inmovilidad, la lentitud, el adormecimiento, la vejez y muerte.

CULTURA POPULAR Y CULTURA LETRADA EN *El desfile del amor*

Como resultado de la presente investigación de tesis doctoral es posible afirmar que *El desfile del amor*, de Sergio Pitol, se inscribe en la tradición de forma de la novela carnavalizada, pues se localizó y analizó una serie de elementos —provenientes de la cultura popular del carnaval— transpuestos en el texto, que permitieron constatar la presencia efectiva de la diversidad de formas y manifestaciones rituales que distinguen esta celebración. Entre los elementos identificados se encuentran, principalmente, el tiempo-espacio del carnaval, con su sistema de imágenes grotescas de lo material y corporal (coronamientos, destronamientos y alegres palizas) y la parodia y autoparodia carnavalesca, mediante las figuras de los dobles paródicos y las parejas cómicas de carnaval.

La identificación de la presencia dominante de una de las temporalidades en la que antiguamente se celebraba la fiesta del carnaval fue uno de los elementos determinantes para definir la orientación de lectura a seguir. A partir del análisis de una serie de elementos que dan cuenta del paso del tiempo en el relato fue posible afirmar que todas las acciones narradas en la novela transcurren durante este tiempo festivo (las del periodo de la época investigada que abarca de finales del año 1942 a principios de 1943; las del lapso en el que

el protagonista lleva a cabo la indagación entre noviembre de 1972 y los primeros meses de 1973; y, finalmente, las del tiempo en que el narrador novelista —autor implicado— relata los hechos entre noviembre de 1983 y junio de 1984). Incluso el autor real de *El desfile del amor*, Sergio Pitol, empezó a estructurar y escribir efectivamente la novela durante el curso del tiempo del carnaval (noviembre-diciembre de 1983 a junio de 1984), por lo que su escritura se elabora durante este tiempo y concluye a las puertas del verano del siguiente año.

La presencia efectiva de esta temporalidad en la novela viene a confirmar la importancia del diálogo aludido, desde los umbrales del texto, con la tradición de la novela carnavalizada y, por supuesto, con la antigua cultura popular del carnaval. Como antes se refirió durante el análisis, se podría pensar que la presencia predominante de esta época del año en la novela es una mera coincidencia, o bien, que el autor ha ordenado y preparado premeditada y sistemáticamente la preponderancia de esta temporalidad en el relato e incluso en el contexto de producción del mismo. A final de cuentas, lo que verdaderamente cobra importancia para la lectura e interpretación de la novela es el gesto simbólico del autor al buscar inscribir la novela —desde el interior del texto y a partir de diversos paratextos— dentro de un periodo de tiempo especial, que abarca la conclusión del año y el inicio de uno nuevo, el fin del invierno y la llegada de la primavera. En este lapso temporal, que coincide con una de las antiguas fechas de celebración del carnaval, adquieren relevancia una serie de rituales propios de estas celebraciones. En este caso destacan principalmente las formas y manifestaciones de los rituales cósmicos (de muerte y renacimiento, de enmascaramientos, etc.) y de inversión (dobles paródicos y parejas cómicas del carnaval), mediante los que se busca propiciar y asegurar el rápido

advenimiento de la primavera (símbolo de vida) y la conclusión del invierno (símbolo de muerte).

Para la transposición y construcción de estas formas carnalescas en la novela, el autor abreva principalmente, como antes se refirió, de la tradición literaria de la novela carnavalizada, de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la teoría de la fiesta y de sus lecturas sobre la literatura rusa, estudiada a profundidad por este teórico. Como se puede apreciar, sus fuentes son, todas éstas, librescas. No se trata de un autor que conozca por contacto directo la cultura popular, por su experiencia y convivencia con sus manifestaciones rituales y demás, sino de un bibliógrafo que se nutre y apropia de esta tradición popular, de sus formas, para incorporarlas en sus textos, insertándose de esta manera en la tradición de la novela carnavalizada.

A partir de la premisa temporal y de las características que identifican a este tiempo festivo —el sistema de imágenes del realismo grotesco: coronamientos, destronamientos y palizas— se logró identificar la presencia de la ironía paródica carnalesca en la figura del narrador novelista y del protagonista historiador, así como la ironía y la imagen grotesca en el resto de los personajes de la novela. Se elaboró el análisis pertinente que permitió identificar los principales objetos de la crítica y de esta manera fue posible reconocer a la élite de poder del México de la época representada y su visión del mundo tradicionalista y conservadora como el principal objeto de la parodia carnalesca. Esto es, la élite representante de la “cultura letrada, docta y cosmopolita”, como objeto de las ridiculizaciones y degradaciones carnalescas. Paralelamente fue posible identificar la presencia de un fenómeno muy común en las fiestas y rituales del carnaval, retomado y transpuesto por la novela carnavalizada, que son los dobles paródicos o parejas cómicas del carnaval, mediante los que se parodia a los héroes o protagonistas de las novelas.

En *El desfile del amor* se identificaron varios dobles paródicos. El más importante de todos es el doble del protagonista historiador representado por el narrador novelista del relato. Mediante esta forma de parodia carnavalesca se ridiculiza la figura protagónica de la narración, el historiador, al compararla con la del novelista, configurada también en el relato. El comparativo se establece no sólo entre la figura del historiador y la del novelista, sino entre sus visiones del mundo, las disciplinas que representan, sus formas del discurso, las metodologías que emplean, los fines que persiguen y los resultados que obtienen. Sin embargo, como todo ocurre dentro del tiempo del carnaval y durante esta celebración nadie escapa de la risa festiva ambivalente que lo identifica y sustenta, no sólo el protagonista historiador es ridiculizado mediante su doble paródico, sino incluso la imagen del autor real, Sergio Pitol. Éste es burlado en la novela mediante su doble paródico de carnaval, representado en la figura del autor implicado que coincide, en este caso, con la entidad narrativa que presenta el relato: el novelista de tipo docto y cosmopolita, filiado a una visión del mundo tradicionalista y conservadora, que se aferra al pasado. Éstos son los dos principales dobles paródicos del carnaval que se configuran en la novela, el resto de los personajes, representantes todos de la élite de poder del México de la época referida, forman entre sí el conjunto de parejas cómicas de carnaval compuestas básicamente a partir de los opuestos. Dichas parejas se ridiculizan unas a otras a lo largo del relato; representan el diálogo entre los opuestos, entre fuerzas contrarias y épocas distintas. Todos estos fenómenos encarnan los antiguos debates del tiempo antiguo y el tiempo nuevo, entre el invierno y la primavera; que aluden a la lucha constante entre los dos polos del devenir histórico, biológico y cósmico; al movimiento constante de cambio y transformación perpetuos, a un estado eternamente inconcluso, imperfecto, abierto.

Durante el tiempo festivo del carnaval en el que transcurre la novela, todos los personajes de la élite de poder mexicana de la época —protagonista historiador, narrador novelista, autor implicado, autor real y personajes entrevistados— son sujetos y objetos de las burlas, ridiculizaciones, degradaciones y alegres palizas carnavalescas. Nadie se salva de la risa festiva ambivalente que se encuentra en la base de esta celebración. Pues, en el curso de la fiesta, entra en funcionamiento el sistema de imágenes carnavalescas del realismo grotesco, de lo material y corporal, mediante los coronamientos, destronamientos y palizas. Éstas se expresan en formas y manifestaciones diversas y que persiguen el mismo fin: las alegres palizas y degradaciones que da el pueblo o la cultura popular a la época agonizante, a lo caduco y a punto de perecer y posibilita la renovación y el cambio constantes.

Esta serie de imágenes grotescas, que degradan y materializan, representan una concepción estética de la vida práctica, que abarca cierto tipo de imágenes que identifican un fenómeno que siempre está en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, de la muerte y el nacimiento, del crecimiento y la evolución. Con estas imágenes cómicas, destaca Mijaíl Bajtín, se juega con lo que se teme, lo temible se vuelve ridículo, se le hace burla. La imagen grotesca representa el temor vencido mediante su ridiculización, degradación, rebajamiento, derrocamiento y muerte (pp. 86-87). El rasgo sobresaliente de estas manifestaciones carnavalescas es la degradación; esto es, “la transferencia al plano de lo material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (p. 20). Al respecto, Bajtín refiere que: “El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. [...] el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída: es el cielo que desciende a la tierra y no al revés” (pp. 69-70).

A partir de estos debates o diálogos entre opuestos es posible identificar en la novela una fuerte tensión entre la cultura popular y la cultura letrada. En un primer momento de aproximación al texto, la cultura letrada, docta y cosmopolita, representada por la élite de poder del país, parece dominar completamente el primerísimo plano de la acción y la narración en la novela; sin embargo, conforme avanza el relato —y con éste, el tiempo festivo del carnaval—, poco a poco emergen las formas y manifestaciones propias de la literatura carnavalizada hasta invadir completamente todos y cada uno de los elementos del relato. Entre éstas, la parodia irrumpe como la forma privilegiada para ejercer lo que Sergio Pitol considera es la literatura carnavalesca:

[...] la transgresión, la irrespetuosa puesta en duda de conceptos o entidades que ostentan como escudo de armas un aura —más bien una coraza— de respetabilidad. Conceptos y entidades que la mayoría acepta como indiscutibles, casi como sagrados. Mijaíl Bajtín al declarar audazmente que no existe en ninguna parte una última verdad, que cuando mucho podríamos acercarnos a la penúltima, da un golpe mortal a las categorías absolutas, a los sistemas cerrados, a las rutas únicas. El recurso más empleado para desacralizar todo aquello que se ha querido presentar como indiscutible es la parodia, la ridiculización, los ritos del carnaval. Nada ofende tanto a aquellos que detentan el poder como el hecho de que en vez de recibir muestras de adhesión y de respeto se les convierta en objetos de mofa y escarnio. Si alguien se atreve a burlarse del dios Apis, éste perderá su connotación sagrada para convertirse en un simple buey.²³⁴

Sergio Pitol traslada la parodia al texto *El desfile del amor* junto con otras formas y manifestaciones de la cultura popular del carnaval y de esta manera lo inserta en la tradición de forma de la novela de carnaval y hace posible la ridiculización de lo sagrado, lo alto, lo serio y de toda figura representante del poder.²³⁵ Al respecto, el autor enfatiza la

²³⁴ Karl Hölz, “Entrevista con Sergio Pitol”, *Iberoamericana Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*, 57 (1995), p. 95.

²³⁵ “La risa resulta muy interesante en la medida en que es una de las formas privilegiadas para producir en el arte verbal la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad en las certezas, para penetrar en las voces asentadas, reorientando los sentidos pretendidamente unívocos. La risa abre las puertas a la duda, puede funcionar como un eco distorsionador de lo que tiene valor único y lineal y es, sobre todo, una increíble fuente productora de imágenes artísticas que han sido sumamente fecundas en la historia literaria” (M.E. Munguía, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, p. 31).

presencia de cierto optimismo en esta propuesta estética, pues menciona que: “Al despojar de prestigios y de grandeza al poderoso, al convertir a los malvados en gusanos risibles, en minúsculas y aborrecibles larvas, creo cumplir con un mandato moral.”²³⁶

La tensión entre las dos esferas de la cultura que convergen en el relato, la popular (con sus diversas formas y manifestaciones carnavalescas transpuestas en la novela y su visión del mundo de la risa festiva ambivalente) y la letrada (representada por la élite de poder mexicana de la época, con su jerigonza particular y su visión del mundo tradicionalista y conservadora), es voluntariamente ejercida por cada uno de los personajes y entidades que intervienen en la construcción de la novela —personajes, narrador, protagonista, autor implicado, autor real, lector hipotético—, a la vez que dicha tensión entre ambas culturas es también fatalmente impuesta por el tiempo infalible y cíclico del carnaval. La tensión en la novela se crea a partir de la manifestación y contraposición de las voluntades diversas de los personajes y el narrador, así como también por la influencia del tiempo infalible del carnaval en el que todo transcurre. Estas múltiples voluntades representadas en la novela se tejen con la presencia de cierto determinismo del tiempo cíclico del carnaval que da como resultado *El desfile del amor*.

La presente investigación aporta el conjunto de los elementos antes expuestos al análisis e interpretación de la novela, mismos que permiten mantener el diálogo con la tradición de la literatura carnavalizada y ponen el acento en la tensión que se establece entre la cultura popular y la cultura letrada: entre las formas de aproximarse al pasado histórico, desde la historiografía, o bien, desde la novela carnavalizada; entre la visión del mundo tradicionalista y conservadora de la élite de poder, que busca perpetuarse y se niega

²³⁶ K. Hölz, art. cit., p. 99.

al cambio, y la visión del mundo de la risa festiva ambivalente del carnaval, que impide cualquier tipo de perpetuación y busca el cambio y la renovación constantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Salvador, *Sergio Pitol y el tema del desencanto: la intertextualidad en su narrativa*. Tesis doctoral, Universidad de California, 1997.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos, *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*. Prohistoria, Rosario, Argentina, 2003 (Protexos, 3).
- BAJTÍN, Mijaíl M., “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, 10a ed., tr. Tatiana Bubnova. Siglo Veintiuno Editores, México, 1999, pp. 248-293.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963], 2a ed., tr. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], tr. Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- _____, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-409.

- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [1977], 5a ed., tr. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1998.
- BARRIERA Darío, Arnolfo D. y otros, “Las ‘babas’ de la microhistoria. Del mundo seguro al universo de lo posible”, *Prohistoria*, 1999, núm. 3, p. 180.
- BENMILOUD, Karim, “El desfile del amor: comedia aristocrática”, en Teresa García Díaz (coord. y pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 203-224.
- _____, “Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Sergio Pitol, novelistas de la modernidad mexicana”, en Günter Maihold (comp.), *Las modernidades de México. Espacios, procesos, trayectorias. Congreso anual de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina*. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF), Ibero-Americakanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, México, 2004, pp. 373-391.
- _____, *Vertiges du roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*. Tesis doctoral, Universidad de París III, 2000.
- BENMILOUD, Karim y Raphaël Estève, *El planeta Pitol*. Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia, 2012.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía* [1974], tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1986.
- _____, *La retórica de la ficción* [1961], tr. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Bosch, Barcelona, 1978.
- BRADU, Fabienne, “El desfile del amor de Sergio Pitol”, *Vuelta*, 1985, núm. 104, pp. 41-42.
- BUBNOVA, Tatiana, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, *Acta Poética*, 27 (2006), pp. 97-114.

- _____, “Varia fortuna de la «cultura popular de la risa»” en S.S. Averintsev, V.L. Makhlin, M. Ryklin, M.M. Bajtín y Tatiana Bubnova (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín («Adiciones y cambios a Rabelais»)*, tr. Tatiana Bubnova. Fundación Cultural Eduardo Cohen, Anthropos, Barcelona, 2000 (Biblioteca A. Conciencia, 41).
- _____, “Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), pp. 455-467.
- _____, “Sergio Pitól: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*”, *Literatura Mexicana*, 2 (1991), pp. 73-87.
- CAMPBELL, Federico, “Sergio Pitól y su novela *El desfile del amor*”, *Proceso*, 1986, núm. 486, pp. 52-53.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval: análisis histórico-cultural* [1965], 2ª ed., Taurus, Madrid, 1979.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *Sobre la inutilidad y perjuicios de los fines de siglo, milenio y mundo, con especial referencia al ejercicio de la literatura en América Latina y a algunos escritores mexicanos, en particular a Sergio Pitól* [1999], Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz, México, 2001.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “Sergio Pitól: una literatura de carnaval”, en *Sergio Pitól. De la realidad a la literatura. Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (abril del 2001)*, Ariel, México, 2002, pp. 109-138.
- _____, *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitól*. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2000.

- _____, María de la Cruz de Fátima, *Ficción, narración y polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitol*. Tesis posgrado, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 1995.
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura, “La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*” [1993] en *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol*. UAM-Iztapalapa, México, 2006, pp. 115-126.
- _____, “Entrevista a Sergio Pitol” [17 de abril de 1989] en *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol*. UAM-Iztapalapa, México, 2006, pp. 208-232.
- _____, *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- _____, “La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*”, *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos* (Memoria del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992). UAM-Iztapalapa, México, 1993, pp. 152-159.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos* [1969], 2a. ed., tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1986.
- COIRA, María, “Narrar una investigación histórica: *El desfile del amor* de Sergio Pitol”, *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 1996, núms., 6, 7 y 8, pp. 171-181.
- CORRAL, Elizabeth, *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis, México, 2013.
- _____, “Sergio Pitol. El sueño de lo real”, en Olea Franco (ed.) y Laura Angélica de la Torres (col.), *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo XX*, vol. 2. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2010 (Serie Literatura Mexicana, 12).

- DE CATERINA, Linda, *Pitol y Tabucchi: el revés de la literatura*. Tesis doctorado, Universidad de California, 2005.
- DRAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 22a. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- ESPINASA, José María, “El teatro de la novela” [1989], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp. 196-200.
- _____, “El teatro de la novela”, *La Jornada Semanal*, 16 de julio de 1989, pp. 30-32.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. UNAM, México, 1998 (Serie El Estudio).
- _____, *El universo paródico de Sergio Pitol*. Tesis licenciatura, UNAM, 1991.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena, sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.
- _____, *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarios, Universidad Veracruzana, México, 2002 (Colección Cuadernos, 46).
- _____, “La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol”, *Texto Crítico*, 1997, núm. 4-5, pp. 59-65.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “El desfile del amor” [1985], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp. 165-167.
- _____, “El desfile del amor”, *ABC*, Madrid, 23 de febrero de 1985, p. II.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III* [1972], tr. Carlos Manzano. Lumen, Barcelona, 1989.

- _____, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado* [1982], tr. Celia Fernández Prieto. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989.
- _____, *Nuevo discurso del relato* [1993], tr. Mariza Rodríguez Tapia. Cátedra, Madrid, 1998.
- GIRARDOT, Rafael Gutiérrez, “*Poeta doctus: Sergio Pitol o la transgresión en los géneros literarios*”, en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 193-202.
- GLANTZ, Margo, “*Remembranzas*”, en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 25-30.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Invitación a la microhistoria. Obras Completas* [1973], t. 9. Clío, México, 1997.
- GUIZAR ÁLVAREZ, Eduardo, *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura y reinención*. Tesis doctorado, Universidad de Iowa, 2002.
- Hözl, Karl, “*Entrevista con Sergio Pitol*”, *Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*, 57 (1995), pp. 93-102.
- HURTADO, Gerardo, “*El desfile del amor, de Sergio Pitol: una tragicomedia policial en tres actos*”, en Miguel Rodríguez y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policial mexicana*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005, pp. 91-113.
- HUTCHEON, Linda, “*Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*” [1981], en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos. UAM-I, México, 1992.

“Icon of saint Michael horseman (Russia, 17-18 century)”, en *Wikimedia Commons* [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-\(Russia,-17-18th-century\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-(Russia,-17-18th-century).jpg) (consultado el 28 de abril de 2015).

“Icon of saint Michael horseman (Russia, 1718 century)”, en *Wikimedia Commons* [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-\(Russia,-1718-\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon-of-saint-Michael-horseman-(Russia,-1718-).jpg) (consultado el 28 de abril de 2015).

KRYSTAL, Efraín, “El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 53 (1987), pp. 981-994.

KURI-ALDANA, Mario y Vicente T. Mendoza (selecc. y recop.), *Cancionero popular mexicano* [1987], t. II. CONACULTA, México, 2001.

LEVI, Giovanni, “Sobre la microhistoria”, en Peter Burke y otros, *Formas de hacer historia* [1991], tr. José Luis Gil Aristu. Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 122.

MEIEROVICH, Clara, *Vicente T. Mendoza. Artista y primer folclorólogo musical*. UNAM, México, 1995.

MENDOZA ROSENDO, Rodolfo (ed.), “Sergio Pitol en casa”, *La palabra y el Hombre*, edición especial, agosto de 2006.

MOIX, Llatzer, “Humor, intriga policíaca e historia en la obra premiada. Sergio Pitol gana el Heralde de novela con «El desfile del amor»”, *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de noviembre de 1984, p. 29.

MONSIVÁIS, Carlos, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor” [1989], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp. 40-52.

_____, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, *El Nacional Dominical*, núm. 157, 23 de mayo de 1993, p. 5.

_____, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, *La Jornada Semanal*, 16 de julio de 1989, pp. 23-29.

MONTELONGO, Alfonso. “La reacción crítica a la obra de Pitol”, en *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1998, pp. 25-61.

_____, *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*, tesis doctoral, Universidad de California-Santa Bárbara, 1994.

MUNGUÍA, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Bonilla Artigas Editores, Iberoamericana, México, 2012 (Pública Crítica, 3).

NAVA, Gabriela, *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013 (Cuadernos del Centro de Poética, 30).

NAVARRO, Desiderio (selecc. y tr.), “Intertextualité: 30 años después”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (Colección Criterios) La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. v-vi (Serie Francia en el pensamiento actual, 2).

OCAMPO, Aurora M., “Bibliografía de Sergio Pitol”, *Texto Crítico*, 1981, núm., 21, pp. 63-67.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía. José Clemente Orozco [1970]*. Ediciones Era, México, 1983.

_____, “Las fuerzas reaccionarias”, en *Autobiografía. José Clemente Orozco [1970]*. Ediciones Era, México, 1983, p. 69.

- PACE, Ricardo, *Carnavalización de la escritura de Sergio Pitól y Carlo Emilio Gadda: El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2010.
- PATÁN, Federico, “El desfile del amor, de Sergio Pitól” [1985], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, comp. José Eduardo Serrato, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp.159-164.
- _____, “*El desfile del amor*, y la variación en el discurso” [1985], *Contrapuntos*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/ UNAM, México, 1989, pp. 83-91.
- _____, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitól”, *México en el Arte*, verano de 1985, núm. 9, pp. 65-78.
- PITOL, Sergio, *El tercer personaje*. Ensayos. Era, México, 2013.
- _____, *Sergio Pitól. Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Almadía, México, 2010.
- _____, *El arte de la fuga* [1997]. *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 41-308.
- _____, “Borola contra el mundo”, en *El arte de la fuga* [1997], *Obras completas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 239-242.
- _____, “¡Y llegó el desfile!”, en *El arte de la fuga* [1997]. *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 192-198.
- _____, “El narrador”, en *El arte de la fuga* [1997]. *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 133-145.
- _____, “Las novelas del carnaval”, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 9-21.

- _____, *El desfile del amor* [1984]. *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- _____, *Tríptico del carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999 (Compactos Anagrama, 192).
- _____, “Prólogo”, en *Tríptico del carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 15-26 (Compactos Anagrama; 192).
- _____, *El desfile del amor*. Era, México, 1989.
- _____, *El desfile del amor*. Anagrama, Barcelona, 1984 (Narrativas Hispánicas; 13).
- PRAT I CARÓS, Joan, “El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 1993, núm. 4, pp. 278-296.
- REDONDO, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, 2a ed. Castalia, Madrid, 1998 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- REYES PARTIDA, Abelardo Antonio, *Espacio y personajes en la novela El desfile del amor de Sergio Pitól*. Tesis licenciatura, UAM-Iztapalapa, 1989.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *La pintura mural de Orozco*. Secretaría de Educación Pública, México, 1983.
- RODRÍGUEZ, Ricardo, *Una novela histórica: El desfile del amor de Sergio Pitól*, tesis de licenciatura, UAM-I, 1990.
- ROMERO, Publio O., “Conversación con Sergio Pitól”, *Texto Crítico*, 1981, núm. 21, pp. 51-62.
- ROMO FEITO, Fernando, “La risa en Mijaíl Bajtín como hermenéutica”, en Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (coord.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Bonilla Artigas Editores, Universidad Veracruzana, México, 2012.
- SABORIT, Antonio, “La comedia de la ignorancia jamás imaginada” [1985], en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la*

- crítica*, comp. José Eduardo Serrato, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp. 172-179.
- _____, “La comedia de la ignorancia jamás imaginada”, *Nexos*, julio de 1985, núm. 91, pp. 47-51.
- SALADRIGAS, Robert, “Lo que marca el paso del desfile”, *La Vanguardia*, jueves 13 de diciembre de 1984, p. 37.
- SALAS-ELORZA, Jesús, “Semana Santa en Tepotztlán: un texto en el tintero de Sergio Pitól”, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html> (consultado: 4 de noviembre de 2013).
- _____, *La narrativa de Sergio Pitól y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*. Tesis doctoral, University of Colorado at Boulder Press, 1992.
- SANGUINETTI, Paolo, *Noticias del presente. El caso de tres narradores mexicanos*. Tesis doctoral, Università Ca’Foscari Venezia, 2011.
- SCHAPELZON, Guillermo, “De libro a libro”, *La Jornada* (México, D.F.), 24 de noviembre de 1984, p. 26.
- SERRATO, José Eduardo, *Las tramas de la parodia*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013 (Notas al Margen, 3).
- _____, “Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*”, en Teresa García Díaz (coord., pról. y notas), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitól*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 225-234.
- _____, *Humor e historia en El desfile del amor. (La escritura asimétrica de Sergio Pitól)*, tesis de maestría, UNAM, 1994.

- TABUCCHI, Antonio, “Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)”, en Sergio Pitol, *Tríptico del carnaval*, tr. Carlos Gumpert. Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 7-13 (Compactos Anagrama, 192).
- URRUTIA, Elena, “*El desfile del amor* es una comedia de errores: Pitol”, *La Jornada* (México, D.F.), 21 de diciembre de 1984, p. 25.
- VEGA ZARAGOZA, Guillermo, “Sergio Pitol. La risa, el terror y la magia”, *Revista de la Universidad de México*, 2006, núm. 29, pp. 57-62.
- VILLORO, Juan, “La ciudadela asaltada”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, comp. José Eduardo Serrato, pról. Alberto Vital. UNAM, México, 1994, pp. 201-203.
- _____, “La ciudadela asaltada”, *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1989, pp. 70-71.
- VV. AA. *Historia general de México* [2000], 11a reimp. El Colegio de México, México, 2009.
- WALTER, Philippe, *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo (Seminarios de México)*, ed. y tr. Cristina Azuela. UNAM, México, 2013.