

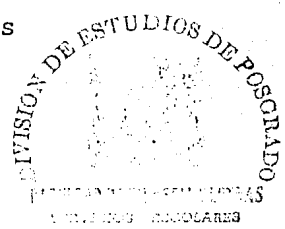
07/068  
4  
2eje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HUMOR E HISTORIA EN *EL DESFILE DEL AMOR*  
(LA ESCRITURA ASIMÉTRICA DE SERGIO PITOL)

TESIS QUE PRESENTA JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA  
PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS  
IBEROAMERICANAS



MÉXICO

1994

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria de doña Guadalupe Caballero, mi abuela.*

AGRADECIMIENTOS.

A la Maestra Aurora M. Ocampo, por su paciencia y confianza;  
A Martha y Celia, por su amor a toda prueba; a María Elena, por  
devolverme la esperanza; a Beto y Buba, por su amistad épica en  
tiempos carnavalescos.

ÍNDICE

pág.

1.0 Introducción. Defensa de mi lectura literaria ..... 4

1.1 Un posible esquema de la escritura de  
*El desfile del amor* ..... 6

1.2 La escritura asimétrica de Sergio Pitó ..... 11

1.3 *El desfile del amor* y el sociograma del  
desdén por la historia ..... 18

1.4 *El desfile del amor*, modelo para armar ..... 26

1.5 Apéndice 1 ..... 29

2.0 Las estructuras textuales de *El desfile* ..... 32

2.1 El transfondo histórico en *El desfile del amor* ..... 35

2.2 La novela policial: "cada cadáver que se  
produzca se volverá de plástico" ..... 41

2.3 La comedia asimétrica: Tirso de  
Molina, Bajtin y el México de 1942 ..... 45

3.0 Divas, dialécticos y bastoneros: la  
teatralidad en *El desfile del amor* ..... 50

3.1 Ontologías, huehues y Melisandas:  
¡El sin sentido es rey! ..... 55

3.2 Dualidades irónicas y grotescas:  
la estética de lo chabacano ..... 57

3.3 Los usos sociales del humor ..... 61

3.4 Fisiologías asimétricas: del esperpento  
al andrógino ..... 68

3.5 Apéndice 2 ..... 78

4.0 Conclusiones ¿Por qué asimetrías binarias? ..... 79

Bibliografía ..... 82

## 1.0 Introducción. Defensa de mi lectura literaria.

El trabajo que aquí se presenta es una sistematización heterodoxa de la escritura de Sergio Pitól. No sigue ninguna escuela crítica en particular, no demuestro tal o cual teoría o tal cual tendencia. En este sentido, mi estudio nace de la lectura personal que he emprendido sobre el autor veracruzano y sigo los caminos del pragmatismo y los que la misma obra me dicta. El objetivo que me trazo es sistematizar la escritura de Pitól.

Para mi estudio tomo las ideas de varios críticos según los planteamientos que Pitól establece tanto en su narrativa como en los discursos prefaciales (ensayos y entrevistas donde el autor más que hacer una hermenéutica de su obra, da el panorama ideológico de sus textos). Así, tomo de Umberto Eco (1981) algunas ideas sobre la labor del lector como constructor de la obra; recojo algunos elementos de la *Estética de la novela*, de Mijail Bajtin y aprovecho algunas categorías de la sociocrítica para deslindar el núcleo narrativo de la obra central de este trabajo, *El desfile del amor* (1984).

Pierre Bourdieu escribió recientemente una obra crítica que parece ser definitiva sobre Gustave Flaubert, *Las reglas del arte* (1993). El espíritu de darle un cauce a las ideas de un autor y de sistematizar su obra a la luz de un texto (el caso que cito es el de la sistematización de las ideas de Flaubert a partir de *La educación sentimental*) me motivó a escribir un trabajo que contribuyera a sistematizar el pensamiento de Pitól. Parto de un

análisis de dos aspectos específicos de *El desfile del amor*: la comicidad y la historia para adentrarme en su concepto personal del humor. Analizo la multiplicidad estructural de la novela y planteo, auxiliado por la semiótica del humor de Eco (Eco 1989), los usos sociales de la comicidad y de la risa en *El desfile del amor*, para llegar al núcleo binario, al que llamo asimétrico, de la escritura del veracruzano.

Propongo este modelo analítico y esta terminología porque la lectura de la obra de Sergio Pitó me los dictó; su validez y congruencia sólo se limita a la lógica de nuestro autor. Espero que mis planteamientos aporten la fundamentación crítica necesaria que la obra del autor de *Domar a la divina garza* exige.

1.1 Un posible esquema de la escritura de *El desfile del amor*.

El crítico francés Edmond Cros, que se ha ocupado del estudio de la interrelación del texto literario con las prácticas sociales, considera que uno de los puntos nodales de la sociocrítica es el análisis de la intersección de la ideología de un autor con las representaciones sociales de su obra y el sistema semántico de ésta. Para el estudio de estos tres puntos, Cros propone enfocar el texto como un conjunto de ideosemas (*idéosèmes*) que son definidos como el núcleo de una microsemiótica textual que engloba, en un conjunto significativo, huellas discursivas de diferente naturaleza en el texto. En dichos ideosemas se establecen las relaciones entre los elementos de un discurso o prediscursos y las prácticas sociales de una época determinada.[1]

Para acercarnos a una microsemiótica de *El desfile del amor* tenemos que considerar una multiplicidad de valores culturales y sociales que Sergio Pitol toma tanto del *thiller* policial como de la historia inmediata mexicana. Esta trama semiótica obliga al lector a tener presente tanto algunos problemas de las tramas policiales de Charles Dickens (las pistas falsas de la novela *Nuestro amigo común*) como la estética de la confusión de identidades de la comedia de Tirso de Molina *El huerto de Juan Fernández*.

---

1 Un ejemplo de la intratextualidad microsemiótica es la que el propio Cros establece entre la práctica discursiva autobiográfica del *Lazarillo de Tormes* y la práctica discursiva epistolar de los procesos inquisitoriales.

Por otra parte, el caos que el clímax de *El desfile...* produce en mucho recuerda la tradición del Absurdo, a la manera de Pirandello o de Samuel Beckett, pues algunos de los recursos del teatro del absurdo, primordialmente la incomunicación, el ambiente grotesco y el humor vaudevillesco, Pitol los emplea sólo que basado en una tradición *sui generis*. Pirandello y Beckett retoman la comicidad y los enredos humorísticos y patéticos de *La commedia dell'arte*; el autor de *El desfile del amor* llega a las mismas metas por un camino paralelo, el que toma de *El huerto de Juan Fernández* de Tirso de Molina, de la idea de lo grotesco a lo Bajtin y el suspenso de la narración policial.

Además, *El desfile del amor* tiene en sus enredos un señalado sentido social. Su humorismo y parodia de las doxas [2] son el enjuiciamiento de los rituales sociales que los grupos en el poder en México han practicado desde hace más de setenta años.

Mi pragmatismo metodológico se basa en estas propuestas cómico-grotescas de la novela. ¿Qué camino me señala la estructura de *El desfile...*? ¿Qué lectura se puede hacer del humor grotesco de Pitol? ¿Cómo funcionan las referencias culturales de la obra? ¿Puede sistematizarse la escritura cómica del autor?

El hilo de la trama que propongo me lo sugirió tanto la lectura de *Lector in fabula*, de Umberto Eco como la lectura de las ideas sobre la novela de Bajtin. Para el italiano, el libro,

---

2 Por *doxa* entiendo las opiniones y el imaginario social de los actantes de la novela.



vale decir la novela, es un signo que se convierte en precepto: el orden de sus interpretaciones lo dicta su propia dinámica:

Un texto narrativo -dice Eco- es una serie de actos lingüísticos que fingen ser aserciones sin exigir, no obstante, que se crea en ellas ni proponer una [comprobación] de las mismas, pero se comporta así respecto de la existencia de los personajes imaginarios con que opera: en cambio, no excluye que alrededor de las aserciones ficticias, que va devanando, se alineen otras, no ficticias, que, por el contrario, encuentran sus condiciones de felicidad en la fuerza con que el autor las sostiene y en las pruebas con que (tras la apariencia de la parábola narrativa) intenta apuntalar lo que afirma sobre la sociedad, la psicología humana y las leyes de la historia... Prácticamente, todas las obras de imaginación importantes transmiten un "mensaje" o unos "mensajes" que son transmitidos por el texto pero que sin embargo, no se encuentran en el texto...[3]

Pero ¿cómo enfocar esos mensajes en el interior de la obra? ¿Qué sentido podría dársele al orden del discurso novelístico de Pitol? La respuesta la encontré en la teoría bajtiniana de la novela. El plurilingüismo y el dialogismo me llevaron a analizar los lenguajes y las situaciones de *El desfile...* como estilizaciones paródicas de ciertos lenguajes oficiales; de ahí salté a estudiar los modelos estructurales del género policial, el relato histórico y la trama de la comedia de enredos.

Para armar el mundo interno de la poética de Pitol, me sirvo de algunos elementos de la sociología y la sociocrítica, en particular de Lukács y Lucien Goldmann. De ambos me interesan las páginas que dedicaron al estudio del compromiso social del novelista y a la complejidad estructural semántica de la obra en relación con la estructura social. Del crítico francés Claude

Duchet y de los aportes de Edmond Cros tomo en consideración la idea de considerar el texto como un complejo interno en interrelación con sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones y sus discursos heterogéneos. Específicamente, tomo de Duchet cuatro conceptos básicos para analizar el discurso: la noción información, la noción índice, la noción valor y el análisis del discurso prefacial. La información se circunscribe al análisis de todo lo referente a lo extratextual: las fechas, descripciones, nombres de ciudades, en fin, las herramientas técnicas del texto. La noción índice se remite al universo del discurso, su campo es la ideología del texto e implica el estudio de la memoria discursiva y la memoria cultural colectiva. En esta noción entra en juego la problemática del discurso social en el que el texto es considerado como el catalizador de los grandes sociogramas e ideologemas de la obra. El sociograma es definido por el crítico francés Claude Duchet como una representación o constelación de imágenes que concatena mitos sociales. Es, además, un conjunto impreciso, inestable y conflictivo de representaciones parciales, centradas en torno a un núcleo, en interacción permanente las unas con las otras. El sociograma en ocasiones está implícito e incluso puede ser inconsciente. Tal es el caso del sociograma del héroe a lo Carlyle que aparece en *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez.

El nivel valor funciona dentro del texto mismo analizando los elementos semióticos y estilísticos; además de rescatar los valores estéticos de la obra. Por discurso prefacial se

consideran los textos que giran alrededor de la obra: conferencias, ensayos, entrevistas que pueden aportar información sobre los sociogramas e ideosemas de una novela en particular.

Pierre Bourdieu (1993), quien desarrolla un sistema crítico que aboga por otorgar a la obra de arte -y al conocimiento y a la experiencia estética que de ella emanan- un estatus científico, escribió que:

Indagar en la lógica del campo literario o del campo artístico, que son mundos paradójicos capaces de inspirar o de imponer los "intereses" más desinteresados, el principio de la existencia de la obra de arte dentro de lo que ella tiene de histórico, pero también de transhistórico, es tratar esta obra como un signo de frecuencia intencional y normado por cualquier otra cosa, de la que ella misma es síntoma. Suponer que si enuncia una pulsión expresiva que la formalización impuesta por la necesidad social del campo tiende a volverla irreconocible. El renunciar al angelismo del interés puro por la forma pura es el precio que se debe pagar para comprender la lógica de estos universos sociales que, a través de la alquimia social de sus leyes históricas de funcionamiento, logran extraer del enfrentamiento a menudo despiadado de las pasiones y de los intereses particulares, la esencia sublime de lo universal, y ofrecer una visión más verdadera y, en definitiva, más tranquilizadora, cuanto menos sobrehumana, de las conquistas más altas de la empresa humana.[4]

Determinar lo que hay de histórico y transhistórico en la escritura de Pitol, ubicar sus referencias culturales dentro de la tradición que funda y aportar una posible sistematización de su obra bajo el espíritu libérrimo de las ideas de Pierre Bourdieu es el propósito de este trabajo.

## 1.2 La escritura asimétrica de Sergio Pitól.

En el análisis de *El desfile del amor*, se impone deslindar simpatías, diferencias y obsesiones de la narrativa general de Pitól y de su novela en particular. La evolución literaria del escritor veracruzano establece una línea tanto temática como formal que va de la tragedia a la comedia. En su iluminador ensayo "Primer acercamiento a un ars poetica", Pitól define su pasión por las tramas: "Sin anécdotas, la vida me ha parecido siempre disminuida. Contar historias reales e imaginarias ha sido mi vocación". Pero ¿qué tipo de trama o de historias?:

Cualquier posible incertidumbre al respecto se me ha desvanecido ante la frecuentación de Galdós, ese desconocido, mi amado y verdadero maestro. En su obra, al igual que en la de Goya, descubrí que la armonía y el delirio, la tragedia y lo grotesco no tienen por qué ser caras diferentes de una misma moneda, sino que pueden lograr integrar en plenitud una misma unidad...[5]

Esta búsqueda de la unidad de contrarios "la armonía y el delirio, la tragedia y lo grotesco" no se da en toda la narrativa de Pitól, es, más bien, una consecuencia de su vida profesional y literaria:

Mi aprendizaje es el resultado de una lectura inmoderada de cuentos y novelas, de mis empeños como traductor y del estudio de algunos libros sobre aspectos de la novela...[6]

---

5 Pitól 1993, p.39.

6 *Ibidem*, p.38.

Este aprendizaje, que se inicia con el primer relato de Pitol, "Víctor Ferri cuenta un cuento" (1957) y termina con el cuento "Cuerpo presente" (1961) puede nombrarse, por su temática y sus modelos narrativos, como la etapa trágica. Todos estos relatos se desarrollan en una región de Veracruz (San Rafael, lugar literario inspirado en el Huatusco de la infancia de Pitol) en la etapa revolucionaria [7]. Conforme va abandonando estos modelos trágicos, se acerca cada vez más a lo tragicómico. Este último modelo lo presentan tanto el relato "Hacia Occidente" (1963) y los incluidos en el libro *Nocturno de Bujara*. Sus formas, en apariencia caprichosas, se acercan a una poética de libre asociación de ideas o a una libre asociación de influencias. Los escenarios, por citar sólo un ejemplo, son homenajes a Henry James, referencias a Shakespeare o alusiones a la vida de Casanova en Venecia. Podríamos decir que Pitol, lejos de la influencia literaria de sus contemporáneos mexicanos por casi treinta años, crea su propia tradición y, en consecuencia, sus propios modelos tragicómicos y cómicos.

Por lo anterior, propongo el concepto de *escritura asimétrica* como una noción englobadora del mundo absurdo, irracional y pluricultural de Pitol. Esta escritura asimétrica funciona en varios planos: en el narrativo, en el psicológico y en el semiótico. La asimetría se dará en la irrupción de varios códigos, siempre contradictorios, en los planos arriba mencionados. Así, como se verá en el capítulo 2 de este trabajo, la asimetría de *El desfile...* a nivel narrativo se da en

intersección de la estructura policial con la estructura histórica, que, a su vez, se entrelaza con los enredos de identidad de los personajes.

En el plano prefacial, Pitol establece que los planteamientos oblicuos, a la manera de Henry James, le permiten crear una atmósfera de misterio que ofrece al lector poder elegir una posible solución. Además, este misterio o incertidumbre la refuerza eliminando la voz del autor y dejando que varios puntos de vista -en una especie de lucha ideológica y léxica- vayan creando la trama de la obra. De manera tal, nunca se sabe hasta dónde el narrador, o tal punto de vista, dijo la verdad o hasta dónde inventó otra solución.

Podríamos, entonces, pensar que la estructura narrativa que le interesa a Pitol es una estructura poliédrica que se da con la intersección de varias ideologías y varias obsesiones literarias -la mayoría, autores que ha frecuentado como traductor. Esta multiplicidad además da a sus relatos tragicómicos un efecto de oblicuidad, en la que el lector, al confrontar los diferentes puntos de vista que integran la trama, participa activamente en la obra -participación que Eco estudiaba ya en 1981, en su obra *Lector in fabula*.

Los orígenes de la escritura cómica de Pitol los podemos encontrar en su escrito autobiográfico del 67, en donde al mencionar sus primeros cuentos habla ya de la búsqueda de un mundo narrativo de realidades contradictorias:

...Creo que he escrito dos cuentos que se aproximan a lo que aspiro:~Victorio Ferri cuenta un

cuento y, fundamentalmente, "Hacia Varsovia". En ambos se confunden y entrecruzan ciertos elementos reales con otros reales también, pero que responden a una realidad menos definida, más desdibujada. Creo que en mis cuentos se da una constante: el encuentro de dos mundos, uno gris, cotidiano, mezquino, siempre seguro, y otro, cruel, macabro a veces, peligroso, donde puede encontrarse la libertad, la tentación, el desorden, el riesgo. Tomo partido, invariablemente por este último...

...En la vida cotidiana mi trato con los demás está enriquecido o viciado por este elemento, sin el cual me sería imposible crear. Se trata de vivir normalmente, pero tratando de estar en contacto con otro mundo que existe al lado nuestro y con el que es posible comunicarse; es un poco el mundo de los hermanos Marx, en que todas las posibilidades están abiertas, aunque no es necesariamente, y de hecho pocas veces lo es, un mundo cómico...[8]

Esta búsqueda de otros mundos posibles en algo se parece a las búsquedas de las vanguardias. Ya es célebre el llamado de André Breton para escribir una literatura que concilie el mundo onírico con el de la vigilia. En este sentido, la búsqueda de Pitol se entronca con la tradición vanguardista del absurdo, de la literatura que, como las obras de Lewis Carroll o Ionesco, tiene una lógica invertida en los razonamientos, en los falsos silogismos y una libre asociación de ideas. Recursos que producen en el lector o en el espectador la imagen del delirio.

El Sergio Pitol de 1967 busca un modelo cómico que se aleje de las formas trágicas de su primera época -recordemos la saga de los Ferri. Nuestro autor se acerca entonces, a una narrativa en donde:

...Todo flota allí, como dentro de un caldero y yo sólo elijo -crear es seleccionar- de una manera instintiva los elementos que voy requiriendo, un par de zapatos, el color de cierta cabellera, mientras las frases sueltas, libres, se entremezclan, hasta que

advierto que la construcción está ya realizada y poco después pongo el punto, la fecha y el nombre del lugar en que el relato fue escrito.[9]

Esta manera "instintiva" de escritura que funciona un poco a la manera de la escritura automática se entronca con la poética de los cuentos de *Nocturno de Bujara*, en especial con el relato "Asimetría" que inicia con un monólogo que es muy ilustrativo de la combinación asimétrica semiótica de la escritura de Pitol.[10]

Lo sublime y lo perverso, una unión asimétrica, la unidad binaria de lo heterogéneo (Shakespeare y Auschwitz, Rimbaud y el rostro de Marlene Dietrich) es el principio tragicómico de Pitol, que será la proporción áurea tanto en los cuentos de *Nocturno de Bujara* como en las novelas *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*. Esta "asimetría" tiene una fuente más evidente en la reconocida afición de Pitol por la obra de Antón Chéjov, en especial a sus piezas teatrales [11]. Hay un enorme paralelismo

9 *Ibidem*, p. 57. Más adelante en este mismo texto autobiográfico y en tono humorístico, Pitol da las fuentes de su nueva escritura:

"Algunas personas me han señalado que mis cuentos son demasiado secos, librescos; textos derivados de otros libros. Reconozco como todo el que escribe las influencias estilísticas y aún las de concepción de mundos literarios. Indudablemente que la lectura de Faulkner me soltó la mano en mis primeras narraciones, que la de Carpentier me descubrió la posibilidad de lograr ciertos ritmos en la prosa y la de Beckett me ayudó a ordenar ciertas vivencias; pero no imaginé tramas que pudieran mecánicamente acoplarse a los modelos propuestos por Beckett, Faulkner, Carpentier ni ningún otro escritor. He tratado, desde mis primeros borradores en la época de leyes, de crear un mundo personal..."

"...La lista de aquéllos cuya influencia reconozco debe por fuerza incluir a William Shakespeare, Julio Cortázar, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Antonio Pevsner, Octavio Paz, Manuel Pedroso, Marlene Dietrich, Charles Chaplin, Goya, Pérez Galdós, Cyril Conolly, Jan Kott, Chordeclos de Laclos, Tapies, Palmiro Togliatti, los hermanos Marx, Luis Cernuda, María Zambrano, Carlos Monsiváis, Joseph Conrad, Henri Masson, William Faulkner, Edith Sit Well, Jean Paul Sartre, Henri Matisse, Christopher Isherwood, Erich Von Stroheim, E.M. Forster..."(p.15)

10 Véase Apéndice 1, texto 2.

11 En *El tañido de una flauta* se cita un monólogo de *Hamlet* que a su vez es citado en la pieza chejoviana *El canto del cisne*. El fragmento es el siguiente:



entre el concepto *asimetría* y el ambiente absurdo de algunas comedias de Antón Chéjov, sobre todo con el juguete cómico "El aniversario". En esta pieza de sólo un acto, los personajes, burócratas encerrados en sus rutinas, tienen parlamentos incongruentes, nadie escucha a nadie, todo se enlaza en una serie de monólogos absurdos que lleva a una confusión cómica. En el clímax de la obra, los actores enloquecidos llegan a la violencia. Lo mismo sucede con el capítulo de *El desfile del amor* donde la confusión estalla y ocurren escenas grotescas en la que la erudita Ida Werfel es golpeada por el guardaespaldas Martínez, o bien cuando el pintor Escobedo es retado por el general Torner, amante de la diva que ha sido caricaturizada por el artista.

Podemos, pues, encontrar la esencia de la *asimetría* narrativa de Pitol en sus similitudes con la literatura del absurdo, en el empleo de un dialogismo ilógico en sus códigos culturales. Estos recursos nos hacen pensar en el caso del dramaturgo alemán Yvan Goll, quien mezcla en sus obras secuencias de filmes chaplinescos con referencias bíblicas, o en algunas obras de Bertold Brecht, en las que es recurrente la aparición de cómicos de circo en medio de un ambiente de *music-hall*. Pitol en su poética, al hablar de Iasna Poliana y Tolstoi, Charles

---

"¿Has advertido en qué cosa indigna pretendes convertirme?  
 ¡Quieres tañerme!  
 Pretendes conocer todos mis registros.  
 Deseas conocer hasta el corazón de mis secretos,  
 pretendes sondearme, para que emita desde la nota más grave  
 a la más aguda del diapasón.  
 ¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta?  
 Tómame por el instrumento que más te plazca,  
 pero por mucho que me trates, te lo advierto,  
 no conseguirás obtener de mí sonido alguno."

Chaplin, y la vasta estirpe de Jack el destripador, establece un código multicultural y tragicómico que es un contraste asimétrico entre el humor, lo absurdo, lo grotesco y lo vil con lo heroico y lo sublime.

### 1.3 El desfile del amor y el sociograma del desdén por la historia.

En la década de 1980, aparecieron en México tres obras de autores de generaciones vecinas: *Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes, *Las batallas en el desierto* (198), de José Emilio Pacheco y *El desfile del amor* (1984), de Sergio Pitol. Las tres narraciones tienen como escenario común la Ciudad de México y buscan recuperar la memoria del pasado reciente. Parodia y tragicomedia, *El desfile del amor* es la investigación de un historiador mexicano sobre un crimen político y, a la vez, es la crónica de su afán por reconstruir la historia mexicana del año 1942, fecha que reunió la crema y nata de la aristocracia y la intelectualidad europeas con una sociedad mexicana que se jacta de su armonía política y cultural.

Cuando aparece *El desfile del amor* (Barcelona, Anagrama), novela que ganó el Premio Herralde [12], Sergio Pitol declara que *El desfile*:

...es mi respuesta a un fenómeno de desdén por nuestra historia, por los hechos que han conformado la fisonomía actual de nuestro país, que me pareció advertir durante mi estancia en México entre 1980-1982. En ese periodo viajé todo lo que pude por México haciendo lecturas y conferencias y, a veces, me quedaba atónito ante las preguntas de jóvenes sobre hechos y personajes históricos que siento como parte próxima dentro del pasado inmediato y que algunos de ellos no ubican. En ese momento, me propuse que el siguiente libro que escribiera se asentara, se afirmara en algún momento preciso de nuestra historia. Y traté de recrear, no de una manera pedagógica sino como un marco novelístico, ese periodo...[13]

---

12 Premio instituido en 1983 por la editorial Anagrama, de Barcelona.

13 Peralta 1985, p. 25.

Cabe preguntarse si este sociograma del desdén por nuestra historia y el consecuente desconocimiento de ésta es el que realmente sustenta la estructura y la semántica de toda la novela, tal como se podría interpretar de acuerdo al discurso prefacial. Si se hace una lectura atenta de la novela, se comprueba que hay sentimiento de desprestigio por la historia nacional (remito al lector al episodio donde la madre de Miguel del Solar se desilusiona de los trabajos sobre México de su hijo y al capítulo que se centra entre el Huehue y un mexicano-francés) más que un desdén. Creo que los verdaderos sociogramas que fundamentan el texto se centran más en la parodia de los discursos fascitoides de 1940 (ideosema de la novela) que en un verdadero sentimiento de desdén por nuestra historia.[14]

Así, de este núcleo ideosemático partirá la propuesta narrativa que se irá complicando con códigos literarios y laberintos estructurales que el autor plantea así:

...[en *El desfile del amor*] hay pistas regadas que conducen hacia [la resolución de los enigmas], pero compete al lector seguir las y armar la novela: elegir el desenlace que quiera. Quizá se me pasó la mano en cuanto a la elipsis, a omitir algún pasaje que podría aclarar más el misterio o, por lo menos, señalar a los lectores que tienen que fijarse más en ese punto para entender lo ocurrido...[15]

*El desfile*...lo concibe el autor como una obra abierta que el lector arma. Los siguientes capítulos confrontan este planteamiento prefacial que postula que la novela es abierta, con

---

14 La parodia de los discursos fascitoides la encontramos tanto en los diálogos de Arnulfo Briones y Martínez, como en el discurso alucinado de Pedro Balmorán.

15 *Ibidem*, p. 25.

los ideosemas que articula Pitol. Es decir, hago una lectura donde se sistematizan los referentes textuales, los signos culturales, los índices ideológicos y la parodia social con los que el novelista enfrenta el reto de novelar la historia mexicana reciente.

La reconstrucción de las claves de la obra nos lleva a preguntarnos por qué Pitol eligió para su novela el periodo de 1914 a 1973. La noción de información que maneja Pitol la encontramos en los datos de la entrevista arriba mencionada [16]. En ella, Pitol señala que 1914 le interesa por la confrontación ideológica que se da entre las diversas facciones revolucionarias que van desde el liberalismo con un cierto matiz conservador hasta las corrientes sociales de vanguardia. De 1942 Pitol rescata el ambiente de preguerra y la confrontación política, social y económica originada por la expropiación petrolera del 38. La noción información que Pitol expone sobre 1973 es el de la decrepitud de su personajes y el del fantasma del año 1968.

Este marco histórico pluricultural, plurisocial y, por ende, plurilingüístico, Pitol lo novela en un conglomerado de personajes que, según sus lexias, simbolizan los años claves de la novela. 1914, año de la debacle de la antigua clase poderosa, está simbolizado por la familia Briones. 1942, año de la consolidación de la nueva clase gobernante, está representado por Delfina Uribe. 1973, el año de la síntesis entre las viejas ideologías y las nuevas ideas, lo representa el patético Deryn Goenaga. Estas tres visiones del mundo las enfrenta el autor de

---

16 Véase Apéndice 1, texto 3.

una manera caótica y absurda en una comedia [17] asimétrica concatenadora de universos inconciliables que se manifiesta en su misma estructura.

Como más adelante se verá, *El desfile del amor* estructuralmente se sustenta en tres códigos: el policial, el histórico y el teatral que están regidos semánticamente por los sociogramas del malinchismo y el de la parodia de los discurso reaccionarios de la década de 1940. Esta asimetría cultural es concebida por Carlos Monsiváis como un conjunto satírico, donde la ciudad de México es un escenario *kitsh* en el que los personajes se desplazan como en una farsa:

En *El desfile del amor...*, 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). Y en la atmósfera del libro, las evocaciones rectoras vienen, al mismo tiempo, de la literatura y el cine, Ernst Lubisch y sus grandes películas *The Love Parade* y *The Merry Widow*, y de Evelyn Waugh *A Handful of Dust*, de Peter Lorre y la "Brigth Young People" en *Decadencia y caída*. Según Pitol, la súbita ambición cosmopolita de la ciudad de México es un escenario *kitsch*, a ritmo de opereta, con valores que rematan en aforismos, seres a quienes la vida maltrata con tal de que los demás se diviertan, y orgías de introspección como de vida en la corte del príncipe Danilo. La farsa es la vía de acceso a otra realidad.[18]

Es necesario recordar que ya Jorge Ibargüengoitia ironizaba y parodiaba -y no faltará quien diga que carnavalizaba- la "Historia Patria". Pero a diferencia del escritor guanajuatense, el veracruzano ironiza y parodia en una multiplicidad de planos,

17 Utilizo el término comedia en el sentido de un modelo literario usado tanto en la novela, el teatro y la poesía como en el ensayo y que se relaciona con la comicidad y el humor.

18 Monsiváis 1989, p. 26.

tramas y códigos. Además, Pitol no elige personajes épicos fácilmente parodiables -como el Hidalgo de *Los pasos de López*- sino personajes degradados, es decir, en conflicto con los valores sociales de su medio, sin altura épica, siempre amargados y resentidos.

Toda ironía refuerza lo que afirma negándolo, es un discurso oblicuo en donde el lector debe estar atento al juego del ironista, la diferencia entre una intención irónica y una que no lo es puede ser el simple orden de una oración o la entonación con que se formule una frase. *El desfile del amor* es, en gran parte, la respuesta irónica a un problema social específico: el desdén por el pasado inmediato. Un lector poco precavido tal vez esperaría una novela didáctica, solemne y acaso, épica. Pero Pitol plantea una estrategia narrativa múltiple que eluda toda solemnidad pedagógica e invente tramas y subtramas que semantiquen tanto el desprecio por la historia nacional como el snobismo, la discriminación social y los prejuicios clasistas que de él emanan.

La novela, entonces, avanza como un mecanismo de reloj: de las cero a las doce horas -como el número de sus capítulos. A las doce en punto, el lector tendrá toda la información de las tramas que se tejen -incluida la policial. Podrá, en medio de una comedia de enredos ambientada en la cosmopolita y radiantemente moderna ciudad de México de los años cuarenta, deducir quién fue el culpable de un misterioso asesinato perdido en la memoria de los decrepitos testigos.

Líneas arriba se mencionó que el poder y el prestigio social, las pasiones desahoradas y la ridiculización del escenario nacional son temas que elige Pitol en su novelística actual, estos sociogramas secundarios se unirán al sociograma principal del desdén por la historia. Todos estos sociogramas estarán presentes desde el primer capítulo de la novela y regirán, como veremos, el desenvolvimiento de la narración y el carácter de los personajes. En el primer párrafo del texto [19],

19 La sociocrítica ha sido la corriente que más señaladamente ha estudiado la función del *incipit*. Andrea Del Lungo estableció que el *incipit* es: "...une prise de position, sous la peur de jugement d'un lecteur qu'il faut par conséquent intéresser et captiver. Le début joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée. En plus, l'incipit, en tant que lieu d'ouverture, insère l'oeuvre dans cet intertexte presque inépuisable constitué par l'histoire du genre; de façon dissimulée ou bien explicite (comme c'est le cas chez Salinger), le texte doit, à son début, prendre position par rapport à des modèles (le roman réaliste à la Dickens, dans l'exemple choisi) qui ont une fonction de référence, même pour ce qui concerne les attentes du lecteur. Cette prise de position est en réalité double: tout *incipit* romanesque s'insère aussi dans un intertexte des premières phrases, dont les formes stéréotypées sont très connues. Il s'agit de ce genre d'ouvertures apparemment banales et peu significatives, telles: "Par une belle matinée de printemps...", qui ont pourtant une signification profonde et fondamentale, celle de désigner et de faire reconnaître le roman, au même titre que la phrase: "Il était une fois" désigne le conte de fées. Tout *incipit* n'est donc pas "innocent", et il ne pourrait pas l'être, puisqu'il doit se confronter à des modèles tellement connus qu'ils deviennent parfois, à eux seuls, indicatifs du genre romanesque." [(el *incipit*) es una toma de partido por el temor del juicio de un lector, al que, en consecuencia, hay que interesar y cautivar. El inicio desempeña un papel estratégico decisivo, ya que debe legitimar y orientar el texto, dar las indicaciones genéricas y estilísticas, construir un universo ficcional y facilitar informaciones sobre la historia contada. Además, el *incipit*, en tanto que lugar de apertura, inserta la obra dentro de este intertexto casi inagotable constituido por la historia del género. De manera tácita o explícita (como en el caso de Salinger), el texto debe, desde su inicio, tomar partido en relación a unos modelos (la novela realista como la de Dickens, en el ejemplo elegido) que tienen una función de referencia, incluso en lo que concierne a las expectativas del lector. Esta toma de partido es, en realidad, doble: todo *incipit* novelesco se inserta también en un intertexto de primeras frases, cuyas formas estereotipadas son muy conocidas. Se trata del género de aperturas aparentemente banales y de poco significado como: "Por una bella mañana primaveral...", que tienen, no obstante, una significación profunda y fundamental, la de designar y hacer



Pitol, al describir el edificio donde se desarrolla la acción central, nos da las proporciones estéticas de su obra:

Un hombre se detuvo frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973. Cuatro insólitos torreones, también de ladrillo, rematan las esquinas del inmueble. Durante décadas, el edificio ha constituido una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo. A decir verdad, en los últimos años nada desentona, ya que el barrio entero ha perdido su armonía. Las pesadas moles de los nuevos edificios resquebrajan las casas graciosas de dos, a lo sumo, tres, plantas construidas según la moda de comienzos de siglo en Burdeos, en Biarritz, en Auteuil. 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 apretura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, los innumerables puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes; periódicos; los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos, han señalado el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta.[20]

La yuxtaposición de signos sociales en este párrafo inicial será una clave de lectura. Lo cosmopolita con lo popular, la elegancia y la pobreza, la clase poderosa "maltratada, pero no vencida", son las coordenadas narrativas que *El desfile del amor* habrá de seguir. Esta desproporción y desaforo de unir lo bajo con lo alto, lo culto con lo popular, el Art Decó del edificio Minerva -la actual Casa de las Brujas, de la Plaza Río de

---

reconocible la novela, de la misma manera que la frase "Érase una vez" señala el cuento de hadas. Por tanto, todo incipit no es "inocente" y no podría serlo, ya que debe confrontarse con modelos tan conocidos que algunas veces se convierten, en virtud de ellos mismos, en indicadores del género novelesco." Andrea Del Lungo, 1993, p. 131.

20 Pitól 1984, p. 11. En lo sucesivo especificaré al final de las citas las páginas de la novela.

Janeiro- con los puestos de fritangas de la colonia Roma,  
marcarán las grandes dualidades cómicas de la novela.

#### 1.4 El desfile del amor, modelo para armar.

En octubre de 1991, Carlos Fuentes escribió, al referirse a la novelística de Héctor Aguilar Camín, que:

Una novela[...] crea su propia biografía en el momento en que se separa de sus modelos, en la realidad o en la literatura, y crea su propia realidad y su propia literatura (al cabo la misma cosa). Cervantes, digamos, derrota el modelo de las novelas de caballería. Dostoevski derrota el modelo de las novelas por entrega. Pero al mismo tiempo el autor disfraza el modelo que le sirve para crear una nueva obra con estrategias simbólicas. Siempre es más fácil juzgar lo que un novelista deja atrás, que adivinar el horizonte que abre. Y raro es el novelista que como Laurence Sterne, hace evidente, en la palabra de Schklovsky, el entramado y la técnica de su obra...[21]

De manera similar, *El desfile del amor* se compadece del lector dándole las claves de su entramado literario y al mismo tiempo crea su propia biografía, su bibliografía y su propia realidad en donde conviven los períodos casi olvidados de la historia mexicana (tal, el caso del movimiento pronazi mexicano), la novela policial, el teatro de enredos a la manera de Tirso de Molina, los enredos biográficos de *Nuestro amigo común*, de Charles Dickens, las referencias fisiológicas y populares de la novela picaresca y la tradición de la novela inglesa de la doble personalidad de los personajes como "Jekyll y Hyde, Dorian Gray... Kurtz el del *Corazón de las tinieblas*, los protagonistas de Wilkie Collins..." Podríamos también, siguiendo las ideas de Aron Kibédi Varga [22], definir a *El desfile...* como una antinovela perteneciente a un "género derivado" en tanto que parodia sus arquetipos generadores, tendencia que podemos

21 Fuentes 1991, p. 43.

22 Kibédi 1982, p. 5.

encontrar en muchas de las novelas actuales, en donde el modelo original engendra su propia parodia novelística. Tal es el caso de la relación filial que hay entre *Os Sertoes*, de Euclýdes da Cunha y *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa. Incluso, siguiendo a Martine Debaisieux, podríamos considerar la novela como un texto travestista en el sentido en que es una novela con los textos que la inspiran, a la vez que se disfrazaba con ellos mismos.

En el capítulo de *El desfile*. "La huerta de Juan Fernández", Miguel del Solar toma una novela de la biblioteca de Delfina Uribe lee, por varias horas, *Nuestro amigo común*:

...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 desdoblaron 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 Uribe; habló ella de su libro en torno a la escisión de personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien no era?... (p. 150)

Barroquismo, asimetría o literatura en constante diálogo con los autores preferidos de Pitol -no en vano ha sido traductor de autores ingleses, polacos, italianos y rusos-, *El desfile del amor* plantea de manera oblicua la problemática de sus tramas: "el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad". Se podría decir que el goce de esta novela no radica tanto en sus propuestas históricas, sino en este juego literario-

social, donde, como se verá en el capítulo 3, las identidades cómicas encierran otra trama, pero grotesca.

De este entramado estructural emerge un código *sui generis* que evita caer en el casillero de la novela histórica, aunque tampoco es del todo una novela policial; aún así, contradictoriamente, la clave para su interpretación está en aceptar las propuestas policiales e históricas que Pitol plantea. Toda la trama central de *El desfile del amor* se desarrolla en el edificio Minerva que es, a su vez, una especie de torre de Babel multirracial, multicultural y poli-ideológica. Sitio de reunión de contrarios, desde refugiados judíos y españoles hasta cristeros pronazis, el Minerva es la alegoría de la estructura de la novela. Si la novela policial tiene una trama donde dos historias se interpolan -las causas del crimen y la búsqueda del culpable- *El desfile del amor* es una elevación al cubo de estas historias. La búsqueda del autor del crimen y sus causas van a bifurcarse en la pesquisa de Miguel del Solar. Al lector ya no le interesan tanto los motivos de la muerte del joven austriaco Erich María Pisteur y de Arnulfo Biones, como los relatos que la memoria y los prejuicios de los testigos del crimen van enredando. En *El desfile del amor* no hay que buscar un punto medio, por el contrario, hay que buscar lo absurdo y lo asimétrico.

## 1.5 APÉNDICE 1.

## Texto 1

En diversas ocasiones Pitol ha hablado sobre la evolución de su escritura. El autor veracruzano ha señalado que en su obra hay tres ciclos, el primero integrado por:

...cuentos escritos a partir de una región del estado de Veracruz, lugares en donde transcurrió mi infancia y mi adolescencia... Las conversaciones que ahí oía siempre volvían a lo mismo: la vida en Huatusco en tiempos de la Revolución; una especie de paraíso perdido donde desfilaban personajes fallecidos y golpeados por el cambio social. Era entonces una esponja. Varios años después, cuando escribía mis primeros cuentos, me di cuenta de que no habían resultado meras invenciones sino el intento por dar una forma literaria a aquellos recuerdos extraviados, contrapunteándose unos con otros, y cuyo exterior apenas había conocido, pero que en su interior sentía moverme a mis anchas." (Flores 1993, pp.9,10)

La segunda etapa narrativa, integrada por *El tañido de una flauta* (1972), *Nocturno de Bujara* (1980) y *Juegos florales* (1982), es un:

"...período en que inicio mis viajes. Los cuales duraron 20 años más o menos, en el que mi mundo era el de los mexicanos en el extranjero y cómo se clavieja el problema existencial de un personaje mexicano que de repente se enfrenta -en un momento de crisis- a una cultura ajena, a un idioma distinto, a modos y costumbres diferentes que le hacen analizar y reflexionar sobre su vida y dan como resultado la salvación o la condena." (Palacios 1993, p.9)

La etapa más reciente la define Pitol como un ciclo que:

"...sucedió en el extranjero: es en la que relato acontecimientos que suceden en la Ciudad de México vistos desde afuera, a través de la trilogía *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990), que adquieren un tono paródico. Es el retrato de las instituciones a través de sus elementos chuscos; el mundo que quiere imponerse por su

prestigio y su poder, está visto en estas novelas como un mundo devorado por las pasiones mezquinas y ridículas. El panorama general que doy es el de la ridiculización de todo este "prestigio" (Ibidem, p.9)

## Texto 2

Apenas lograba recordar el inicio de la conversación. De cierto sólo sabe que en un momento se levantó, bailó de alegría para asombro de su hermana, de sus sobrinos y del amigo de su sobrina, a la vez que comentaba que siempre había sabido lo que aquel muchacho sostenía, sí, eso que el mundo era asimétrico, que la esencia de la materia, de la energía, o ¿de qué diablos, de la vida? era asimétrica. Eso lo explicaba todo: la fuga de Tolstoi de Iasnaia Poliana, la vasta estirpe de Jack el destripador, los cuartetos de Beethoven, la existencia de Auschwitz, los gestos perfectos de la Dietrich, la ebria adolescencia de Rimbaud y sus marchitas jornadas abisinias, la transformación del sinosaurio en iguana, del caballo en cerdo, la obra entera de Shakespeare. Pero ya en ese momento le comenzó a pesar, por una parte, la certidumbre de que no había logrado comprender de qué hablaba, y, por otra, la sospecha de que toda especie animal busca siempre la simetría, si es que simetría era, como él entendía la regularidad de hábitos que en conjunto determinan el metabolismo de la Naturaleza. Si el hombre desecha esa forma, se dijo, era para sustituirla por otra igualmente aspirante a ser simétrica. Ni Altamira, ni el Barroco ni el Bauhaus eran excepciones a esa regla, antes por el contrario... [23]

## Texto 3

"1914 es un año apasionante de México: a la caída del huertismo, en el brevísimo periodo presidencial de Eulalio Gutiérrez, el fenómeno dominante es la aparición en el mando del país de diversas facciones que conforman el movimiento revolucionario: pluralidad de programas, lucha entre idealismo y descomposición, entre avance nacional y enriquecimiento individual; las tendencias ideológicas que van desde el liberalismo con lastre conservador hasta las corrientes sociales más avanzadas. Un año en que la capital misma está sin gobierno: entre todos se reparten el poder; es el

instante en que cuajan los grandes dilemas a los que el país se enfrentará en el futuro.

"1942. Una vez pasado el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, de la expropiación petrolera, de la declaración de guerra a los países del Eje y, por otra parte, ese año, la conformación de un movimiento de derecha radical, sordo, violento, obtuso y con gran poder sobre distintos sectores de la sociedad. El paso entre 1914 y 1942 merece un verdadero estudio de carácter histórico para entender fenómenos sociales actuales. Para mí fue muy importante leer documentos históricos de la época y revisar, por ejemplo, las campañas internacionales contra México después de la expropiación petrolera. Autores que admiro muchísimo, como Evelyn Waugh, pero que escriben libros contra México y contra Cárdenas patrocinados por las empresas petroleras inglesas. Autores que presentan a Cedillo, el personaje de la reacción, como el 'héroe civilizador, salvador de la democracia'..."

"1972-73 son años de otro momento histórico importante en el país. Años que permiten, fundamentalmente, tomar a los personajes de *El desfile del amor*, como unos en edad avanzada, pero en la que todavía tratan de pensar, de explicarse algo de lo ocurrido y, a la vez, con una proximidad a 1968: año, éste, que pesa ominosamente en el subsuelo de sus actitudes y que, pretendo, produce una crispación o una intensidad en algunos pasajes que me interesa acentuar en la novela..."[24]



## 2.0 Las estructuras textuales de *El desfile...*

Las convenciones de la novela histórica que sigue el texto son una intertextualidad de otros relatos de Pitol. Ya en su primer ciclo narrativo, nuestro autor hace una constante referencia a las secuelas de la revolución de 1910. El paraje de San Rafael es el escenario de la tiranía de los Ferri y el derrumbe de las antiguas familias acomodadas. El Sergio Pitol de finales de la década de 1950 y principio de la de 1960 se interesa por los ambientes cerrados y trágicos. Basta leer "Victorio Ferri cuenta un cuento" (1957) o "Semejante a los dioses" (1964) para tener una idea de la ambientación física y psicológica de este primer ciclo narrativo. Lo atrayente de esta etapa es que lo "específico histórico" -es decir, la manera como Pitol plasma lo histórico en lo literario- lo circunscribe al ámbito familiar. Si en el argumento del texto hace referencia a la revuelta carrancista o a la cristera, el planteamiento literario queda encerrado en las relaciones patológicas del seno familiar. Esta especificidad histórica siempre desembocará en un final trágico. "Un viento de tragedia griega... ha soplado en el caso de Xavier Rubio y Amalia Otero", tal es el epitafio de los protagonistas de un relato de Pitol en donde la catástrofe social de la revolución tiene como desenlace trágico el incesto [25].

---

25 A nivel de microhistoria, las disputas familiares en los textos de Pitol, en varios casos son disputas generacionales, que no necesariamente tienen un desenlace trágico. Esto sucede en el relato "Pequeña crónica de 1943" (1960). Otro rasgo pertinente es la intertextualidad que se observa entre el cuento "Amalia Otero" (1957) y *El desfile ...*. El ambiente de la clase acomodada de la narración recuerda mucho el de Eduviges Briones de *El desfile...*

En su segunda etapa narrativa -que se puede ejemplificar con el relato "Cuerpo presente" (1962)- Pitol toca de nuevo el tema histórico. Aunque abandona por completo los moldes trágicos, el ámbito familiar sigue presente. La historia de Daniel Guarneros, protagonista del cuento, es el recuento del arribismo político desde la época vasconcelista hasta la alemanista, aunado al fracaso existencial de Guarneros.

"[...]¿Recuerdas las noches de teatro? Mire, joven, desde aquí, por la ventana, puede ver la esquina donde se levantaba el teatro Díaz. Ahí mismo donde los Alarcón, gente de fuera, construyen una tienda de artículos eléctricos. Cada familia tenía un palco. La concurrencia era un espectáculo. Los caballeros de oscuro y nosotras de gala: plumas en los sombreros, en los abrigos, en las capas de colas soberbias, ¡y que joyas! Me acuerdo de una salida de teatro de terciopelo negro con dos hilos de perlas falsas bordados desde el cuello hasta el dobladillo[...] Mas se dejó llegar la Revolución, y, ¿no digo bien que la vida es cruel?, aquel esplendor que tantos nos confortaba fue cruelmente abajado y San Rafael quedó sumido en la más apabullante de las miserias[...] La mayor parte de la gente acomodada salió como turistas; quienes nos quedamos lo perdimos todo, o casi todo, a manos de los bandoleros; hordas hirsutas y salvajes que al grito de ¡Viva mi general Fulano!, o al de ¡Mueran los hombres de Perengano! irrumpieron de pronto por las calles. Escapada del monte, vomitada por la llanura, ¡sepa Dios de dónde habrá salido esa turba infame...!" ("Amalia Otero" pág. 30)

Eduviges Briones, prototipo del pensamiento reaccionario, exclama en *El desfile del amor*, en el capítulo "La parte derrotada":

"[...]Me hiere el rastacuerismo de toda esa gente a quien mi hijo colmó de favores. Si me encuentran, simulan no verme, o de plano me reciben con mofas. He acabado por no salir de casa. Hiciste muy bien en irte, en zafarte de la barbarie. Acabarán con nosotros, vas a verlo. Hace mucho que se lo propusieron y lo ha 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, no ha habido quien se haya 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... Nos han perseguido desde que comenzó este siglo, tal vez, desde antes, desde que el doctor Mora[...] organizó la masonería ..." (*El desfile del amor* pp. 35-36)

Es, por tanto, la institución familiar el espacio psicológico y social donde se desarrollan los argumentos históricos en la narrativa de Pitol. En *El desfile del amor* este espacio tiene dos polos bien determinados, el de la clase conservadora -maltratada, pero no vencida- y el de la nueva clase en el poder -egoísta y ambiciosa. Ambos polos entran en conflicto en las tres etapas históricas que delimitan el tiempo simbólico del texto: 1914, 1942 y 1972.

Al igual que en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, las disputas sociales ocupan un lugar primordial en la trama. La familia Briones y la Uribe integran el círculo del poder social y económico. Las disputas entre ambas tienen raíces históricas: los Briones, la añeja clase acomodada, se sienten vejados por los advenedizos de la revolución de 1910. Los Uribe, los nuevos privilegiados, envidiarán -sobre todo Delfina Uribe- la distinción y clase de los viejos ricos. De estas disputas derivan los demás conflictos de la novela, que son los hilos de una red de argumentos concéntricos que entraman las ambiciones de feroces nacionalistas, el snobismo de la nueva burguesía, la hipocresía de las buenas conciencias y la historia de un andrógino que pudo haber redimido al pueblo mexicano.

## 2.1 El trasfondo histórico en *El desfile del amor*.

1914 es un año decisivo en la vida de los Briones, es el año en que el reacomodo de las fuerzas revolucionarias afecta los intereses de la antigua burguesía. Es, según Miguel del Solar, un periodo de reacomodo del poder:

En su libro [Miguel del Solar] pretendía explicar cómo emergieron en 1914, para entrar de inmediato en conflicto, las distintas corrientes (*el amplio espectro de matices* [26]) que había participado en la revolución, las ya latentes durante el período de Díaz y las surgientes como resultado de la dinámica misma del conflicto; y cómo en 1914 aunque desde fuera nada lo hiciera presentir, ya había triunfado la corriente institucionalista, la que para bien o para mal había configurado el país en que vivían... (p. 110).

1942, al igual que el año 14, es un período de un "amplio espectro de matices" para la nación: el año de la guerra, del cosmopolitismo y de una oficialista "unidad nacional". Miguel del Solar habla así de dicho año:

...En 1942 encuentro elementos apasionantes... La declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los troskistas..., los comunistas alemanes, Karol de Rumania y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes. *En ese flujo no es fácil precisar quién es quién.*

La derecha radical y los círculos financieros que hasta entonces eran uno comenzaron a desarrollar vías paralelas, a veces, en apariencia, muy distintas. Los ricos de Guadalajara, los viejos, no dejaban de alentar

a los peones para que siguieran cortando las orejas de los maestros rurales; en cambio sus hijos, cuando venían a México, se iban al mundano Casanova con la esperanza de ver al rey Karol bailar con la Lupescu. Hay miles de elementos por rescatar, precisar, jerarquizar en ese periodo. Y eso que apenas he comenzado a rondarlos, a olfatearlos(pp.111,112).

Ese amplio espectro de matices y esa confusión de identidades que Pitol introduce en el código histórico servirán para justificar y enlazar el código de las confusiones de la comedia de enredos. Pero además, habrá una convención paródica e irónica ligada al código histórico y al ambiente social y cultural simbolizado en el texto.

En el capítulo intitulado "El desfile del amor", 1972, el año de la síntesis, se encierra la clave histórica, dialéctica y paródica. Según Dery Goenaga, publicista egresado de un college jesuita de Chicago, el secreto de la armonía nacional es:

-La dialéctica, Amparo, es el producto más alto de la filosofía alemana- dijo sorprendentemente Dery con tono académico-. Hegel fue su verdadero artífice, no Marx, como piensa el vulgo. Debe uno recalcarlo siempre. Hay quienes se ponen nerviosos cuando uno pronuncia la palabra "dialéctica", en parte por ignorancia, pero sobre todo por miedo a malentendidos políticos. En el fondo es lo mismo. Jamás hay que tenerles miedo a los conceptos. Tal es mi teoría, tal mi práctica. La dialéctica es una concepto hegeliano. Tesis. Antítesis. Síntesis. Tan fácil como eso. ¿Tesis?, el porfiriato. ¿Antítesis?, la revolución. ¿Y la síntesis? La síntesis somos nosotros, digamos quienes sobrevivimos al desastre y quienes se nos han incorporado. Formamos, lo queramos o no, una materialización nueva del concepto de unidad nacional. La síntesis somos precisamente los que estamos sentados en torno a esta mesa (p. 182).

El lector queda desconcertado ante la propuesta dialéctica. Líneas más adelante comprende la parodia de la idea de la historia de la clase pudiente, cuando el discurso "filosófico" de

Derny Goeneaga es ridiculizado con una sonora trompetilla de la novia del hijo del hegeliano Derny:

Se oyó un ruido extraño. Un zumbido incómodo, cercano. La novia de Arturo, una chica rubia de cabello corto extremadamente rizado, 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 desbocada 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 a hablar en voz muy alta..." (pp.182-183)

Así, si al inicio de la novela el trasfondo histórico tiene un tono más o menos serio, en los capítulos finales, a los que corresponden estas dos últimas citas, este trasfondo se va haciendo cómico y gradualmente patético [27].

Este desfile de la armonía y de la unidad nacional, planteado en tono grotesco por Pitol, es la formalización textual del desprecio por la historia nacional. En algunos capítulos es más específico, sobre todo si analizamos la cuestión del saber histórico que el catedrático Miguel del Solar, personaje en crisis con su medio, representa.

En la narrativa de Sergio Pitol es frecuente encontrar personajes fracasados: recordemos al cineasta protagonista de *El tañido de una flauta* y a los integrantes del grupo literario Orión, de *Juegos florales*. Miguel del Solar no es la excepción. Su condición de estudioso de la historia nacional le trae, en el medio familiar, cierto rechazo, no manifiesto, de su madre:

---

27 Tengamos en cuenta que el tiempo simbólico en que se sitúa el discurso de Derny es 1972, cuando todavía está fresco en la memoria colectiva el agitado año de 68.

Al llegar a su casa trató de hablar con su madre. La halló como adormilada, muy lenta, muy dispersa. Pensó con tristeza en su vida. Tenía amigas, las visitaba, la visitaban; a veces salían juntas a comer, al teatro, a ver exposiciones; jugaban bridge. Leía uno que otro libro. En la actualidad se ocupaba de sus hijos, de Juan e Irma. 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 diferente; habría algo de que enorgullecerse frente a las amigas. Clemenceau, Bismark, Francisco José, una estela de nombres bastante más atractivos que los del Eulalio Gutiérrez, Roque González o Genovevo de la O... (p.71)

El tiempo mexicano en la novela no tiene el prestigio social del europeo: es mejor estudiar, según la lógica de la madre de Del Solar, los refinados ejércitos napoléonicos que los huarachudos sublevados de 1910, de los que provienen, irónicamente, los ancestros de los Uribe: "...los abuelos de Delfina [dice Eduvigés Briones] fueron peones. Indios descalzos..." Este desprestigio está resumido en la palabras de una de las vecinas del Minerva: "Nos hemos vuelto cosmopolitas, Eduvigés. Hasta hace poco no tratábamos sino a nuestras amigas de Querétaro y Guadalajara. Hoy día residen entre nosotros cantantes alemanes, sabios y artistas del mundo entero..." O bien, para expresarlo con la dialéctica hegeliana de Deryn Goeneaga:

Vivimos las consecuencias desastrosas del sexenio anterior... Te extrañará que me refiera a él de esta manera... los resultados de la administración pasada son los que ves. Esta nefasta retórica es su antídoto. ¡Qué bueno que vives en Inglaterra, donde no han de llegarte los coletazos!... 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... Tal vez

en el futuro sea de otra manera... Mira, los del Norte comienzan a despertar. Les ha dado por cultivarse. Antes iban de compras a San Antonio, o a los lugares próximos a la frontera. Ahora toman sus aviones y se van hasta Nueva York a oír a la Nielsen cantar *Electra*, o a ver un buen musical. Cenar. Una canita al aire, si es posible. Y al día siguiente muy de mañana los tienes en casa. A las diez están en sus despachos como si nada hubiera pasado. Son todavía nuevos, me dirás. Sí, lo son, pero si se empeñan pueden llegar... (p.181)

El tiempo del prestigio, como en la época porfirista, está en el exterior, en lo europeo o en lo americano. A ese tiempo de la cultura y el buen gusto se tiene que ascender; es, además, un tiempo sin democracia, es el tiempo de los elegidos. ¿Cómo incluir en este selecto grupo a un estudioso de Bristol que desperdicia su talento en la historia mexicana?

El prestigio social y el tiempo mexicano que el historiador plasmó en su libro, *El año 1914*, acosan a Del Solar. Cuando parece liberarse del fardo de la historia nacional ve su obra en una librería:

...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*. Podía dedicarse ya de lleno a su nuevo trabajo. No estaba ya convencido de elegir 1942. ¡Después de tanto, tanto amor...! La cercanía podía ser grave, 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, a preparar fichas, a entrevistarse con los funcionarios de la época... *Tan sólo lo internacional podía proporcionarle material para un volumen inmenso: la declaración de guerra, sus consecuencias, las presiones directas e indirectas, el petróleo, las inversiones extranjeras, Roosevelt y el New Deal.* Había que olvidarse del divertimento de nota roja con que se había estado entreteniéndolo y de los crímenes confusos del Minerva... 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... (p. 252)

Sin embargo, el demonio de la microhistoria no es exorcizado por la publicación de su libro. Al final, cuando "Un odio ciego, animal, instantáneo y visceral contra Martínez" inunda a Del Solar, la amenaza de lo popular, de la realidad nacional, aplasta al historiador:

...La calle estaba vacía. Oía sus pasos. Un coche verde oscuro pasó casi rozándolo, disminuyó la velocidad y se detuvo unos cuantos 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 existía él y el coche verde... 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...

...-¡un pinche sordomudo! -oyó decir al joven de la ventanilla...(pp. 252-253)

Al final, Del Solar regresa a la librería "donde las columnas de sombreros zapatistas de *El año 1914* atraían la mirada del lector...". La ciudad de la memoria, la ciudad popular que se inventa en el texto es la cárcel del historiador. El desdén por la historia, el prejuicio por lo vulgar, la discriminación y las envidias sociales pueblan las calles de *El desfile del amor*. Miguel del Solar es el chivo expiatorio que expurga el delito de querer conocer los hechos de una ciudad cuya identidad es el ocultismo y la apariencia.

2.2 La novela policial: "cada cadáver que se produzca se volverá de plástico".

En mayo de 1987, Sergio Pitó escribió un breve ensayo sobre la novelística de Patricia Highsmith. Casi al inicio del texto, explica algunas de la características de la novela policial:

Alfonso Reyes señaló alguna vez que la novela policial constituye el último género clásico de nuestro tiempo. Obedece a cánones tan estrictos como los de la tragedia griega o el teatro español del Siglo de Oro. El mínimo incumplimiento del código preciso que lo rige destruirá su eficacia. Según Sklovski, los dos procedimientos fundamentales de la novela de misterio *estriban en un retardo voluntario de la solución de sus enigmas y en un radical "extrañamiento", que al distanciarlos de lo narrado congela cualquier emoción que tienda a desbordarse.* La sangre en ese mundo será siempre una sangre irreal, de mentirijillas, y cada cadáver que se produzca se volverá de plástico.

En la tradicional novela inglesa de detectives todo deberá ocurrir como en un juego de ajedrez... Su marco suele ser una casa de campo palaciega, un prestigioso club londinense, un hotel de lo más respetable, un yate; es decir un círculo cerrado donde se muevan damas y caballeros de amplios recursos económicos, modales excelentes y acento perfecto... En la siguiente transformación del género, la novela negra norteamericana, los términos se han invertido. La sociedad es por principio culpable. Está enraizada en el crimen y en el crimen prospera... [28]

Algunas de estas características que el Sergio Pitó lector de novela policial elige como primordiales se repiten en el entramado de crímenes y persecuciones que es el *Desfile del amor*. Tal es el caso del intento de esclarecer los asesinatos que a la vez que motivan la investigación del historiador Miguel del Solar, retrasan la posible solución del enigma -al final el historiador-detective nada obtendrá en claro- y propician una serie de historias concéntricas que nos alejan de los hechos

criminales y nos internan en otras tramas más oscuras y complicadas. La verdad se escubulle en un entramado asimétrico, en donde no se sabe quien es el criminal.

El otro rasgo importante se relaciona con el mundo cerrado de la novela de misterio. Si en las novelas inglesas el ambiente físico se condensa en un club privado, un hotel prestigiado o una casa de campo palaciega, el mundo de *El desfile del amor*, aunque no tan reducido, sí está imaginado como un universo limitado por los polos del poder cultural, social, político y familiar en donde las pasiones, las envidias y los crímenes provocan los malentendidos que desembocan en finales tragicómicos.

Tzvetan Todorov, en su artículo "Typologie du roman policier", señala que en un relato policial:

"On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte 'ce qui s'est effectivement passé', alors que la seconde, celle de l'enquête, explique 'comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance'. Or, ces définitions ne sont plus celles des deux histoires dans le roman policier, mais des deux aspects de tout ouvre littéraire, que les Formalistes russes avaient décelés, dans les années vingt de ce siècle. Ils distinguaient, en effet, la fable et le sujet d'un récit: la fable, c'est ce qui s'est passé dans la vie; le sujet, la manière dont l'auteur présente cette fable. La première notion correspond à la réalité évoquée, à des événements semblables à ceux qui se déroulent dans notre vie; la seconde, au livre lui-même, au récit, aux procédés littéraires dont se sert l'auteur. Dans la fable, il n'y a pas d'inversions dans le temps, les action suivent leur ordre naturel; dans le sujet, l'auteur peut nous présenter les résultats avant les causes, la fin avant le début. Ces deux notions, donc, ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux point de vue sur la même chose. Comment se fait-il alors que le roman policier parvient à les rendre présentes toutes deux, à les mettre côte à côte?"

Pour expliquer ce paradoxe, il faut d'abord se souvenir du statut particulier des deux histoires. La première, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence: sa caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre. En d'autres mots, le narrateur ne peut pas nous transmettre directement les répliques des personnages qui y sont impliqués, ni nous décrire leurs gestes: pour le faire, il doit nécessairement passer par l'intermédiaire d'un autre (ou du même) personnage qui rapportera, dans la seconde histoire, les paroles entendues ou les actes observés...[29]

En *El desfile del amor* la fábula (*fable*), la materia básica de la historia policial, es el esclarecimiento de los asesinatos del joven austriaco Erich María Pistauer y de su padrastro, Arnulfo Briones. El argumento (*sujet*) lo presenta Pitol en la investigación que Miguel del Solar realiza treinta años después de los sucesos. Del Solar es el intermediario entre el lector y

---

29 ["Además, podemos caracterizar estas dos historias diciendo que la primera, aquella del crimen, cuenta "aquello que efectivamente pasó", en cambio la segunda, la de la investigación, explica "cómo el lector (o el narrador) se percata. Ahora bien, estas definiciones ya no son sólo aquellas dos de las historias de la novela policial, sino dos aspectos de toda obra literaria que los formalistas rusos, en la década de 1920, habían descubierto. Ellos, en efecto, distinguían la *fábula* y el *argumento* de un relato: la *fábula* es lo que ha pasado durante la vida; el *argumento*, la manera en la que el autor presenta esta *fábula*. La primera noción corresponde a la realidad evocada, a los sucesos semejantes a los que se desarrollan en nuestra vida; la segunda, en el libro mismo, en el *argumento*, en los procedimientos literarios que le sirven al autor. En la *fábula* no hay inversiones de tiempo, las acciones suceden en orden natural; en el *argumento*, el autor puede presentarnos los resultados antes que las causas, el fin antes que el inicio. Así pues, estas dos nociones no caracterizan dos partes de la historia o dos historias diferentes, sino dos aspectos de una misma historia que representan dos puntos de vista de la misma cosa. ¿Cómo, entonces, la novela policial llega a introducir ambas historias poniéndolas lado a lado?

"Para explicar esta paradoja es necesario, en principio, recordar el estatus particular de las dos historias. La primera, aquella del crimen, es, de hecho, la historia de una ausencia: su característica más importante es que no puede ser presentada inmediatamente en el libro. En otras palabras, el narrador no puede transmitirnos directamente los diálogos de los personajes que están involucrados, ni describirnos sus gestos. Para hacerlo es necesario pasar por la intermediación de otro personaje (o del mismo) que nos informará, en la segunda historia, de las palabras escuchadas o de los actos observados..." Todorov 1978, pp. 12-13.

los testigos de los crímenes del edificio Minerva. Durante la investigación del historiador, el lector va encontrando claves de las causas de las muertes, pero lo que el autor propone es una trama elevada al cubo: la intriga policial se enlaza con la fábula histórica que a su vez está fundida con los episodios del castrado, la vida secreta de Arnulfo Briones, la naciente atracción de la erudita Ida Werfel por el peladito chabacano Martínez y la guerra panfletaria entre Eduviges Briones y Pedro Balmorán. La tensión narrativa del código policial la disuelve el autor con las tramas disparatadas y al dejar abierta la posibilidad de elección del culpable.

### 2.3 La comedia asimétrica: Tirso de Molina, Bajtín y el México de 1942.

Cuando Ida Werfel, la erudita alemana autora de un libro sospechosamente bajtiniano y rabelaisiano, *El pícaro y su cuerpo*, antes de ser agredida por el guardaespaldas Martínez, pícaro él mismo, hace referencia a un cierto estudio "sobre suplantación, ocultamiento y confusión", el texto se lee a sí mismo y explica su lógica. En dicho episodio vendrá la confusión de las subtramas, pero el lector aún no sabrá de la doble vida de los protagonistas de la novela. Sólo sospechará de los deliquios albureriles de la literata alemana [30]. La fuente lejana de estos enredos y falsas identidades está en *El huerto de Juan Fernández*, de Tirso de Molina y en la ya casi proverbial afición teatral de Pitol [31], lo que tenemos que subrayar es que la estructura que sustenta la comedia de enredos y la novela "se basa en la ocultación de los motivos, en escuchar detrás de las puertas, en el disfraz de la identidad en toda clase de

---

30 Es antológico el siguiente pasaje que muestra los placeres lingüístico-escatológicos de Ida Werfel: "...Si alguien pronunciaba una palabra que tuviera la más mínima relación con los intestinos o sus efectos, Ida estaba perdida, sus carcajadas se oían hasta la acera de enfrente. Aquél, se me ocurre, era el mayor placer que conocía. En sus últimos años, su amigo más cercano era el licenciado Reyes, de la Universidad. Se morían de risa al modificar los proverbios más conocidos. Reyes tenía mucha gracia: "No, Ida", le decía, "no hay pedo que valga", gritaba uno; "Quien caga otorga", la otra. "El ojo del año engorda el caballo", ambos a la vez. Ida celebraba con fruición aquellos hallazgos, los saboreaba, y luego los repetía a la menor provocación." (p.155).

31 "Estaba seguro de que iba a ser dramaturgo, pero las dos únicas veces que he escrito teatro el resultado ha sido monumentalmente mediocre, de no creerse. Hice una versión de *Troilo y Crésida*, ubicada en la Ciudad de México. La escribí con entusiasmo enorme en Varsovia; lo mismo otra obra, como chejoviana. Cuando las volví a leer, no creí que eso pudiera ser posible. Son cosas terribles que pueden destruir a un autor después de su muerte. Pese a todo, el teatro no deja de interesarme, y mis novelas tienen planteamientos y escenarios muy teatrales." Villoro 1991.

confusiones." [32] Si en la comedia de Tirso, los personajes cambian más de ocho veces de apariencia y otras tantas de sexo y condición social, en la novela los protagonistas ocultan su identidad atrás de rituales sociales o culturales.

En la comedia de Tirso de Molina el escenario de las confusiones es el huerto de Juan Fernández, en la novela las versiones contradictorias de los crímenes, las acusaciones veladas y públicas y las recriminaciones se escenifican en la fiesta del 14 de noviembre de 1942 (punto climático de las confusiones), en la que Delfina Uribe celebra el éxito de una exposición del pintor Julio Escobedo. El lector, en cada capítulo, tiene una o varias versiones -en ocasiones ambiguas- de este episodio, de tal manera que en el capítulo final se ve obligado a armar con las pistas falsas o verdaderas, esta breve pieza cómica en donde un enigmático nieto de un ministro de Porfirio Díaz relata cómo se descubrió mexicano en París; y Martínez, el secretario de Arnulfo Briones, agrade a Ida Werfel porque piensa que la alemana hace alusión a sus hemorroides.

De esta manera aparentemente caótica, Pitol, cortazariamente, escribe una comedia de enredos. Los "guiños" que el autor hace al lector -cuando menciona la tesis de Delfina - uribe sobre el problema de la doble personalidad en la novela inglesa o los trabajos literarios de Ida Werfel- tienen la misma función que el tablero de indicaciones de *Rayuela*. Estas señas o "guiños" que hacen cómplice al lector están en las claves literarias de la obra y, también, en la presentación que se hace

de los personajes, donde cada uno de ellos da un perfil de su enemigo a tal grado que el lector tiene que ir reuniendo las descripciones e ir armando una posible perspectiva psicológica de los protagonistas [33]. Un ejemplo de esto es la caracterización que hace Pedro Balmorán de Delfina Uribe:

-Me la puedo imaginar a la perfección. ¡Protagonista total de la revolución mexicana! ¡Diva absoluta! ¡La historia como crónica familiar! ¡Su padre, el sol redondo y colorado de la época! Le voy a decir a usted una cosa: si Delfina representa algo es sólo a sí misma, a sus innumerables mezquindades, su ansia de poder, su rapacidad sin límites. Se quedaría usted estupefacto si le contara hasta qué grado fuimos amigos. Me equivoqué del todo con ella. Una de las prerrogativas de la juventud, en su sana actitud ante la vida, es creer en la buena fe de los demás... (p. 126).

Esta calificación negativa se complementa con el punto de vista de Julio Escobedo:

-Veinte años antes de que Delfina abriera su galería ya éramos amigos- dijo de repente Escobedo-. Ha habido momentos difíciles; toda relación los tiene. Le he dicho a Ruth en más de una ocasión que podrá pasar todo, pero que no vamos a pelearnos con Delfina. Usted la conoce, tiene momentos insoportables; claro, todos tenemos esos momentos, pero los suyos aparecen con más frecuencia y son más intensos. En fin, somos viejos

---

33 Recientemente Pitol ha redefinido su noción de estructura narrativa: "...Mis relatos se caracterizan por sostener una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre. Al menos, no del todo. *La estructura debe ser muy firme para que esa vaguedad que me interesa no se transforme en caos.* El relato debe contarse y recontarse desde distintos ángulos, y en él cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama y a la vez desdibujar o contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido. Una especie de tejido de Penélope que se hace y deshace sin cesar, donde una historia contiene el germen de otra historia que a su vez llevará a otra hasta el momento en que el narrador decida poner fin a su relato[...] En nuestro siglo, este tipo de novelas cuya composición siempre se asoció a las cajas chinas o a las matriochkas rusas y que hoy día los teóricos denominan *mise en abime* (puesta en abismo) ha encontrado legión de seguidores..." Pitol 1993, p. 39.



amigos, y a veces los amigos se convierten en la cruz que uno carga hasta el fin... (p. 162)

Este a su vez continúa lo referido por el narrador:

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 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 un 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 las de cualquier otro tipo con sus propios recursos... (p. 61)

Y se contrapone con la opinión de Eduviges Briones:

-Sí, Erich estuvo en la fiesta. Delfina quiso incriminarme y declaró que con toda seguridad yo lo había llevado a su casa. ¿Te imaginas algo más absurdo? ¿Qué interés podía yo tener en llevar al hijastro de mi hermano a esa guarida de lobos? Más claro ni el agua: Delfina se había propuesto seducirlo. Su pasión eran los jóvenes. Había tenido un amante más joven que su propio hijo; ella misma me lo contó... Delfina estaba en combinación con mucha gente, con Balmorán, con el general Torner. Ya te digo que ella fue quien me habló por primera vez de la historia del castrado. Estaban en combinación. El padre de Delfina, no hay que olvidarlo, era uno de los hombres más poderosos de México... Nunca apareció el culpable. Cuando me encuentro con Delfina apenas la saludo. Nada me extrañaría que también ahora estuviera detrás de Balmorán...

Claro que vive. Está hecha una bruja, pero millonaria. Por supuesto nadie la persigue ni la investiga. ¡Así anda la justicia en este bendito país! (pp.44-45)

El lector evalúa al personaje y lo que alrededor de él se afirma o se niega. Así, al relato homodiegético, del típico

narrador omnisciente de la novela realista, se suma un laberinto de relatos heterodiegéticos que son diálogos que niegan las calificaciones morales y sociales de otros discursos. De entre las voces del texto hay que destacar el punto de vista del narrador y la "teatralidad" con que describe -como en un guión cinematográfico o dramático- los desplazamientos escénicos que subrayan la frivolidad de los personajes.

### 3.0 Divas, dialécticos y bastoneros : la teatralidad en *El desfile*.

Desde que apareció la Falsa Tortuga en *El tañido de una flauta*, la teatralidad, o sobreactuación de los personajes de Sergio Pitol, sirvió para acentuar las caricaturas sociales. En el barroquismo caricaturesco y dramático de los relatos de *Nocturno de Bujara* hay resonancias shakespearianas, chejovianas, verdianas y a la Alicia de Lewis Carrol que parecen reflejarse en *El desfile del amor*. [34]

Juego de máscaras sociales, las apariciones en la escena novelística de la Briones o de la Uribe revelan una estética granguñolesca que raya en lo grotesco. Esta teatralidad no es el punto de vista de ningún personaje, es la evaluación ideológica

---

34 En "El relato veneciano de Billie Upward" aparecen algunas claves shakespearianas relacionadas con *Sueño de una noche de verano*:

"Frente a la orquesta un pequeño grupo de mujeres rodea a aquella a quien admiró en la plaza [...] envuelta en una túnica blanca de pliegues esculturales y coronada con laureles de plata, reina Titania [...]"

"-Cómo te llamas- le pregunta.

"-¡Alice! ¡Alice Bowen! ¿y usted?- responde sin aceptar el tuteo.

"Como estamos en casa de Titania puedes llamarme Puck. ¡Puedes llamarme como te dé la gana! ¡Ven, Titania y compañía desean conocerte...!" (Pitol 1981, pp. 49,50, 51)

En cuanto a la ópera y al ambiente chejoviano, en el relato "Asimetría" leemos:

"Y entonces se refirió a la ópera

"como ejemplo de la aspiración del hombre a crear una forma absoluta, la forma extrema donde el artificio lo es todo: el esquema totalizador de los sentimientos, el lento corte en el espacio de un brazo o de una espalda, la caída mortal en medio de un aria inacabable[...] ¿Se ha sabido de alguien que en un instante de desesperación se levante y declare *Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva!*?" (Ibidem, pp 70,71)

"¿Todo muy chejoviano?"

Efectivamente; algo de Chéjov había en ellas, pero no la bondad. Largos recitativos, recapitulaciones sobre el pasado de cada una..." (Ibid, p. 84)

de un narrador que parodia las moralidades del microcosmos social del edificio Minerva.

Eduviges Briones asume su papel de víctima de la barbarie política; su enorme cuerpo -¿intertextualidad entre *El desfile...* y *Moby Dick*?- que contrasta con la figura esmirriada de su enemiga Delfina Uribe, se desplaza como el de una diva que actuara en una ópera trágica:

...Me hiere el rastacuerismo de toda esa gente a quien mi hijo colmó de favores... 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 gelatina. Movía con exageración los labios y al final de cada frase las comisuras le caían tanto que por momentos parecía un viejo bulldog... En nuestra familia, tú mejor que que nadie lo sabes... no ha habido quien se haya manchado con dinero ajeno... Con Antonio, te lo juro, no van a hacer lo que con mi hermano. No voy a permitir que lo toquen. Tengo mucho que decir. ¡Si me decidiera a hablar! -se convirtió de pronto en el fantasma de la justicia, una diosa poderosa del castigo, la reina de espadas, Turandot la despiadada. Pero el efecto duró sólo un instante; de golpe se derrumbó. Comenzó a revolcarse sobre el diván: una masa indefensa, gelatinosa, amedrentada-. Estoy muy asustada -jadeó con voz débil-. 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 café. Pareció olvidar que había otra persona en la habitación y comenzó a hojear unas revistas...(pp. 34-35)

Esta actuación, acentuada por el sema operístico de Turandot, es el rostro de una supuesta dignidad social que encubre el espíritu mezquino de la Briones:

¡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...

El lector, gradualmente, se entera de la hipocresía de Eduviges. La ambigüedad de los diálogos con las otras voces de la novela, ridiculizan el pensamiento reaccionario. La actuación de Eduviges encubre una actitud paranoica ante la amenaza figurada de que Pedro Balmorán pueda dar a conocer la escandalosa vida de su tío abuelo, "un perdulario que publicó cuentos y poemas en revistas de Guadalajara y de aquí..."

El papel que Delfina Uribe representa, mucho más mesurado que el de Eduviges Briones, es el del egoísmo del poder: "Delfina, o la obstrucción de los vasos comunicantes. Delfina, o el sueño de Onán..." La Uribe se pone la máscara de la integridad moral y del sacrificado mecenas que desde la cumbre de la sociedad apoya el talento de los artistas nacionales. Su ascetismo oculta y domina las pulsiones de una lujuria soterrada que estalla oblicuamente en la historia -relato edípico a ritmo de fox-trot y tango- de su prima Rosa y su hijo Gabriel, subtrama paralela al episodio de Delfina, su hijo y el amante colombiano de la Uribe. [35]

---

35 El episodio de Rosa y Gabriel es el siguiente:

"Habían decidido cambiar de aires, hacer un viaje a Europa. Se embarcarían [...] en Veracruz rumbo a Cherburgo[...] Volvieron dos o tres veces, transformados en una pareja aterradora. Rosa era un esqueleto; decían que se inyectaba morfina. Unas inmensas ojeras verduzcas la convertían casi en una caricatura; una muñeca trágica, movida por un mecanismo de cuerda, tan maquinales y sonambúlicos eran sus ademanes. No hacía sino hablar de su hijo, de lo feliz que había sido con él, del futuro maravilloso que les esperaba[...] pero cuando el hijo no estaba presente, Rosa sólo podía hablar de sus amantes. Tal vez ficticios, inexistentes, ¡quién podría saberlo! Gigolós italianos con quienes decía pasar

Una personalidad dual, contradictoria es la de las divas de *El desfile...* La teatralidad es el rostro social de los polos de poder; el rito de clase que la Uribe, la hija predilecta de la revolución, y la Briones, la depositaria de la clase y la distinción, celebran es casi un mecanismo de defensa ante los interrogatorios de Del Solar, que, a su vez, son una especie de terapia psicoanalítica, en donde el ego de los interrogados se desnuda. Por ejemplo, Dery Goenaga, el dialéctico de páginas arriba, quien oficia el rito más solemne de todos, es un orador que al impartir el sacramento de la filosofía de la Historia de la nueva generación de intelectuales mexicanos, adquiere, en un momento, un tono que tiende a lo "pontifical":

...No voy a insistir en lo referente a la dialéctica [le dice a Del Solar]. Pero piensa en nuestro tío Arnulfo, al que ustedes han citado, y en igual caso pondría yo a mi padre, a ellos nuestra vida les parecería casi un crimen. No hicieron ningún esfuerzo por abarcar el fenómeno en su conjunto, en su proceso... éste, le guste o no a algunos... es un proceso dialéctico... Nosotros le proporcionamos al gobierno la imagen culta, mundana, que le es tan necesaria, y él nos corresponde con otros servicios. Un pacto tácito que nos beneficia a todos... (p. 183)

Su postura se desmorona cuando intima con el historiador:

Mira Miguel, yo era muy joven [cuando conoció a Arnulfo Briones] -comentó Dery. Su voz se había

---

días enteros bailando tangos, muchachos alemanes que le habían hecho conocer los placeres más ásperos; negros del Sudán que lamían, como panteras, su cuerpo antes de devorarlo. Con el tiempo sus monólogos se volvieron cada vez más procaces, sorprendentes, intolerables[...], describía sus verdaderos descubrimientos en México, como los llamaba, o sea sus encuentros con chóferes, soldados, porteros, albañiles, con una descompostura verbal cada vez más alarmante..." (pp. 147, 148).

transformado en una voz normal, como si con la ausencia de los demás comensales hubiera desaparecido su necesidad oratoria... (p. 186)

Estas revelaciones psicoanalíticas de los interrogatorios de Del Solar desplazan el argumento hacia el sociograma del discurso fascitoide, metaforizado en el texto con la expresión: los sepulcros blanqueados de los Briones. De nuevo la dualidad de las personalidades, el prejuicio moral, la discriminación social y el misterio policial trazan el retrato hablado del personaje en cuestión. La ironía de una conducta social conservadora como la de Arnulfo Briones se da en el maridaje de contrarios: un líder cristero, pronazi, ligado a las mejores familias es sorprendido casado con una proletaria ("Chole la del chilpachole") y, lo peor a los ojos de Eduviges Briones, casado en segundas nupcias con una alemana, posiblemente judía y divorciada.

El código cómico (asimétrico) de la novela parte de estas dualidades contradictorias: lo culto con lo vulgar, el mito del andrógino místico y el fanatismo político. Como en la descripción inicial de la arquitectura del edificio Minerva, las dualidades unen lo social con lo histórico, el tiempo extranjero con el nacional, la fisiología del pícaro con los estudios eruditos de Ida Werfel, la condición social y el rostro de la primera mujer de Arnulfo Briones con la humildad, depravación, locura y fealdad del castrado potosino que acabó sus días en Nápoles trabajando como fakir.

### 3.1 Ontologías, huehues y Melisandas: ¡El sin sentido es rey!

*El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, qué duda cabe, fue un texto que influyó de manera definitiva en la descripción de la identidad del mexicano. Incluso *La región más transparente* trata este problema. Cuando Roger Bartra continúa, con su *Jaula de la melancolía*, las propuestas de Paz y de Fuentes, ya Sergio Pitlor había echado su granito de arena en la búsqueda de la identidad del mexicano. Parodia de los discursos de los nacionalistas forjados en el extranjero, del cosmopolitismo snobista ("...A veces he llegado a pensar [dice Ida Werfel] que el mundo entero se ha convertido en la huerta de Juan Fernández, que todos deambulamos por la vida sin saber quién es quién, ni siquiera a veces quiénes somos nosotros, ni a qué designio superior servimos...") y sarcasmo de una idea del México exótico de "*bárbaras piedras*", la historia del nieto de un ministro de Díaz con un interlocutor equívoco -Ida Werfel tomada como el huehuenche [36]- representa el inicio del clímax cómico de lo que podemos denominar comedia de enredos insertada en el argumento policial.

Todo es simulación: la identidad del escucha, la voz de ventrilocuo del joven confundido, el rostro velado a medias de la Werfel, en un "*personal homenaje a la dama de Ebo*li". De esta confusión surge la parodia. "Yo había nacido allá, allá había transcurrido mi vida. Allá [Francia] y en Inglaterra..." El allá es el tiempo de lo europeo y del prestigio, el ambiente de

---

36 Véase Apéndice 2, texto 1.



Asermet, Debussy y la Tournier. El acá es el tiempo de lo mexicano, del Huehue (Huencho o ¿quizá Huehuenche?) y de las imágenes bárbaras de ídolos de piedra. Algo hay del tópico de la lucha de la civilización contra la barbarie, aunque muy lejano al tono trágico de una *Doña Bárbara* y más cómico que *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. La ópera *Pelléas et Mélisande* (1892-1902), una de las obras más esmeradas de Debussy, que probablemente maravilló a los exiliados porfiristas, contrasta con las evocaciones a Huehue ("viejo", en náhuatl [37]) El tiempo mexicano desdeñado por el europeo: "Dejábamos Europa a causa de la guerra; era necesario, sí, pero me resultaba incomprendible... Y, ahora, en cambio, ya ves..."

El supuesto interlocutor, una máscara azteca (Huehue) que realmente oculta a una alemana, refleja la confusión, desilusión y degradación de ser el mexicano y dejar de ser el prestigioso y cómico *le mexicain*. La confusión del Huehue recuerda, en su aspecto del desdén por lo nacional, el remordimiento que sufre Del Solar por estudiar lo nacional y no lo europeo. De nuevo Clemenceau es preferible que Genovevo de la O y *Pelléas et Melisande*, ópera inspirada en un poema épico de Maurice Maeterlinck, es preferible a las chirimías. El sociograma del desdén por la historia se duplica y se parodia: en Miguel del Solar el desdén adquiere un tono patético, en el caso del que se descubre mexicano en París, un tono cómico.

---

37 Francisco Santamaría consigna que de la voz náhuatl huehue deriva huehuenche que "es un personaje tradicional entre los aztecas y, que disfrazado con máscara y traje, representa algún animal que canta y baila la danza, haciendo restallar un látigo."

3.2 Dualidades irónicas y grotescas. La estética de lo chabacano.

La estructura de la ironía, las fiestas bufonescas y la comedia de enredos tienen una semejanza fundamental: la dualidad. El discurso irónico es la negación de una afirmación: las expresiones más solemnes son ridiculizadas en una parodia que parece afirmarlas, pero que de soslayo las ridiculiza. El dúo afirmación-negación es el envés y revés de una misma moneda. Las fiestas bufonescas fusionan e invierten lo mundano y lo espiritual, disolviendo toda noción de orden. En las comedias de enredos, el arriero disfraza al hidalgo, el plebeyo esconde al indiano, las máscaras sociales son caretas que tienen dos rostros.

Todo este universo dual lo hereda *El desfile del amor*. La ensalada de léxicos es sólo la punta del iceberg de los niveles de las dualidades que caóticamente se estructuran. Lo popular y lo vulgar, lo kitsch y el fanatismo nacionalista resuenan en los capítulos que son como los ecos de los pasillos del edificio Minerva.

En el nivel del léxico, la estética de la novela es la de lo chabacano, lo grosero o de mal gusto. Al libro clásico de Wolfgang Kayser sobre lo grotesco, tendríamos que abrirle un nuevo capítulo: "Del esperpento a lo chabacano" se tendría que llamar. En él incluiríamos muchas de las caricaturas léxicas de la narrativa de Pitól.

Lo grotesco, en primera instancia, es lo deforme y lo horrible unido a lo cómico y lo bufonesco y es una

despersonalización que convierte a los personajes grotescos en algo abismal e inhumano o cómico [38]. Lo chabacano es una prolongación de estos contrastes que deforman el habla, lo social, lo físico y lo moral del personaje.

En *El desfile del amor*, la chabacanería la encontramos tanto en las doxas de la novela como en las caricaturas físicas. Los diálogos y monólogos que mezclan lo sublime con lo pedestre, las altas misiones espirituales de lo intelectual se mezclan en una ensalada albureril con todo lo que puede implicar, a nivel intestinal, el chile.

Las lexiás de Emma Werfel, Martínez y Pedro Balmorán son los fundamentos de la estética de lo chabacano. El habla de la hija de Ida Werfel, una mujer de "cuerpo diminuto" y con un par de gafas de amplios aros redondos [que] le cubrían buena parte del rostro, dándole el aspecto de una campamocha" contrasta con su propia grandilocuencia. "¡Se encuentra usted ante Ida Werfel! - dijo con acento victorioso la mujer minúscula" es un discurso que parodia la retórica de la época con un estilo solemne plagado de epítetos y ditirambos que encomian la obra humanística de la alemana estudiosa del cuerpo del pícaro y de las suplantaciones en el teatro clásico:

La obra de mi madre comprende no sólo la expresión escrita... Tan importante como sus libros fue su expresión oral, su obra pedagógica. En el aula desplegaba sus grandes intuiciones: después llegaba aquí a desarrollarlas con calma, en esta misma querida mesa de trabajo.

Esta retórica que tiende hacia lo alto tiene su contraparte con los albures que suelta la misma Ida. Cuando Martínez, en la famosa fiesta de Delfina Uribe, se dispone a probar un platillo de chiles en nogada, la Werfel irrumpe con su discurso escatológico:

Comentó [Ida] que sí, que el chile le gustaba, pero en raciones moderadas, que al comerlo por primera vez le había parecido ingerir fuego líquido, lava. La característica de este fuego es quemar dos veces", dijo a toda voz... "Arde al entrar, no se diga al salir, ¿no es así?

... ¡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... (pp. 104-105)

Después, el equívoco explota en la golphiza frenética que Martínez le propicia a Ida: "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..."

Esta "asimetría" léxica, que une dos actitudes culturales opuestas, representa una de las cualidades estilísticas, que podemos llamar dípticos asimétricos. Esta actitud binaria puede ser leída de manera abierta, pues a la oposición irónica *mesura-locura* que se establece en el conflicto entre Delfina Uribe y Pedro Balmorán, se le puede asociar otro díptico, el del *humor-solemnidad* de las lexias de Balmorán y Emma Werfel, o, aún más, la oposición binaria de la picaresca de Balmorán y Martínez.

No obstante esta multiplicidad de oposiciones y enlaces que el lector puede inventar *ad libitum*, el núcleo de estas asimetrías lo encontramos en la parodia de las conductas

· sociales. Todos los dípticos unen lo vulgar y lo culto, lo alto y lo bajo, lo viejo y lo nuevo, pero con una cierta jerarquía. La historia de Julio Escobedo y el general Torner no tiene el mismo peso e intensidad que la historia del *rosignolo messicano*; ni la pasión escondida de Ida Werfel por Martínez tiene los alcances de la vida secreta de Arnulfo Briones. Sin embargo, estas tramas secundarias producen un efecto de espejos en el que la estructura de la confusión se multiplica al triple, y donde la función de las fisiologías de los protagonistas es determinante.

### 3.3 Usos sociales del humor.

Uno de los semióticos que mejor ha definido las características del humor y que ha señalado claramente las diferencias entre el carnaval, la comicidad y lo humorístico, es Umberto Eco. En su ensayo "Los marcos de la `libertad` cómica" (Eco 1989), el crítico italiano llega a un concepto del humor a partir de una revisión de las ideas bajtinianas del carnaval, y señala que si bien humor y comicidad van siempre juntos, es necesario deslindar funciones. Dentro del efecto cómico Eco distingue seis rasgos fundamentales: 1) la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una regla de etiqueta); 2) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); 3) por tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; 4) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla y 5) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de una regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico, en este sentido, es racista: sólo los bárbaros, los otros, deben pagar.

Como es fácil ver en esta clasificación, la violación a una regla y su consecuente sentimiento de liberación es lo subversivo de la comicidad. Esta subversión podría asociarse, en primera instancia, con la idea de la liberación carnavalesca al estilo

Bajtín. La máscara, el mundo al revés, la revolución que implica el romper las reglas del mundo normal podría pensarse que son los rasgos de toda comicidad y de todo carnaval. Pero ¿la máscara del carnaval que oculta nuestro rostro y nuestra personalidad -y que nos animaliza, piénsese en el zoomorfismo de *Sueño de una noche de verano*- nos permite cometer todo tipo de pecados y permanecer inocentes, o más aún, nos permite tomar el poder de este mundo al revés y convertirnos en sus dirigentes? ¿Acaso las nuevas normas de esta revolución carnalesca no llegan a institucionalizarse? ¿El carnaval nos lleva, entonces, a una transgresión real? Reduciendo tal pensamiento al absurdo, tendríamos que en cada fiesta de carnaval se harían igual número de revoluciones. La vida sería un eterno carnaval.

Si nos alejamos un poco de la fiesta bajtiniana y replanteamos las relaciones entre lo cómico y las reglas sociales podremos tocar terreno más firme. Remontándonos un poco a las ideas retóricas aristotélicas, descubrimos que tanto lo trágico como lo cómico tienen lazos profundos con las reglas y costumbres de una determinada sociedad. Las transgresiones de Edipo, los crímenes de Orestes, conmueven a cualquier espectador y lo llevan a la catarsis. Las reglas que se rompen en la tragedia tienen una cierta apariencia de universalidad y están bien delimitadas por los autores y su público: dile no al incesto, dile no al parricidio. En cambio, ¿por qué nos reímos de las confusiones y enredos de los personajes de *Sueño de una noche de verano* o de la parodia épica de los Hermanos Marx en *Héroes de ocasión*? Las reglas de la comedia, evidentemente son menos universales y

trascendentes, pero, además, si en la tragedia el marco moral y social está bien delimitado, en la comedia se presupone, nunca está explícito.

La *Coena Cypriani* medieval, que cita Bajtin en su *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, era una representación burlesca basada en la subversión de las Escrituras que sólo puede ser disfrutada como transgresión cómica por la gente que toma en serio las Escrituras durante el tiempo no carnavalesco. Para un lector moderno o uno no occidental, la parodia de la *Coena Cypriani* es incomprensible. Es decir, la ley que se ridiculiza o el comportamiento que se parodia debe estar vigente en el momento en que se carnavalesca. Además, la carnavalesca funciona sólo una vez al año: un carnaval eterno no funciona.

Pensemos también que el carnaval es una transgresión limitada, autorizada en el espacio y en el tiempo. Los travestidos veracruzanos sólo en carnestolendas pueden circular libremente por el puerto. Así, tanto lo cómico como el carnaval refuerzan, al romperlo por un instante, el aparato legal y de costumbres. En este sentido, lo cómico se parece a la ironía: afirma lo contrario de lo que aparenta y sólo es efectivo si esta afirmación no es explícita. Pero lo cómico encierra un aspecto que no hemos tratado: el humor. Con el humor se establece una relación diferente entre regla y transgresión. Con Ida Werfel nos reímos de su transgresión moral: una dama de sociedad que pierde los pies cuando tiene la oportunidad de soltar un albur y es castigada por su falta. El humor consiste en reírse de la



contradicción entre el personaje -con un alto prestigio social y cultural- y el marco que transgrede (el del buen gusto y las reglas de etiqueta). Ida Werfel no libera carnavalescamente al lector por el contrario, con su transgresión y castigo nos advierte que hay un sistema de valores que aún está vigente y que el ignorarlo nos lleva al desastre. Pero el reconocer estas reglas de conducta nos conduce a su crítica. Por eso, Umberto Eco concluye que el humor:

...no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien, el diseño de la estructura de nuestros propios límites, nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos impone liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley.[39]

Por tal razón, Luigi Pirandello decía que si lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humor es el sentimiento de esta oposición [40]. Mientras lo cómico es el revestimiento, el humor es la capa profunda de éste. Lo cómico es una vestimenta que se integra uniendo opuestos, o conjugando absurdos de una manera caricaturesca (pensemos en las rutinas de los payasos, o en la parodia tolstoiana de Woody Allen, *Amor y muerte*); lo humorístico pone en tela de juicio estos mundos absurdos. Pongamos por caso la querrela entre Julio Escobedo y el general Torner. La comicidad nace de la confusión que enfrenta en un duelo desigual

---

39 Eco 1989, p. 19.

40 Pirandello cit. por Eco, *Ibidem*, p.18.

al débil pintor Escobedo y al celoso militar. Lo que Pitol y el lector juzgan es el marco social que produce esta escena y que nos remite a la corrupción moral del mundo del poder, encarnado en el militar y su querida.

Emma Werfel asevera que el Siglo de Oro fue la pasión mayor de su madre e introdujo ideas muy adelantadas para el contexto mexicano, refiere que el libro consagradorio de la Werfel fue *EL pícaro y su cuerpo*:

Me dicen que un ruso estudió lo mismo, sólo que mucho más tarde, y con referencia a Rabelais. ¡El cuerpo del pícaro! ¡La función de las víceras! ¡Un libro demasiado fuerte para su tiempo! La relación entre literatura e intestinos secillamente horrorizó a los tradicionalistas...

Esta confesión de la hija de Ida es otra referencia del tablero de direcciones literarias que nos hace Pitol. La alusión al libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijail Bajtin, nos lleva a revisar las ideas del crítico ruso sobre el humor y sobre el carnaval, pero, muy especialmente, sobre lo grotesco. En el capítulo VI de la obra del filólogo ruso, se analiza "Lo inferior material y corporal en la obra de Rabelais y se hace un repaso general de las ideas sobre lo grotesco y se culmina exponiendo la teoría que daría fama a Bajtin, la teoría del sentimiento "cósmico" -muerte y resurrección- del cuerpo en la comedia y el carnaval.

Para Bajtin, el cuerpo del cómico, del bufón o del rey bobo se relaciona constantemente con el mundo exterior. Por ejemplo, en *Gargantúa* tanto las excrecencias como los esfínteres están

caracterizados por el hecho de que son los lugares donde se superan las fronteras entre los cuerpos y entre el cuerpo y el mundo. Así, los acontecimientos principales que afectan el cuerpo carnavelesco, es decir, el cuerpo grotesco, como los actos nutricios corporales -el comer, el beber y su transformación en excrementos y orina- se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo en una relación cíclica entre lo alto y lo bajo. El alimentar y el defecar (la boca y el ano), lo sublime y lo degradado, el morir y el renacer.

Naturalmente, no encontramos este "sentimiento cósmico" del cuerpo grotesco en *El defile...*, pero Pitol retoma una idea que Bajtin menosprecia, la de las fisiologías grotescas como imagen de degradación física y moral. El crítico ruso cita una escena de *La comedia dell'arte* y una parodia de la *Eneida*, *Le Virgili travesti*, como ejemplo de la degradación cómico-grotesca de temas si no sublimes, cuando menos si solemnes. En la novela de Pitol hay una intertextualidad entre las fisiologías grotescas a lo Bajtin -la del esperpento- y las de los personajes que parodian la trama histórica y policial. Estas fisiologías cómicas, además, recuerdan los personajes esperpénticos del cuento "Relato veneciano de Billie Upward".[41] Hay, claro está, un matiz significativamente diferente entre Bajtin y Pitol. Si la imagen del cuerpo que nos brinda el estudio de Bajtin es una imagen que

---

41 Cfr. la decrepitud descrita en el siguiente pasaje de un relato de Pitol, con la de Arnulfo Briones o Pedro Balmorán:

"Describir a la otra, muy flaca, significa desbarrancarse en un vestuario y maquillaje del todo estrafalarios. Su cara de mandíbulas trabadas y boca muy arrugada que implica la ausencia de dentadura está decorada con los colores más vivos..." Pitol 1981, p. 49.

se exhibe y se festeja en su comicidad, la imagen de lo grotesco y el humor de Pitol se oculta en su ambigüedad y sugiere más la degradación de las costumbres y los prejuicios de la sociedad que recrea.

### 3.4 Fisiologías asimétricas: del esperpento al andrógino.

La imagen grotesca del cuerpo y la caricatura tienen en común la exageración ridícula de algunos rasgos físicos. En *El desfile...*, las anatomías tienen una función social y son reflejo de la condición moral de los personajes. Las deformidades físicas devienen deformidades espirituales y caricaturas de anacronismos culturales. Eduviges Briones, cuyo carácter reaccionario y conservador ya ha sido comentado, es una voluminosa mujer a la que:

No era fácil abarcar... a la primera mirada. [Miguel del Solar] 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 los había comentado, pero el efecto fue mucho mayor que el previsto. Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana. *Mantenia su manera anacrónica y enteramente personal de vestir*, cosa que le gustó. La misma ropa con la que la había visto de niño. Una especie de vestido de noche que le llegaba al 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 en los puños, y unos hilos verticales de azabache cosidos a ambos costados. El tipo de vestuario anunciado en las revistas y periódicos de 1914, que acababa de revisar. Como si su tía se hubiera prendado en la infancia de la ropa de sus mayores y decidido mantenerse fiel a esa moda. Sus lentes, igual que treinta años atrás, se ataban al cuello con un gruesa cinta de terciopelo negro...(p. 32)

El anacronismo de la vestimenta de Eduviges es símbolo de su anacronismo ideológico. En cambio, la figura escueta de Delfina Uribe simboliza su estilo de vida ascético:

...[Miguel del Solar encontró a Delfina] un poco más delgada; eso era todo. Más pequeña, más reconcentrada en sí misma, terminó por precisar. El mismo modo de vestir, al margen de las modas, por lo

que en un momento sintió la tentación de compararla con su tía Eduvigés, aunque rectificó de inmediato, pues el estilo de Delfina carecía de cualquier toque de excentricidad y de voluntario anacronismo... (p.50)

Ya hemos leído que Sergio Pitó, en su escrito autobiográfico, se inclina por un arte narrativo que fusione, en una multiplicidad de códigos e ideosemas, lo mismo el universo absurdo de Beckett que la ironía de Henry James o la piezas cómicas de Chéjov con las sátiras de Gombrowicz. En *El desfile del amor*, las referencias al cuerpo, además de ser el reflejo del modo de pensar de los personajes, están relacionadas a un código grotesco emanado de las ideas de Bajtin, código que se liga al teatral de la comedia de enredos a lo Tirso de Molina. Estos códigos se interpolan libremente, casi hasta el delirio, para reforzar la incomunicación y la enajenación de los protagonistas. Este tratamiento de los diferentes códigos se emparenta, como ya se comentó, con el teatro del absurdo y tiene el objetivo de ridiculizar las prácticas sociales, el fanatismo -como veremos en el caso del castrado- el desprecio a lo popular y, por supuesto, el desdén por lo nacional.

Siguiendo la tradición de lo grotesco, las fisiologías de ciertos personajes nos devuelven la imagen degradada del mundo; de un ideal o de ciertas moralidades. La historia del castrado potosino, vista desde la ideología desquiciada de Pedro Balmorán, es el reflejo cómico del fanatismo religioso y político de Arnulfo Briones. Éste último ve en el nazismo una forma redentora de la humanidad. La frase proselitista "¡Morir por Dantzig!" y la consigna de guardar "El honor nacional, las responsabilidades de clase, de raza!" tienen su gemelo grotesco en lo que Balmorán

quiere ver en la vida del indígena castrado que se hacía pasar por monja. La mente fanática de Balmorán asocia la fisiología del castrado a la figura mística del andrógino. Su empecinamiento lo lleva a concluir que el ruiseñor mexicano no es un *castrati*, sino más bien un falso castrado que oculta la identidad de un hermafrodita místico:

Hay una zona del espacio astral (no es el cielo, no es la tierra) que debe incorporarse a nuestro mundo. Cuando eso se logre, el andrógino difundirá su mensaje. Lyngam concederá su poder generador al Universo. Si las condiciones astrales no se cumplen encontraremos sólo otro experimento fallido de la naturaleza... (p. 179)

Balmorán considera que la misión astral redentora del castrado (el andrógino) fue pervertida por la ambición de la baronesa von Lewenthau. No obstante, el librero periodista considera que:

Habrá un momento en que el espacio astral se convertirá en un espacio único que incluirá cielo y tierra. Tal vez la duración de ese encuentro no pase de un instante. Pero es posible que en ese instante se produzca la redención. ¿Habrá siempre una figura *ad hoc* en espera de ese momento?... (p. 180)

Así, Pedro Balmorán ve lo que quiere ver y elige la personalidad que su ideología le indica: la del iluminado cuya labor consiste en descifrar el mensaje oculto en la biografía apócrifa del castrado potosino.

La redención, la unión de lo celeste con lo terrenal que predica la doxa de Balmorán nos remite al ideosema de la imagen simbólica del andrógino -falsa identidad del castrado-. Según el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier (1988), el

andrógino es una "fórmula arcaica de la coexistencia de todos los atributos, comprendidos los atributos sexuales, en la unidad divina, así como en el hombre perfecto, sea que haya existido en los orígenes, sea que haya de ser en el futuro..."[42] La trama del castrado es la unión asimétrica del sociograma del fanatismo, el culto al andrógino y la imagen grotesca y degradada de éste. El escenario que enmarca la historia es un espacio físico cosmopolita que recuerda los escenarios exóticos de *Nocturno de Bujara*. San Luis Potosí, la ciudad de México, París, Roma y Nápoles son los sitios que recorre el cantante indígena, que de ser el Ruiseñor Mexicano se convierte en el Fakir Azteca.

La moral de los protagonistas del ruiseñor mexicano se inspira en la moralidad de la novelística picaresca. Palmira von Lewenthau, o Palmira Aguglia, y su amante francés, el exmilitar Giroux -"maleante de poca monta"- al igual que muchos de los personajes de *El desfile*, pertenecen a un ambiente que oculta su verdadera identidad. Además, esta trama retoma el nivel simbólico e histórico del tiempo europeo y el tiempo mexicano.

El binarismo asimétrico establece un polo grotesco y un polo sublime que se resuelve con la catástrofe tragicómica del protagonista. El castrado es revisado desde dos puntos de vista, uno sublime, pero falso, el de Palmira disfrazada con la identidad de la baronesa von Lewenthau. Desde esta perspectiva,

---

42 Chevalier continúa: "[...]Mircea Eliade ve en esta creencia y este símbolo la expresión de la coexistencia de los contrarios, de los principios cosmológicos (macho y hembra) en el seno de la divinidad[...] La androginia aparece como un *signo de totalidad*; restaura no solamente el estado del hombre original considerado como perfecto sino el caos primitivo anterior a las separaciones creadoras; un caos que esta vez se ha vuelto ordenado, sin haber perdido su riqueza, ni haber roto nada de su unidad..." (Chevalier 1988).



el castrado "C'est un ange!..." al que Palmira quiere "...tocar sus alas... besar sus párpados ardientes..." Es, en fin, "El más bello ángel que he visto en la vida". Inmediatamente se nos da el perfil grotesco del castrado, desde el punto de vista del padre Morelli, quien rescata del anonimato la historia. Entonces, el rostro angelical adquiere una animalidad con "los belfos colgantes ...sus ojos casi cerrados y chinguiñosos, tan separados uno del otro que le daban la apariencia más de un jabalí que de un rostro humano." La cara ideal del andrógino debe tener cierta belleza enigmática, la cara del castrado, mezcla de rasgos humanos y animales, es la degradación de esa belleza. Por su desproporción y exageración los esperpentos asimétricos de la narrativa de Pitol están en deuda, también, con la tradición del absurdo. El castrado, ya de por sí caricaturesco, es transformado en un travesti transhumante que en ocasiones aparece vestido de mujer y en otras de "joven lechuguino". El desaforo de esta historia culmina cuando el castrado fracasa en su audición ante el cardenal Chioglia, en el Vaticano y, enloquecido, se dedica a exhibirse como fakir en Nápoles.

Hemos establecido que el universo asimétrico de Pitol implica oblicuidad; de soslayo, las aristas ideológicas de una historia complementan otra u otras más. El episodio del ruiseñor mexicano tiene una arista que lo enlaza con la ideología de Arnulfo Briones, que a su vez está ligada al sociograma del fanatismo político en el México de 1942. La oblicuidad se convierte, entonces, en parodia, degradación y ridiculización del afán de redención del fanatismo religioso y político.

Paralela o concéntrica a esta subtrama, aparece la historia del falso castrado, quien es pariente de Eduviges Briones y que es, a su vez, parodia de la historia inventada por Pedro Balmorán. El poeta Gonzalo de la Caña es el monstruo lujurioso que empaña el honor de los Briones. El tío abuelo de Eduviges era un "perdulario que publicó cuentos y poemas en revistas de Guadalajara y de aquí." En Europa, el escritor se contagia de una enfermedad venérea que lo vuelve idiota. De regreso a México, lo recluyen en la casa del abuelo Briones, donde sus arranques de locura causan la alarma de todos:

Fue la pesadilla de la casa [relata Eduviges]... Las criadas nos contaban cosas horribles. A veces se desnudaba delante de ellas y les mostraba entre risotadas sus partes pudendas. Era el diablo. Vivió sus últimos años como un fardo, sin hablar, sin moverse, hinchándose sin cesar... (pp. 38-39)

El mismo halo de incertidumbre que hay en la verdadera fisiología del castrado, es decir, el falso andrógino, lo encontramos en la historia de Gonzalo de la Caña, quien es un falso castrado. Su posible castración es parte del juego de rumores equivocaciones e incomunicaciones de la novela. Pedro Balmorán descubre que de la Caña había publicado "un cuento muy decadente, muy perverso... donde describía con lascivia un cuerpo y declaraba que era el de una de sus hermanas" (p. 39). La simetría binaria de esta trama une el pensamiento puritano y la moral conservadora de los Briones con el exhibicionismo del poeta loco; lo absurdo de esta historia surge de la confusión de

Eduviges de si el manuscrito de Balmorán es la historia de su tío abuelo o no:

Un día [cuenta Eduviges] le pregunté a Delfina Uribe, la hija del revolucionario, si conocía a Balmorán. No te has de acordar de ella... Me dijo que sí, que lo conocía bien, que eran amigos, y que estaba escribiendo un libro muy entretenido sobre un castrado. Nunca pregunté ni nadie me habló de la enfermedad que padecía mi tío, sólo sabía que había enloquecido, y de repente se me ocurrió que aquel hombre se proponía incriminar a mi familia, mostrar un secreto mantenido oculto con todo cuidado, y quizás hasta acusar a mi abuelo de haber castrado al demente para que no anduviera mostrándole sus órganos a las muchachas. Por lo que me contaron mis primas y las sirvientas, cuando lo llevaron a la casa y lo encerraron no tenía nada de castrado, todo lo contrario, no podían ni acercársele... (p.40)

La ruptura de un mundo cerrado y anacrónico como el de Eduviges por parte de la locura y obscenidad del poeta de la Caña y la parodia de la ridiculización que se desata en esta trama, refleja oblicuamente el desastre del andrógino. La confusión priva y lo que es duramente criticado por el autor y por el lector es el mundo intolerante de los Briones.

Por otro lado, el poeta maldito visto por Balmorán, mide, de nuevo, el tiempo mexicano, como el Huehue y el *rossignolo messicano* con el parámetro europeo:

[Gonzalo de la Caña era] un simbolista primario. Poseía una auténtica perversidad, pero carcomida, claro, por el medio en que se movía; Baudelaire ahogado en su jícara de chocolate peso!

Rasgo que se integra a la escritura asimétrica de Pitol y tiene su origen social en el desdén por la historia.

Podemos establecer que el sistema narrativo de *El desfile*, se apoya en un sistema de oposiciones que tiene varios niveles: el social, el literario -la estructura policial y la teatral de la comedia de enredos- y el cultural. La inducción del autor hacia el contexto de lo grotesco, la degradación y la parodia culminan cuando Eduviges nos hace el retrato de cuerpo entero de Arnulfo Briones.

La descripción del rostro de Chole, la primera mujer de Arnulfo, en mucho recuerda el rostro indígena del castrado: "Allí muy modosa estaba la sirvientita, con su cara entre india y china, entre ser humano y tordo". La calificación del rostro y del comportamiento social de Chole lo hace Eduviges, lo cual es muy significativo para la recepción de la crítica social, pues al reírnos de que "Chole la del chilpachole [en un banquete] llevaba un sombrero de medio velo y unos zorros grises enredados, literalmente enredados al cuello..." y nos reímos también de la regla de etiqueta que se quebranta. Aunque queda la perturbación en el lector de que quien está juzgando es la voz de alguien sumamente racista.

Yo la veía estrujar [continúa Eduviges] con desesperación el pañuelo, la servilleta, creo que hasta la punta del mantel. ¡Pobre!, ¡me dije, ! no sabe dónde meterse ni qué hacer con las manos! Unas manos por cierto horribles, regordetas, como tamalitos, de dedos cortos...

Esta situación ridícula de Chole es también una unidad binaria en la que un ser inferior invade un nivel superior. Esta asimetría que interpola lo popular con lo aristocrático no sólo

aparece en el episodio de Chole, sino también en la unidad Arnulfo Briones-Martínez.

El guardaespalda Martínez, esperpento cómico, símbolo del mal gusto y del mundo de la picaresca, es el contrapeso del ámbito conservador y refinado tanto de Eduviges como de Delfina. La asimetría Briones-Martínez se da a nivel fisiológico y lingüístico. El anciano Briones, después de haberse casado en segundas nupcias con la alemana Adele, regresa a México de Hamburgo "Más viejo y ridículo... con la novedad de una peluca entrecana, rojiza..." lo que hace de Arnulfo un esperpento. Por su parte, Martínez, una especie de *deus ex machina* degradado que enreda las tramas según su ambición y lascivia, y que se encarga de ocultar los negocios turbios de Arnulfo Briones, parodia en sus monólogos la solemnidad retórica de Emma Werfel, en una especie de degradación léxica:

Creía tener un dominio total sobre la mujeres - continuaba Dery... Y la verdad, por estrambótico que te pueda parecer, eso era cierto...; El célebre bastonero de oro! Uno de sus placeres, un hábito casi, consistía en narrarme sus aventuras en Hamburgo... Oír a Martínez significaba asomar la cabeza al abismo, aspirar el azufre, recibir un venero de sensaciones ultraprohibidas... Me contaba sus experiencias interminables en Alemania. Las mujeres debían ser maduritas y sobradas de carnes. Nada de muchachitas ni de flacas. "Gallina vieja hace buen caldo", exclamaba; o bien: "¡No existe placer comparable al de nadar en grasa!..." (p. 194)

Las fisiologías siguen siempre su principio asimétrico, lo grotesco nos remite a la obscenidad popular - "Martínez era el rey de la vulgaridad"- que produce humor: el pícaro guardaespaldas que iguala el tiempo mexicano de una manera burda con su lascivia

por el cuerpo de las alemanas obesas es la contraparte del mexicano-francés que escucha con pasión a Debussy, y de la moralidad añeja de Eduviges Briones, quien se escandaliza porque su hermano se ha casado con una divorciada.

Pero la fisiología de Martínez es también su fatalidad: "el cruel estigma de mi organismo", le confiesa a Deryn Goenaga, son las hemorroides. Las anatomías grotescas juegan su papel también en la trama de enredos. Martínez se apasiona por la pechugas de Ida Werfel, ésta lo encuentra fogoso, atractivo y alburero. La erudita hace un albur a Martínez quien lo entiende como una alusión a su enfermedad y se crea un caos a medio camino del juego de máscaras del carnaval bajtiniano y de la comedia de enredos, pero con una marcada resonancia social.

## 3.5 APÉNDICE 2.

## Texto 1

No está de más reproducir el episodio del huehuenche:

Acabábamos de sentarnos [refiere la hija de Ida Werfel], cuando apareció un muchacho, evidentemente muy bebido y empezó a hablar con mi madre como si la conociera de toda la vida. "Sí, Huehue", le dijo... en ese momento tuve que optar por ser mexicano ¿te das cuenta?" La voz del muchacho era chillona, parecía modularse en el aparato del estómago como la de los ventrílocuos. "Estábamos en el segundo acto de *Pelleas et Melisande*; dirigía, imagínate, nada menos que Ansermet. Papá se me acercó y me dijo con ese tonito que a mí me revienta, tú sabes cuál, que ya estaba decidido: regresaríamos a México y yo debía optar por la nacionalidad mexicana. Tú sabes cómo es, Huehue, tú lo conoces, así que no te extrañarán sus desplantes. Me lo soltó de sopetón, sin el menor tacto, regocijado ante mi desconcierto. ¿Te imaginas, Huehue? De repente, a la sombra de Debussy, supe que iba en serio lo de ser mexicano, que no era un apodo afectuoso como a veces me lo parecía. No es posible, le dije con el aliento perdido. No entendía nada estaba desesperado, de buena gana me habría puesto a llorar. Nos vamos a México, repitió con regocijo el ogro del estanque. *Comment?*, grité ya en plena angustia. En aquel momento era demasiado. Claro, yo sabía que mis abuelos, que mi padre habían salido de aquí. Pero son cosas, Huehue, que uno sabe y no acaba de saberlas. Ansermet, Debussy, Pelleas, la Tournier que era, te lo debo decir, una Melisande prodigiosa, todo me daba vueltas y se me confundía con imágenes bárbaras de piedra. No rodé al suelo porque Dios fue grande. Me hundí en mi asiento, y permanecí allí sin ver ni oír ni saber nada, hasta que Granny me hizo subir al coche y me llevó a casa. ¡Huehue de haberte conocido entonces!... Al día siguiente desperté atormentado con lo mismo. Tú sabes, de chico, en la escuela me decían *le mexicain*. Yo había nacido allá, allá había transcurrido mi vida. Allá y en Inglaterra, claro, durante el internado. ¡Y de repente resultaba que era mexicano, que no se trataba sólo de motel! ¡Que debía ir ese día al Consulado de México, optar por la nacionalidad mexicana! Dejábamos Europa a causa de la guerra; era necesario, sí, pero me resultaba incomprensible... Y, ahora, en cambio, ya ves...

#### 4.0 Conclusiones. ¿Por qué asimetrías binarias?

En agosto de 1993, Michael Butor dictó una conferencia sobre el futuro de la novela. Disertó respecto a un modelo novelístico en forma de bloques -semánticos o sintagmáticos- que el lector pudiera ensamblar a capricho. Es decir, una novela que, como un juego de mecano, el receptor fuera construyendo. Este tipo de novela abierta tiene mucho en común con los núcleos narrativos, que denomino asimetrías binarias, de *El desfile del amor*.

El lector activo que reclama la escritura abierta de *El desfile...* tiene en sus manos un juguete polisemántico que puede armar de varias maneras. Una es, como en parte se ha hecho en este trabajo, siguiendo el tablero tácito de referencias literarias. Las reglas que Pitol establece para el ensamble de las partes es unir en un conjunto bipolar dos conceptos en apariencia sin relación alguna. Por ejemplo, Bajtin y el proselitismo nazista en el México de 1942, o el ambiente pictórico de ese mismo año con la biografía inventada de un poeta decadentista de principios de siglo. El buscar los polos asimétricos a lo largo del texto y unirlos parecería llevarnos al caos más absoluto. Pero la estrategia narrativa de Pitol nos lo impide. El autor, si bien elige un modelo cómico basado en el libre juego de asociaciones, respeta la unidad semántica de sus sociogramas específicos.

Nó obstante, los espectros semánticos que una obra así le abre al lector, Pitol los canceló en sus dos últimas obras

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



(*Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*), que siguen un camino lúdico pero no permiten las mismas posibilidades de juego que *El desfile del amor*.

Ahora bien, la escritura binaria asimétrica de Sergio Pitol, conjuga un modelo narrativo de lúdico, paródico o travestista y también una función social específica: la crítica de la institucionalización del poder, a través de la ridiculización de sus ritos, prejuicios y guerras internas.

El modelo narrativo de vanguardia, o como se le llamó páginas atrás, plantea una novela paródica de los géneros narrativos. En *El desfile del amor*, la trama policial y la trama histórica son parodiadas por la trama de la comedia de enredos. Las tramas plantean un diálogo de sordos. La comunicación entre los protagonistas es imposible, como lo es la resolución de los crímenes. Las confusiones, los engaños y las falsas identidades esconden las fobias, los odios y los impulsos soterrados de los personajes. En este sentido, la multiplicidad de códigos de la obra está supeditada a la idea de diluir el concepto de verdad absoluta. De la pesquisa de Miguel del Solar sólo queda en claro la confusión.

Del transfondo histórico nos queda la idea de que la historia descansa, muchas veces, en las debilidades humanas: la envidia de Delfina, la paranoia de Eduviges y el fanatismo redentor de Pedro Balmorán.

Otra de las virtudes del modelo binario que el lector puede armar es que cada combinación semántica o estructural es humorística. Las combinaciones que se puedan proponer

siempre nos revelarán el lado degradado de los ritos y las convenciones sociales de los grupos en el poder.

El juego, la parodia y el humor son partes fundamentales de este mecano literario que Sergio Pitol nos invita a armar, no con el fin de pasar el rato, sino con el propósito de armar el probable juego social que todos jugamos.

## BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA:

- Amezcuca 1991: José Amezcuca, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, IIF-UNAM, UAM-Iztapala, México, 1991 (Cuadernos del Seminario de Poética, 14).
- Angenot 1988: Marc Angenot, "Pour une théorie du discours social", *Littérature*, núm. 70, Paris, mai, 1988, pp.82-98.
- Bajtín 1988: Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (el contexto de François Rabelais) (trad. Julio Forcat y César Conroy), Alianza, Madrid, 1988
- Bajtín 1989: *Id, Teoría de la novela* (trad. Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra), Taurus, Madrid, 1989.
- Barthes 1981: Roland Barthes, *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler), Siglo XXI, México, 1981.
- Bergson 1986: Henri Bergson, *La risa* (trad. María Luisa Pérez Torres), Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- Beristáin 1985: Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Booth 1986: Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía* (trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito), Taurus, Madrid, 1986.
- Bordieu 1993: Pierre Bordieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*) Seuil, Paris, 1993.
- Buuren 1982: Maarten Van Buuren, "Witold Gombrowicz et le grotesque", *Littérature*, núm. 48, Paris, décembre, 1982, pp.57-73.
- Cázares 1993: Laura Cázares, "La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*", en *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos* (Memorias del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992), UAM- Iztapalapa, México, 1993, pp. 152-159.
- Chevalier 1988: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (trad. Miguel Silvar y Arturo Rodríguez), Herder, Barcelona, 1988, pp. 94-98.
- Cros 1983: Edmond Cros *Theorie et pratique sociocritiques*, Seuil, Paris, 1983.

- Cros 1985, *Id*, "Social Practices and Intratextual Mediation: Towards a Typologie of *Idéosèmes*", *Sociocriticism*, Toronto, 1985, núm.2, pp. 129-148.
- Cros 1993: *Id*, "Sociología de la literatura", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 166-180.
- Debaisieux 1988: Martine Debaisieux, "L'histoire comique genre travesti", *Poétique*, núm. 74, París, avril, 1988, pp. 169-182.
- Eco 1981: Umberto Eco, *Lector in fabula* (trad. Ricardo Pochtar), Lumen, Barcelona, 1981.
- Eco 1989: *Id*, "Los marcos de la libertad cómica" (trad. Mónica Mansur) en *¡Carnaval!*, FCE, México, 1989.
- Espinasa 1989: José María Espinasa, "El teatro de la novela", *La Jornada Semanal*, núm. 5, México, 16 jul, 1989, pp. 30-32.
- Esselin 1980: Martin Esselin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, New York, 1980.
- Flores 1993: Mauricio Flores, "Una permanencia literaria", *El Nacional*, México, 18 mar, 1993, pp. 9-10.
- Fuentes 1991: Carlos Fuentes, "La guerra de Galio", *Nexos*, 166, México, oct, 1991, pp. 43-48.
- Kayser 1964: Wolfgang Kayser, *Lo grotesco*. Su configuración en pintura y literatura (trad. Isle M. de Brugger), Nova, Buenos Aires, 1964.
- Kibédi 1982: Aron Kibédi Varga, "Le roman est un anti-roman", *Littérature*, núm. 48, París, décembre, 1982, pp.3-20.
- Leenhardt 1975: Jacques Leenhardt, *Lectura política de la novela* (trad. Félix Blanco), Siglo XXI, México, 1975.
- Lungo 1993: Andrea del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, 94, París, avril, 1993, pp. 131-152.
- Molina, Tirso de. *La huerta de Juan Fernández*, ed. pról. y nota de Berta Pallares, Castalia, Madrid, 1982 (Clásicos Castellanos, 128).

- Monsiváis 1989: Carlos Monsiváis, "Las mitologías del rencor y del humor", *La Jornada Semanal*, núm. 5, 16 jul, 1989, pp. 23-29.
- Palacios 1993: Cinthya Palacios Goya, "Autor de una ciudad literaria", *El Nacional*, 10 may, 1993, pp. 9, 10.
- Peralta 1985: Braulio Peralta, "El desfile del amor, mi respuesta a un fenómeno de desdén por la historia", *La Jornada*, 12 abr, 1985, p.25.
- Picard 1977: Michael Picard, "Pour la lecture littéraire", *Littérature*, núm. 26, Paris, mai, 1977, pp.42-50.
- Pitol 1959a: Sergio Pitól, "¡Soñar, acaso!", *Estaciones*, 13, México, 1959, pp. 30-40.
- Pitol 1959b: *Id*, "Las Meninas", *Estaciones*, 16, México, 1959, pp. 418-441.
- Pitol 1964: *Id*, *Infierno de todos*, Universidad Veracruzana, México 1964.
- Pitol 1967a: *Id*, *Autobiografía*, Empresas Editoriales, México, 1967.
- Pitol 1967b: *Id*, *No hay tal lugar*, Era, México, 1967.
- Pitol 1972: *Id*, *El tañido de una flauta*, Era, México, 1972.
- Pitol 1980: *Id*, *Asimetría*, UNAM- Dif. Cultural, México, 1980.
- Pitol 1981: *Id*, "Asimetría" en *Nocturno de Bujara*, Siglo XXI, México, 1981.
- Pitol 1982: *Id*, *Juegos florales*, Siglo XXI, México, 1982.
- Pitol 1984: *Id*, *El desfile del amor*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- Pitol 1989a: *Id*, *Domar a la divina garza*, Era, México, 1989.
- Pitol 1989b: *Id*, *La casa de la tribu*, FCE, México, 1989.
- Pitol 1991: *Id*, *La vida conyugal*, Era, México, 1991.

- Pitol 1993: *Id*, "Primer acercamiento a un 'ars poeticap", *La Jornada Semanal*, núm. 232, México, 21 nov, 1993, pp. 37-39.
- Quemáin, 1989. Miguel Ángel Quemáin, "La novela como anticipación", *La Jornada Semanal*, núm. 5, México, 16 jul, 1989, pp. 13-19.
- Reis, Carlos, *Para una semiótica de la ideología* (trad. Ángel Marcos de Dios), Madrid, Taurus, 1987.
- Robin 1985: Régine Robin et Marc Angenot, "L'inscription du discours social dans le texte littéraire", *Sociocriticism*, núm. 2, Toronto, 1985, pp. 53-82.
- Robin 1988: *Id*, "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture: le projet sociocritique", *Littérature*, núm. 70, Paris mai, 1988, pp. 99-109.
- Santamaría 1942: Francisco Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, Pedro Robredo, México, 1942, t.I.
- Todorov, 1978. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (choix), Seuil, Paris, 1978.
- Villoro, 1990. Juan Villoro, "El viajero en su casa", *Casa del Tiempo*, núm. 98-99, México, noviembre-febrero, 1990-1991, pp. 37-44.