



El carnaval pitoliano en *El desfile del amor*

Seong Yu-Jin

Universidad Nacional de Seúl

Resumen: En *El desfile del amor*, de Sergio Pitó, se reconstruye de forma carnavalesca la sociedad del México de 1942. Bajo la influencia de Miajil Bajtín, el concepto del carnaval y de lo grotesco se aplican en la dinámica de la narrativa, especialmente, en la configuración de los personajes y de sus voces, para cuestionar los difíciles tiempos que atravesaba el país en ese entonces. La parodia de la estructura del género negro y el modo narrativo al estilo de *Rashomón* sirven de marco a la multiplicidad de voces que conforman el carnaval. El cuerpo grotesco y la ironía presente en la

configuración de los personajes son estrategias retóricas para crear las caricaturas de los mismos. *El desfile del amor* es el desfile carnavalesco de voces y de caricaturas nacidas a partir de lo grotesco, que nos presenta la parodia del ambiente de la sociedad mexicana durante la Segunda Guerra mundial.

Palabras clave: Sergio Pitól, carnavalización, grotesco, caricaturas, narrativa hispanoamericana

Sergio Pitól es un narrador de primer orden que responde a una tradición internacional, que tiene muchísimo que ver con una recreación carnavalesca, en momentos melancólicos, y trágica en otros, de la vida mexicana.

Carlos Monsiváis

Introducción

En la obra de Sergio Pitól se distinguen tres etapas importantes, según señala el mismo autor: la primera, con cuentos de corte existencial; la segunda, de reflexión teórica como en *El tañido de una flauta* (1972), y la tercera del carnaval, con la trilogía de *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988), *La vida conyugal* (1991). Hay, además, una etapa actual que podríamos denominar de autorreflexión en la que se incluirían publicaciones que combinan ensayos, cuentos y crítica, como *El mago de Viena* (2005), *El viaje* (2000), *Pasión por la trama* (1999) y *El arte de la fuga* (1996). De todo ello, las obras de la tercera época constituyen el auge en el itinerario narrativo de Sergio Pitól. Los críticos se han referido a lo cómico, a la sátira y a lo grotesco como elementos relevantes en ellas (Cázares 1992:

160). Ocho años después de la publicación de *La vida conyugal*, el escritor une las tres novelas en *Tríptico del Carnaval* (1999), según él mismo declara: “Poco después de terminarla, descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de ninguna concepción previa. [...] Tal vez el origen de esa trilogía se remonte a casi cuarenta años atrás, cuando en el Museo de Arte Moderno de Nueva York contemplé el primer tríptico de Beckmann” (Pitol 1995: 43). Al igual que la crítica ha destacado los elementos satíricos, ridículos y grotescos relacionados con el carnaval de Bajtín en esta trilogía, Sergio Pitol confiesa la influencia bajtiniana en su escritura en varias entrevistas,[1] y así lo registra en su ensayo intitulado *El sueño de lo real*:

Cada escena era una caricatura del mundo enmascarado, es decir caricatura de la caricatura. Encontré refugio en el relajo... La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo lo que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia, se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad y el escarnio. Se imponía un mundo de disfraces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final. (Pitol 1997: 19)

El desfile del amor, la primera novela del carnaval pitoliano, está escrita siguiendo la técnica del género negro con una historia sobre la investigación de un asesinato ocurrido en el edificio llamado Minerva, de la Ciudad de México, en 1942. Sin embargo, esta novela no pone énfasis en la gramática tradicional de dicho género, donde debe aparecer un caso misterioso y la solución intelectual gracias al papel del encargado de resolverlo. Más bien, adopta el género policíaco como parodia que sirve de marco al ambiente grotesco y hasta caricaturesco de la sociedad mexicana de aquel momento, a través de las figuras y las voces de los personajes durante la averiguación. Por lo tanto, la alusión y el elogio a Bajtín, y la parodia del género policíaco nos permitirán justificar la búsqueda de elementos carnavalescos presentes en el carácter de los personajes y sus voces en *El desfile del amor*.

El desfile de las voces

El protagonista de la novela, Miguel del Solar, es historiador y busca desentrañar un crimen ocurrido treinta años atrás en el edificio Minerva, el cual está relacionado con su infancia. En medio de la investigación de las relaciones internacionales de México durante la Segunda Guerra Mundial, encuentra documentos sobre el asesinato y comienza a recorrer interrogando a los actores involucrados para buscar “algunos de verdadera significación”[2] en torno al crimen y a la época. Raymond Chandler afirma: “La narración policíaca debe ser efectuada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como al desenlace. Debe consistir de acciones verosímiles de gente verosímil en circunstancias verosímiles, sin dejar de tener presente que la verosimilitud es en gran medida una cuestión de estilo.” (Chandler 1949: 69). Sin embargo, en contraste con la técnica de la novela policíaca que permite seguir los indicios para acercarse a la verdad, el protagonista -que paradójicamente es también historiador- va perdiendo el camino debido a la multiplicidad de versiones provenientes de las voces de los personajes relacionados: Eduviges Briones, Pedro Balmorán, Deryn Goenaga, Emma Werfel y hasta la de Delfina Uribe, la anfitriona de la fiesta donde sucedieron los disparos. Estas voces que resuenan a partir del segundo capítulo abruman a tal grado al investigador que lo convierten, según señala Fabienne Bradú, en “el gran oído de todos. Un oído que

recibe indiscriminadamente toda clase de historias, fantasías, paranoias, pretensiones, mentiras y confesiones” (Bradú 1985: 41).

En términos de estructura, la novela policíaca o detectivesca -dependiendo del sujeto que resuelve el enigma- considera: 1) el estudio de criminales astutos, 2) la reconstrucción de crímenes ingeniosos, y 3) el tema de la huida y la persecución (Roucek y Müller 1961: 556-557). El investigador debe resolver el problema recolectando los datos relacionados, entrevistando a las personas ligadas, analizándolo todo para descubrir la verdad. Este proceso debe permitir al lector seguir el itinerario detectivesco, para que al descifrar la intriga se produzca una catarsis y el investigador se convierta en héroe. En *El desfile del amor*, Miguel del Solar elige investigar sobre el asesinato a través de las entrevistas que hace a los que participaron en la fiesta. Pero a medida que se avanza en los diálogos, las palabras de los interlocutores van adquiriendo carácter de monólogos que sólo dan vueltas alrededor del crimen y que ofrecen distintos enfoques y descripciones de los hechos. El historiador pierde, entonces, la posición privilegiada del sujeto que resuelve el enigma y se ahoga en el caos de las voces donde se desvanece la razón y la verdad. El mismo Miguel del Solar confiesa: “Me doy muy bien cuenta del elemento grotesco de esta parodia de investigación policíaca que realizo” (p. 140).

De esta manera, el uso oblicuo de la técnica policíaca o, mejor dicho, el artificio de la parodia funciona como un espacio que permite la entrada a la diversidad de las voces. Cada una de ellas aporta su propia visión de los hechos, por lo cual la verdad que se busca va perdiendo objetividad y se ve continuamente transformada por la subjetividad personal. Resulta significativo que el personaje Deryn Goenaga declare: “Cada quien, como en los dramas de Pirandello o en *Rashomon*, tiene su propia versión de los hechos -dijo Deryn” (p. 185). El protagonista trata de estructurar una historia verdadera en medio de la inundación de las verdades y mentiras emitidas por las diferentes voces, y sigue ahogándose en el laberinto de los diálogos alejándose de la verdad, sin que nadie pueda decir cuál es en realidad, o si existe o no.

Por otra parte, la novela adopta el estilo de la película *Rashomón* de Akira Kurosawa[3] incluyendo voces con diversas versiones de una misma historia, y aludiendo a la incapacidad de definir la realidad absoluta. La estructura formal de *Rashomón*, con la multiplicidad de voces, derriba las paredes de lo absoluto de la realidad y construye una relatividad en torno a la verdad. En conjunción con la parodia del género policíaco, el modo narrativo al estilo de *Rashomón* conforma un carnaval efectivo para ampliar el área de la realidad. [4] Iris M. Zavala estudia la relación entre Bajtín y la posmodernidad y habla a propósito de la multiplicidad de voces:

Al introducir la diversidad de las “voces” individuales artísticamente organizadas, el espíritu del carnaval debe ser entendido como una posibilidad de uso del lenguaje; introduce la “gozosa relatividad” y la ambigüedad al debilitar la unilateralidad y el significado singular; crea mezclas y suspende las jerarquías y los valores sociales, generando así nuevos puntos de vista, abiertos hacia lo “diferente” con respecto a la codificación social. (Zavala 1991: 134)

Aunque Pitol incluye las voces en la narración como un desafío positivo a lo verdadero, no podemos pasar por alto la incertidumbre de la imposibilidad de descubrir la realidad efectiva en la novela. Y aquí es significativo el que Pitol vinculara la novela con el ambiente sociocultural e histórico mexicano de 1942, cuando México declaró la guerra a Alemania.[5] Carlos Monsiváis señala a propósito del ambiente de la Ciudad de México:

Pitol se alborozaba en sus incursiones por ese despacho abogadil, artístico y cabaretero que es también la capital. Es imposible la indiferencia ante la fiesta a contracorriente donde cada uno se disfraza de su propio mito (Diego Rivera se cree Diego Rivera, Frida Kahlo se considera un cuadro de Frida Kahlo, Doña Bárbara sueña con verse interpretada por María Félix). [...] Pitol y un compañero suyo de la Facultad, Luis Prieto Reyes, carnavalizan -sin ese término, con esa actitud- lo que ven y viven, y el peligro de tratarlos es amanecer convertido en un personaje hilarante, o en alguien al tanto de su condena: en el *tour* de las metamorfosis, a uno sólo lo toma en serio su parodia. (Monsiváis 2007: 6)

Con la referencia a nombres de personajes históricos como León Trotsky, Diego Rivera y Frida Kahlo, entre otros, la época de agitación política nacional se representa en la novela relacionada con la guerra internacional, la modernización y el cosmopolitismo. La trama entretiene las circunstancias históricas de “las presiones ejercidas sobre México en vísperas de la guerra mundial, la posterior ruptura con los países del Eje, la casi inmediata declaración de guerra y sus consecuencias internacionales.” (p. 65). Este marco está ligado con el asesinato en forma de parodia y con la enumeración de las voces de los personajes involucrados, estrategia que nos mantiene dentro del momento histórico. El escritor muestra su intención política al pretender que la novela represente, en cierta manera, “el rostro cruel de la derecha mexicana, el fascismo mexicano que todavía pervive en muchos aspectos” (Salas-Elorza 2006). Debido a dicho carácter histórico, lo utópico del carnaval de las voces se convierte en un espacio grotesco donde resuenan los ecos de la incertidumbre de la sociedad mexicana.

Por otra parte, el edificio Minerva funciona como una metáfora del México de los años cuarenta. El Minerva es la ciudad en miniatura habitada por mexicanos de todas las clases sociales, junto con extranjeros que llegaron a México en busca de refugio. Después de treinta años, a medida que surgen las voces de los personajes relacionados con el asesinato, el Minerva se va transformando en “el más infernal círculo del infierno” (p. 127), y en el proceso de convergir y difundir las voces narrando una sociedad mexicana multicolorida, se convierte en un espacio donde irrumpe el carnaval grotesco de las voces, “una Babel” (p. 216) que simboliza la tragedia de las lenguas divididas en el Génesis, desafiantes al tratar de alcanzar a Dios, símbolo de lo Verdadero.[6] El Minerva sería un limbo a consecuencia del castigo de Babel donde se mezclan las voces sin que puedan comunicarse. Sería, entonces, un nuevo Babel, una metáfora primitiva de *Rashomón* donde surge el carnaval grotesco de las voces.

El desfile de las caricaturas

La configuración de los personajes en *El desfile del amor* se basa en las experiencias personales de Pitol como viajero y diplomático, en sus relaciones con diversas personas del ámbito internacional de sectores sociopolíticos y culturales. Sergio Pitol cuenta del motivo que lo llevó a crear la novela, hablando de una exhibición celebrada en Praga:

Allí vi fotos de [Egon Erwin] Kisch con Diego Rivera, Frida Kahlo, Dolores del Río, José Clemente Orozco y Carlos Chávez, con príncipes polacos, políticos mexicanos, dirigentes comunistas alemanes, refugiados españoles y dos célebres estrellas de Hollywood, Buster Keaton y Paulette Godard, reunidos todos en un mismo festejo. Me asaltó (y ningún verbo me parece más exacto) la idea de escribir una novela ambientada en el

México de 1942, año en que México declaró la guerra a los países del Eje. La novela debería ser en todo momento una comedia de enredos, una divertida historia de equivocaciones que condujera ineludiblemente al callejón del crimen. [...] En dos semanas tenía concluido el trazo general de la novela. *El desfile del amor* pareció armarse por su cuenta. (Pitol 1995: 42)

Por otra parte, el carácter que prima en la configuración viene de la influencia de Max Beckmann, pintor expresionista alemán, en especial de la obra de los trípticos, como hemos destacado antes. Pitol afirma:

Me detuve un buen rato ante ese tríptico con asombro y sentimientos encontrados, fluctuantes entre la fascinación y el rechazo. Con los años he podido ver gran parte de la obra de Beckmann en museos alemanes y en exposiciones internacionales de arte expresionista, y he consultado algunas monografías excelentes. Pero la imagen que prevalece en mi memoria es la del primer encuentro, el estupor ante la acumulación de tantos elementos inverosímiles en un mismo espacio. (Pitol 1995: 38)

Las figuras multicoloridas con ademanes torcidos y exagerados que llenan el lienzo, las adopta Pitol para pintar personajes con múltiples tintes en un escenario policíaco e histórico. La novela es una galería donde se exhiben los retratos grotescos y caricaturescos de políticos, artistas, periodistas, escritores y un buen número de extranjeros, y el edificio Minerva se dibuja como una escultura al estilo gótico, tan grotesca como ellos.

Al delinear sus personajes, los pinceles de Pitol se tiñen de la teoría de Bajtín, la cual define el cuerpo grotesco como uno de los elementos del carnaval. Pitol alude a la influencia del teórico ruso en el interior de la novela misma al mencionar un libro de Ida Werferl: “*El pícaro y su cuerpo*, se llamó en español. 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 vísceras!” (p. 97). Revisaremos este primer elemento como estrategia técnica en la novela.

Bajtín considera que “la exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco” (Bajtín 1941: 276). Su intención al analizar las imágenes grotescas del cuerpo tiene como fin descubrir la ambivalencia de imágenes como la acción de comer y ser comido, boca muy abierta y la imagen de la nariz para redefinir su significado universal, socioutópico e histórico que afirma el carnaval de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.[7] Si Bajtín usa el cuerpo grotesco para reconocer el motivo de muerte-renacimiento-fertilidad que radica en el carnaval popular, Sergio Pitol lo adopta como estrategia retórica para crear los personajes del mundo carnalesco de la sociedad mexicana de los años cuarenta.

El autor deconstruye el modelo típico al dibujar la élite -políticos, artistas y escritores- que se presentan en la novela, siguiendo la premisa de Bajtín: “Todas estas imágenes grotescas corporales, cósmicas y carnalescas están mezcladas con los acontecimientos políticos e históricos” (Bajtín 1941: 384).[8] Pitol trata de enfocar la mirada hacia lo grotesco corporal y de ampliar su intención hasta el área psicológica. Eduviges Briones, por ejemplo, es una mujer gorda, paranoica y quejumbrosa que viene de la antigua aristocracia porfirista y que mantiene una nostalgia por el México antiguo. Su hermano, Arnulfo Briones -un personaje político ligado a las relaciones entre México y Alemania- se presenta como “un vejete que siempre le inspiró disgusto, de voz chirriante, dientes y bigotes manchados de un amarillo sucio, y ojos inexpresivos que parecían de vidrio” (p. 38). Delfina Uribe, la anfitriona de la noche de la fiesta que terminó con el crimen, es “la hija del revolucionario” y dueña de una galería. Poderosa, mujer intelectual y abierta para un nuevo México urbanizado y

cosmopolita, es al mismo tiempo una mujer cerrada y egoísta. A Pedro Balmorán, “el mismo que canta y baila”, se le describe como un histérico y desquiciado escritor y periodista. Además, Ida Werfel, uno de los personajes extranjeros, aparece como alemana exiliada y como intelectual, una hispanista apasionada sobre todo por el Siglo de Oro.

La técnica de lo grotesco comprende elementos exagerados, paródicos y caricaturescos, los cuales destacan con más claridad en la descripción corporal de Pedro Balmorán:

Encontró a un hombre contrahecho de alrededor de sesenta años. Una cara chupada, el pelo cortado casi a ras. La cabeza demasiado grande para el cuerpo raquítico. Todo él, un conjunto de tejidos resacos y mal anudados. En la cara misma, sobre la nariz, se le formaba una especie de nudo. El costado derecho era una muestra completa de deformidades; la pierna contraída, el pie torcido hacia el interior, el brazo sin movimiento; la mano muerta apoyada en el pecho, en el lugar del corazón. Lo esmirriado del cuerpo no impedía el crecimiento de un vientre en forma de pera. La primera impresión que producía aquel guiñapo era de suciedad. (p. 120)

De esta manera, los personajes grotescos de Pitol constituyen ‘El desfile de caricaturas’, y el modo de crearlos se refleja en las palabras del personaje Julio Escobedo al recordar a Ida Werfel:

Nunca logré pintarla, al comenzar el dibujo advertía que se introducía un elemento paródico que la caricaturizaba, la disminuía, y no era eso lo que me interesaba captar en ella. (p. 164)

La segunda estrategia narrativa consiste en utilizar la ironía que permite la coronación y el destronamiento, al estilo bajtiniano. Pitol procura poner a los personajes apodos o trata de compararlos con animales, con lo cual establece una distancia entre el sobrenombre o la comparación y el cuerpo representado que produce un humor grotesco. Al castrato mexicano, protagonista de la tesis de Balmorán, se le describe de la siguiente manera: “los belfos colgantes de la interfecta, sus ojos casi cerrados y chinguiñosos, tan separados uno del otro que le daban la aparición más de un jabalí que de un rostro humano” (p. 198). Y la fealdad se combina con los elogios de la duquesa, quien lo describe como “el más bello ángel” y la “voz de oro” a pesar de su fealdad. El elogio como la coronación y la descripción grotesca del cuerpo culmina con la revelación del cambio de sexo del personaje que funcionaría como el destronamiento (aparece como novicia pero resulta ser un joven castrado que vivía refugiado en un convento). El énfasis en lo grotesco se resume de nuevo en las palabras del pintor Escobedo, al modificar el retrato de la actriz Matilde Arenal:

- Comencé a rehacerlo. Se llamó “La diva”. Quedó una mínima semejanza con la modelo, lo que era natural. Acentué los ademanes y el estilo de un monstruo sagrado, ciertas formas grotescas. (p. 165)

Con todo, el más grotesco es Martínez, el “bastonero de oro”. Todos los testigos lo recuerdan como un chantajista, un ser zafío y monstruoso que agrade a Ida Werfel, la hispanista alemana, a golpes y a patadas, y que al final aparece humillado al descubrirse que padece hemorroides, un asesino degradado. Dery Goenaga dice: “Oír a Martínez significaba asomar la cabeza al abismo, aspirar el azufre, recibir un venero de sensaciones ultraprohibidas” (p. 187). Sin embargo, a pesar de su carácter vicioso y perverso, la voz de Martínez suena paradójicamente bondadosa:

Nací para dar alegría, para llevar paz al mundo. Mira a los que viven aquí. Tanto secreto como guardan los ha hecho desgraciados. Se aborrecen; se tienen miedo; desconfían los unos de los otros; se hieren, se lastiman. Yo podría hacerlos felices. Ellos me pasarían una lanita, según sus medios, según sus posibilidades. Ellas me pagarían de otra manera, menos impersonal, más tierna; y yo, te lo juro, mi buen chamacón, introduciría en sus vidas la armonía. Para más sin que siquiera tuvieran que enterarse. De vez en cuando, algún domingo, traeríamos un trombón y una tambora, y todos los inquilinos, todos sin excepción, desfilarían tras la música por estos corredores. Sería el desfile del amor, la marcha de la concordia, y yo su bastonero de oro. (p. 186)

¿Dónde está la alegría, la armonía y la paz que persigue Martínez? ¿Todo el mundo podría ser feliz gracias a él? Su voz es un preámbulo paradójico de la tragedia. “El desfile del amor” de Martínez es el inicio del desastre que resulta del asesinato. Martínez oculta la cara del devastamiento, la violencia y la locura con la máscara de la alegría y armonía, y se disfraza como “el bastonero de oro” del desfile carnavalesco e irónico del amor. Martínez no es más que un ‘Janus’. Y la caricatura grotesca e irónica de Martínez queda reflejada de manera absurda en la idea de Ida Werfel a la que muestra su verdadero rostro:

Pensó en Ida Werfel, en los comentarios que le oyó repetir a Emma, su hija, sobre *La huerta de Juan Fernández*, una obra de Tirso de Molina, donde nadie era quien decía ser, donde los personajes se desdoblaban sin cesar y adoptaban las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás. [...] La misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las biografías ficticias. [...] Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. (p. 149)

La combinación caricaturesca y hasta esperpéntica de los personajes confluye en el carnaval de Pitol: “Cada escena era una caricatura del mundo enmascarado, es decir caricatura de la caricatura.” (Pitol 1997: 19). Así, *El desfile del amor* es el desfile de máscaras y caricaturas que retumban sus voces en el mapa del México de 1942. Como el tríptico de Beckmann, la novela crea una pintura caricaturesca decorada con personajes exagerados y bufones, que encarnan el ambiente de la sociedad mexicana ante la guerra mundial y la modernización. La caricatura, lo grotesco y la ironía de los personajes nos invitan a percibir la parodia de la realidad. Podríamos afirmar que el autor trata de expresar esa época de incertidumbre a través de la descripción de la diversidad de los personajes de casi todas las clases sociales que vivían en el Minerva, desde un punto de vista de lo grotesco.

Últimas consideraciones

Sergio Pitol manifiesta que el título de la novela, *El desfile del amor*, es un homenaje a Ernest Lubitsch, director de la película *Ser o no ser* producida en 1942 (Pitol 2003: 15). La película que muestra en forma de comedia la siniestra realidad, la locura y el horror ante la Segunda Guerra mundial mezclada con la comicidad, influye en esta novela y le confiere un matiz sociopolítico. Pitol afirma: “en Praga, en 1983, pensaba en *Ser o no ser* cuando escribía *El desfile del amor*. Intentaba mezclar situaciones políticas sórdidas como las luchas soterradas de la extrema derecha mexicana hacia el año 1942, y que al mismo tiempo mantuviera el tono de farsa. El título es un homenaje a Lubitsch. Una de sus películas lleva ese nombre.” (Pitol 2003: 15-16). Las técnicas narrativas en esta novela permiten crear un mundo

carnavalesco en la parodia de la realidad de un México cambiante, agitado y vacilante en la década de los años cuarenta.

El final del texto parece bastante amargo. Bien afirma Monsiváis cuando dice: “Lo trágico en *El desfile del amor* es la imposibilidad de abandonar lo patético, que tanto humaniza. Y la catarsis corre a cargo de la ironía” (Monsiváis 2007: 6). Miguel del Solar, después de resolver el enigma -el asesino es Martínez-, siente la soledad al encontrarse con un automóvil sospechoso, con un número ilegible, conducido por un boxeador joven de cara tosca que pregunta por una calle. Tal vez del miedo a ser asesinado de la misma manera que su tío Arnulfo Briones, o como el joven austríaco, el historiador “parecía a punto de echarse a llorar.” (p. 239). El horror que lo invade, a pesar de descubrir lo que buscaba, será una sombra oscura de la verdad que se mantendrá latente en el carnaval pitoliano que abre su primera fase con *El desfile del amor*.

Notas

- [1] En una entrevista celebrada en 1990, Pitol afirma: “Bajtín fue una sugestión muy fuerte. Cuando yo leí, poco antes de escribir la novela [*El desfile del amor*], [...] el libro de Bajtín sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y principios del Renacimiento*, encontré una gran cantidad de elementos que me daban mucho en qué pensar, en estas formas desacralizadoras, esas formas que presentan los símbolos del poder como símbolos caídos, como símbolos ridículos, que los elementos de libertad, de dignidad de la vida son muy superiores a todas las formas” (Salas-Elorza 2006).
- [2] Sergio Pitol (1984), *El desfile del amor*, en *Tríptico del Carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 35. Se cita por esta edición y se indicará sólo la página entre paréntesis en las citas siguientes.
- [3] Akira Kurosawa, destacado director de cine japonés del siglo XX. Dirigió *In a Grove* y *Rashomon* (1915) basándose en cuentos de Ryunosuke Akutagawa, uno de los maestros de la literatura japonesa. En la película *Rashomón* (1950) muestra el pensamiento de la realidad entre los dos autores: “el rechazo de la realidad objetiva en favor de una realidad mediatizada por las percepciones de los involucrados.” (O’Connor 1986: 79-80).
- [4] Liliana Tabákova lo confirma al decir: “El resultado es una especie de nuevo *Rashomón*, en que juzgar y llegar a la verdad no sería más que un ejercicio truculento, una falacia estructural”. (Tabákova 2006).
- [5] Con Hammett, según establece el mismo Chandler en su ensayo “The Simple Art of Murder”, se modificaron las reglas de la investigación policial clásica, y el género dejó de ser un juego para encontrar en su cultivo una motivación social: “[Hammett] He was one of a group -the only one who achieved critical recognition- who wrote or tried to write realistic mystery fiction” (Chandler 1944: 57).
- [6] La Biblia dice en el Génesis: “Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra. Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo

Jehová: He aquí que el pueblo es uno, y todos éstos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra, y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra.” Génesis 11:4-9, (*La Santa Biblia* 1960). El subrayado es mío.

- [7] Bajtín agrega: “Todas estas *excrecencias y orificios* están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde *se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Ésta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los *actos del drama corporal*, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el desplazamiento, la absorción de un cuerpo por otro- *se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo*, o en los del *cuerpo antiguo y del nuevo*; en todos estos acontecimientos del drama corporal, *el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados*. (Bajtín 1941: 285-286. Las cursivas son del texto.)
- [8] Monsiváis señala: “En su trilogía carnavalesca [...] Pitol entroniza la sátira y convierte el misterio en disparate. [...] *El desfile del amor*, mitad novela policíaca, mitad recreación fantástica de una época, es un coctel bailado donde el paso tan chévere de un asesinato atraviesa por complejidades y extravíos que no apunta a los asesinos sino a los asesinables, los simpatizantes del nazismo, los exiliados y los *freaks* locales que, en un departamento del edificio falsamente gótico, juegan a ser criaturas del novelista policial Eric Ambler o del novelista satírico Evelyn Waugh. (Monsiváis 2007: 5-6).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1941): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza, Madrid, 1990.
- Bradú, Fabienne: “*El desfile del amor* de Sergio Pitol”, *Vuelta*, 1985, núm 104, pp. 41-42.
- Cázares H., Laura (1992): “Ironía, parodia y grotesco en *Aparición de la falsa tortuga* de Sergio Pitol”, en *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 159-169.
- Chandler, Raymond: “The Simple Art of Murder”, *The Atlantic Monthly*, 1944, diciembre, pp. 53-59.
- (1949): “Apuntes sobre la novela policial”, en *Cartas y escritos inéditos*. Eds. de la Flor, Buenos Aires, 1976, pp. 69-78.

Giardinelli, Mempo (1984): *El género negro*, vol. I. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

La Santa Biblia (1960), trad. Casiodoro de Reina, rev. Cipriano de Varela. Sociedad Bíblicas Unidas, Seúl.

Monsiváis, Carlos: “Sergio Pitol y Francisco Toledo. Fábulas y aguafuertes”, *Revista de la Universidad de México*, 2007, Nueva época, núm. 39, pp. 5-11.

O’Connor, Patrick J.: “Recommended: Ryunosuke Akutagawa”, *The English Journal*, 1986, vol. 75, núm. 7, pp. 79-80.

Pitol, Sergio (1984): *El desfile del amor*, en *Tríptico del Carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999.

— (1997): *El sueño de lo real*, en *Soñar la realidad*. Mondadori, Barcelona, 2006, pp. 11-20.

— “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1995, núm 546, pp. 31-43.

— (2003): “Las novelas del carnaval”, en *Obras reunidas II*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-21.

Roucek, Joseph S. y Ángela Müller Montiel: “La sociología de la literatura detectivesca, criminal y de misterio”, *Revista Mexicana de Sociología*, 1961, vol. 23, núm. 2, pp. 555-564.

Salas-Elorza, Jesús: “Semana Santa en Tepotztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2006, núm. 32, URL (<http://www.ucm.es/info/especulo/número32/serpitol.html>), [citado el 12 de septiembre de 2007].

Tabákova, Liliana: “Geografías literarias de Sergio Pitol”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 2006, núm 12, URL (<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm>), [citado el 2 de octubre de 2007].

Zavala Zapata, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*, trad. Epicteto Díaz Navarro. Espasa-Calpe, Madrid.

© Seong Yu-Jin 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

