



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Carnavalización de la escritura de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda:

El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana

Tesis que para obtener al grado de Maestro
en Literatura Mexicana

presenta:

Riccardo Pace

Directora:

Dra. Teresa García Díaz

Xalapa de Eqz., Ver.

Marzo de 2010



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Carnavalización de la escritura de Sergio Pitól y Carlo Emilio Gadda:
El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana

Tesis que para obtener al grado de Maestro
en Literatura Mexicana

presenta:

Riccardo Pace

Directora:

Dra. Teresa García Díaz

Xalapa de Eqz., Ver.

Marzo de 2010

En el dominio artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto de la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada. La tarea de historiadores y teóricos de la literatura y el arte consiste en recomponer ese canon, en restablecer su sentido auténtico.

Mijaíl Bajtín

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de tesis de maestría ha sido realizado gracias a una beca de la Secretaría Mexicana de Relaciones Exteriores.

Cuando un ser humano toma la importante decisión de dejar su país, a su gente, para emprender la aventura de estudiar en una tierra tan lejana es importantísimo que él sienta no haberlo perdido todo, que existe todavía un contacto, un lazo emocional fuerte con sus orígenes, sus raíces. Le agradezco a mi madre, Morena, a mi padre, Umberto, y a mi hermano, Cristiano, el haberme apoyado, siempre y con todo. Esta tesis está dedicada a ellos, sin más palabras, porque el amor no se dice, simplemente, se vive.

Les agradezco al Doctor Francesco Panico, amigo de toda una vida, el haber compartido desde siempre la pasión para el conocimiento, la especulación y la charla; y también le agradezco el apoyo y la amistad que me ha brindado en Xalapa, antes y después de mi llegada, y sobre todo, los atentos comentarios acerca de mi investigación. Un gracias especial va también a la Maestra Vittoria Aino, por la paciencia y por las charlas gaddianas, en las cuales sus conocimientos sobre Roma, los romanos y su lengua han sido en repetidas ocasiones fuente de inspiración para esta tesis.

Agradezco también a muchos amigos que, de una manera u otra, han contribuido a la realización de este trabajo, como Andrea, sólido lector de Gadda, Martina, dulce y cómplice, perdidamente enamorada, como yo, de México; el Profesor Maurizio Macchiarulo y Zio Pluto, primeros motivadores, uno físico, otro literario, de mis propósitos de investigación en tierras mexicanas. De la misma manera, no habría tenido la posibilidad de realizar esta experiencia sin el apoyo del Doctor Romolo Santoni y del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, la institución que más ha contribuido al desarrollo

de los estudios americanísticos en Italia en los últimos treinta años; del Doctor Hugo García Valencia y la doctora Gema Lozano y sus respectivas familias, y de las familias Parra-Martínez y Martínez-Guevara, que siempre me han brindado cariño apoyo moral, emotivo y logístico.

Quiero agradecer también a mi asesora de tesis, la Doctora Teresa García Díaz, que ha sabido inspirar y motivar mi trabajo, y a todas aquellas personas que han leído y aportado ideas básicas, sugerencias bibliográficas y consejos preciosos para esta investigación: mis sinodales, las Doctoras Luz Fernández de Alba, Leticia Mora y Elisabeth Corral; y, además, las Doctoras Martha Munguía y Norma Cuevas y los Doctores Jorge Solano y Joaquín González.

Quiero expresar mi gratitud a todos los maestros y a los integrantes del personal de la Maestría en Literatura Mexicana y del Instituto de Investigación Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana, y espero que nadie se ofenda si, a nombre de todo el grupo, le doy un abrazo especial a la querida Bertha Ladrón de Guevara, porque sin ella nunca hubiera llegado a México ni, probablemente, terminado mi posgrado.

Mucho han hecho para mí y para el desarrollo de este proyecto de investigación el Maestro Julián González, que se ha dado a la tarea de corregir mi “itañol, la Maestra Asunción Rangel, con su crítica siempre inteligente, y todos los compañeros de la Séptima Generación de la Maestría en Literatura Mexicana de la UV, integrantes de un grupo heterogéneo y difícil, pero inolvidados contrincantes en las disputas dialécticas de los seminarios que tanto han contribuido en nuestra formación.

Gracias también a Marcia por el cariño y el apoyo que me ha dado en estos últimos meses, sus traducciones en inglés y la revisión final de estas líneas; a José Ramón, amigo precioso, y a los amigos, de acá y de allá: Lele, Marco, Cristiano, Sniakke y los parroquianos del

“Antico Ponte del Toro”, Rodrigo, Mariana, Juan Carlos, Estela, Miranda, Ulisses, Ana, al maestro Swami Chetan Suryodaya y a todos los demás a los cuales pido una disculpa para no añadir sus queridos nombres.

No hay palabras para expresar toda mi gratitud para Sergio Pitol, hombre de una nobleza sin par, que ha observado mis pasos, guiándolos con su amable sonrisa. Sin sus palabras, sin las charlas con él, mi amor por la literatura y mi fe en la humanidad no serían tan grandes. A Sergio le agradezco muchas cosas, entre las cuales nunca olvidaré la anhelada visión de *The Love Parade* y otras deliciosas películas de Lubitsch y el haberme enseñado qué la tolerancia, la amabilidad y la humildad son las joyas que más brillan, aún entre las cualidades de un hombre extraordinario.

Quiero dirigir también una dedicatoria especial a algunas personas que ya no están en este mundo: mis queridos abuelos Nerina, Manuela, Francesco y Alfredo, cuyos relatos de la Italia campesina del período entreguerras han sido piezas clave en el desarrollo de mi personalidad y de mi gusto para la literatura popular.

Quisiera dedicar estas últimas líneas a Carlo Emilio Gadda, autor de una obra inteligente y cáustica, intelectual agudo y complejo, y hombre de valores y dignidad que harían falta en este nuestro mundo de hoy.

Xalapa 14/02/2010

ÍNDICE

Introducción.....	9
Sergio Pitól, un escritor, un carnaval.....	18
1.1 LA CULTURA DEL CARNAVAL: UNA ELECCIÓN ANTICANÓNICA.....	18
1.2 TONO FÁRSICO Y LENGUAJE CARNAVALESCO EN LA ESCRITURA DE PITOL.....	22
1.3 GROTESCO Y POLIFONÍA EN LA CULTURA DEL CARNAVAL.....	25
Re-escribir la realidad: la estética del carnaval <i>trait de union</i> entre las escritura de Sergio Pitól y de Carlo Emilio Gadda.....	33
2.1. LA ESCRITURA DE SERGIO PITOL.....	36
2.1.1 UN HILO ENTRE LAS OBRAS.....	36
2.1.2. TRÁNSITOS Y RE-ESCRITURAS.....	39
2.2 LA ESCRITURA DE CARLO EMILIO GADDA.....	42
2.2.1. VASOS COMUNICANTES: CONTINUIDAD TEMÁTICA Y ESTÉTICA DE LA NARRATIVA GADDIANA.....	42
2.2.2. LA NOVELA GADDIANA: UN <i>WORK IN PROGRESS</i>	49
Voces.....	58
3.1 LAS VOCES EN EL DESFILE DEL AMOR.....	60
3.1.1 EL NARRADOR PRINCIPAL.....	60
3.1.2 LOS NARRADORES PERSONAJES EN <i>EL DESFILE DEL AMOR</i>	64
3.1.3 EDUWIGES BRIONES O TURANDOT LA DESPIADADA.....	67
3.1.4 DELFINA URIBE: EL <i>NEW DEAL</i> AL PODER.....	71
3.1.5 PEDRO BALMORÁN: UN ARLEQUÍN GROTESCO.....	77
3.2 LAS VOCES EN QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA.....	86
3.2.1 EL NARRADOR PRINCIPAL.....	86
3.2.2 OTRAS VOCES Y NARRADORES PERSONAJES.....	94
3.2.3 EL POLICÍA-FILÓSOFO: “DON” CICCIO INGRAVALLO.....	94
3.2.4 UN PREGONERO CRIMINAL: ASCANIO LANCIANI.....	100
3.2.5 DON LORENZO CORPI.....	103
Grotesco.....	108
4.1 LO GROTESCO EN EL DESFILE.....	108
4.1.1 PICARESCA, TEATRO Y REBAJAMIENTO DE LO SUBLIME.....	110
4.1.2. OTROS ELEMENTOS GROTESCOS EN <i>EL DESFILE DEL AMOR</i>	119
4.2 GROTESCO EN EL PASTICCIACCIO.....	125
4.2.1 UNA MIRADA SOBRE LA CULTURA POPULAR.....	125
4.2.2 LO GROTESCO COMO REBAJAMIENTO DE LA AUTORIDAD Y DE LO SAGRADO.....	134
Conclusiones.....	141
Bibliografía.....	145

Introducción

Hace unos días encontré en *Autobiografie altrui*, el último libro de Antonio Tabucchi, una frase formidable: “Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de cualquier escritor que no desconfiara de su propia labor”.

Sergio Pitol

El objetivo de esta tesis es hacer un estudio comparativo de las novelas *El desfile del amor* (1984)¹, de Sergio Pitol, y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957)² del escritor italiano Carlo Emilio Gadda. La finalidad es observar cómo ambas se distancian del canon literario³ “clásico”⁴ mediante la *carnavalización* de su escritura.

Este trabajo se originó a partir de una idea de mi asesora, la doctora Teresa García Díaz, quien, frente a mi intención de estudiar *El desfile del amor* de Pitol, me propuso compararlo con la más importante y compleja de las novelas de Gadda, la cual podía presentar

¹ Las citas de *El desfile del amor* que aparecen en esta tesis proceden de la edición publicada por *Era* en 1989.

² Las citas en español de los trazos de *El pasticciaccio* fueron tomadas de la traducción de Juan Ramón Masoliver, publicada en 1963 por *Seix Barral* con el título *El zafarrancho aquel de via Merulana*.

³ “El «canon», palabra afín al concepto de «vara de medir», es, en principio, la suma abigarrada de todas las producciones literarias que la tradición, o simplemente el tiempo, ha subrayado a lo largo de los siglos, ha seleccionado o ha preferido por encima de otras producciones” (Jordi Llovet et al. *Teoría literaria y literatura comparada* 88). Los filólogos alejandrinos, en el siglo III a.C., usaron la palabra «canon» para indicar una serie de obras selectas por su perfección lingüística y formal que debían tomarse como modelo a seguir. La Iglesia Cristiana retomó la palabra para indicar aquellas obras, *canónicas*, que pasaron a formar parte de las Escrituras. En la época moderna, el término se ha usado para indicar una serie de autores y de obras literarias dignos de ser estudiados y emulados, como acontece en *El canon occidental* del estadounidense Harold Bloom, que ha proporcionado una lista de veintiséis escritores *canónicos*. Dicha postura demuestra toda la ambigüedad del concepto de «canon», el cual, considerado desde una perspectiva excluyente, podría no tener en cuenta las minorías culturales y las obras que se alejan de los criterios estéticos y escriturales ya «canónicos», como, por ejemplo, la llamada literatura excéntrica y la producción de tipo cómico-grotesco.

⁴ En este trabajo el adjetivo «clásico» se usará en el sentido que le dio Schlegel, es decir, como “una simple definición de género” (*Cours de littérature dramatique* en Jordi Llovet, *Teoría literaria...* 98). Según esta acepción lo «clásico» es “lo tradicional, los modelos que han adquirido carta de naturaleza en una cultura literaria, y lo «nuevo» puede consistir en la referencia a modelos todavía más arcaicos, pero que ya no son practicados en tal cultura” (Llovet, *Teoría literaria...* 98) o, por lo menos, no lo son en manera masiva, así como acontece con la estética del carnaval.

numerosos e interesantes elementos de contacto con el relato que inaugura el Tríptico del Carnaval.

La mayoría de los trabajos críticos dedicados a *El desfile del amor* y a las otras novelas del Carnaval de Pitol⁵ ha enfocado su análisis en las indicaciones que el autor veracruzano ha proporcionado en entrevistas y en sus escritos ensayísticos-bibliográficos, donde ha subrayado las analogías existentes entre sus relatos y el estudio de Bajtín sobre la cultura popular de la Edad Media, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. De tal manera, la crítica mexicana e internacional se ha dedicado a rastrear e interpretar las analogías existentes entre el estudio bajtiniano y las novelas del Carnaval y ha destacado el papel que en estas últimas juegan la irreverencia frente al lenguaje literario, el tono paródico y el humorismo de rasgos grotescos.

Gracias a la lectura de la mencionada obra de Bajtín, además de *Problemas de la poética de Dostoievski*, me será posible poner en evidencia los rasgos grotescos de la narrativa de Pitol teniendo en cuenta la descripción que el autor ruso propone de la “cultura carnavalesca”,⁶ es decir, la cultura cómica popular de la Edad Media, caracterizada por una concepción estética llamada *realismo grotesco*, y, al mismo tiempo, describir el carácter

⁵ Algunos de los más interesantes y completos son *Ficción, narración y polifonía. Universo narrativo de Sergio Pitol* de Maricruz Castro Ricalde y *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol* de Luz Fernández de Alba.

⁶ Según la definición de la palabra *carnaval* proporcionada por el autor ruso, esta no indica solamente el periodo el año que precede la Cuaresma, sino un contenedor más grande en el cual, en el curso de los siglos, confluyeron otros elementos de origen popular relacionados con el tiempo de la fiesta que en el carnaval propiamente dicho encontraron un espacio vital que les ha permitido la supervivencia. Al integrarse en la *cultura del carnaval*, dichos elementos pasan a constituir la potencialidad, ínsita en cada momento de la vida diaria, de crear una fractura en el orden establecido, para instaurar un mundo más humano, familiar, en donde el miedo a la represión deja el paso a la risa: “El carnaval está muy lejos de ser un fenómeno simple y de sentido unívoco. Esta palabra unificaba en un mismo concepto un conjunto de regocijos de origen diverso y de distintas épocas, pero que poseían rasgos comunes [...] en efecto, al desaparecer y degenerar las diferentes formas de la fiesta popular legaron al carnaval algunos de sus elementos: ritos, atributos, efigies y máscaras. De este modo el carnaval se convirtió en el depósito adonde iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia” (Bajtín, *La cultura popular...*, 196).

polifónico del lenguaje del carnaval, una lengua festiva en la cual toda voz y postura ideológica encuentran dignidad, reconociéndose y retroalimentándose recíprocamente.

Como se puede ver, tanto las palabras de Pitol como los estudios críticos existentes proporcionan a esta investigación pistas válidas e informaciones preciosas. Sin embargo, hay que aclarar que mi reflexión me lleva a considerar⁷ que la *carnavalización* de su trilogía novelesca es un fenómeno que se expande a su producción cuentística más reciente,⁸ a las primeras novelas y a los escritos ensayístico-biográficos del llamado Tríptico de la Memoria,⁹ como puede observarse en un sinnúmero de escenas en que la “realidad” de las cosas colinda con la irrealidad más absurda; la lógica parece revertirse y el mundo se llena de personajes cuya ridiculez roza el paroxismo.

Al incluir los escritos de la memoria entre la producción carnavalesca de Pitol, hay que destacar que quien relata en ellos no disipa la confusión entre vida, fantasía y literatura, engendrada por el hecho de que en un libro del escritor Sergio Pitol, una voz que aparentemente definida por el mismo nombre, cuenta anécdotas propias de la vida de un personaje homónimo, en las cuales aparecen caracteres y situaciones que también abundan en la producción narrativa del susodicho escritor.

El barroquismo de este juego de espejos es demasiado evidente como para no considerar su carga carnavalesca que contribuye a borrar el límite entre géneros literarios. Un rasgo que es propio de la escritura de nuestro autor: por un lado, establece una infinita serie de relaciones entre cada texto e, incluso, entre las diferentes reescrituras, creando un puente que supera las barreras de la literatura para insinuar que también la vida, en muchas

⁷ Consideraciones que, en un futuro próximo, quisiera profundizar en un trabajo de tesis doctoral.

⁸ Entre otros los cuentos *Nocturno de Bujara*, *Asimetría* y *El relato veneciano de Billie Upward*, mismo que, al aparecer como capítulo en la novela *Juegos Florales* difunde una atmósfera carnavalesca en este relato.

⁹ *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*.

ocasiones, puede antojarse irreal; y, por otra parte, nos sugiere no tomar demasiado en serio el nombre “Sergio Pitol”, pues nunca sabremos si quien está narrando, es el escritor, el narrador o el personaje, dice algo propio de la realidad del primero o de las realidades (ficticias o, cuando menos, textuales) de los “otros”.¹⁰

Por esta razón, creo que los escritos de la memoria se deben considerar más bien textos de auto-ficción. En ellos abundan guiños hacia los relatos de Sergio Pitol, trátense de referencias intertextuales, tránsitos textuales o sugerencias “semi-serias” de pistas de lectura o interpretación. Dicho fenómeno sugiere abordar el análisis de *El desfile del amor* y de los demás relatos del autor desde un enfoque que tiene en cuenta esta carnavalización total del nombre Sergio Pitol y de los enunciados aparentemente no ficticios que se le atribuyen, verificando también el alcance de los análisis críticos que estos enunciados han inspirado a la luz de esta nueva postura.¹¹

Un ejemplo de cómo abundan pistas en donde la supuesta verdad se mezcla con la fantasía y la ficción en los escritos ensayístico-biográficos de Pitol, lo representa el texto llamado “Las novelas del carnaval”:¹²

En el año 1985 pasé una temporada de convalecencia muy difícil en Marienbad. Allí leí el libro de Mijaíl Bajtín: *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del*

¹⁰ La confiabilidad de la información proporcionada no es *conditio sine qua non* del género autobiográfico, así como lo define Lejeune, uno de los investigadores que más se han dedicado a la definición de los rasgos genéricos de la autobiografía. Para el estudioso francés, la autobiografía es una narración realizada *fundamentalmente* en prosa, que trata el tema de la vida individual y de la historia de la personalidad retrospectivamente. Se caracteriza y distingue de la biografía y otros géneros próximos por dos condiciones imprescindibles, el llamado *pacto autobiográfico*: “la identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador [y] la identidad del narrador y del personaje principal”, (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 51).

¹¹ En pos de esto, el acercamiento a la obra de Pitol desde un enfoque que tiene en cuenta la reflexión de Bajtín, permite una redefinición en clave moderna del concepto de *carnavalización*, que el autor ruso describe como “la liberación total de la seriedad gótica a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida” (Bajtín, *La cultura popular...*, 246). Si referida a la Edad Media, la *carnavalización* se caracteriza por su carga antagónica en contra del poder feudal y religioso, con respecto a nuestros días, y a la literatura de Pitol, podemos considerarla como un rechazo de aquellas formas institucionales y culturales basadas en una visión del mundo seria y ordenada por valores indiscutibles, a los cuales la *carnavalización* contrapone una visión alegre y esperanzadora de la vida.

¹² Texto que introduce el Tríptico en el II volumen de las *Obras reunidas* de Sergio Pitol, editadas por el FCE.

Renacimiento. Cada página me procuraba alivio. Su teoría de la fiesta me pareció genial. Durante semanas no pude dejar de releer a Bajtín; de allí pasé al teatro y a la prosa de Gogol, que bajo el enfoque del pensador ruso adquiría luces sorprendentes” (Pitol, “Las novelas del carnaval”, 20).

Pitol declara su pasión por el texto bajtiniano y pone su atención en la “teoría de la fiesta”, pero pasa por alto que *La cultura popular...* no es un libro exclusivamente dedicado al estudio de esta categoría, sino un análisis del contexto histórico-cultural de la obra de François Rabelais.¹³

Quizá es por esta razón que la mayoría de los trabajos críticos hasta ahora realizados sobre el Tríptico del Carnaval se han dedicado a buscar en las novelas los rasgos “festivos” que Bajtín indica como propios de la cultura popular medieval. En esta línea se posiciona el libro de Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga*, en el cual se analizan algunas escenas de *El desfile del amor* y se observa cómo, después de treinta años, los personajes recuerdan un evento mundano cuyo epílogo fue trágico.¹⁴ Este análisis hace énfasis en que los elementos constitutivos de las fiestas carnavalescas descritos por Bajtín se caracterizan como líneas temáticas que estructuran la escritura de Pitol, favoreciendo su configuración cómica y paródica.

Los estudios de este tipo tienen el mérito de abarcar tanto el tema de la presencia de los elementos “exteriores” del *carnaval* en la narrativa de Pitol (máscaras, equivocaciones,

¹³ Otra huella textual que en la cita puede confundir al lector es la que se refiere a la fecha en que aconteció esta lectura del libro bajtiniano, 1985, lo cual entra en contradicción con una referencia al mismo, presente en *El desfile del amor*, terminado de escribir en 1984 (véase la edición FCE, 206), en donde el personaje de Emma Werfel habla de un ruso que había investigado el mismo tema que había sido estudiado por su madre Ida: “El Siglo de Oro fue su pasión mayor. Introdujo ideas que después otros comentaristas han usufructuado como propias. Su primer libro fue ya consagratorio: *El pícaro y su cuerpo*, se llamó en español. Me dicen que un ruso estudió lo mismo, sólo más tarde, y con referencia a Rabelais” (Pitol, *El desfile del amor*, 79).

¹⁴ “Para el análisis de esta fiesta tomé los elementos que Bajtín apunta como componentes de las fiestas populares en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*: confusión, presencia de uno o varios equívocos, abolición de las jerarquías, enmascaramiento de la verdadera identidad, importancia de la mitad inferior del cuerpo y uso de un lenguaje convencionalmente considerado «grosero»” (Fernández, *Del tañido*, 78).

groserías, etc.), como de inaugurar una reflexión acerca de su lengua festiva,¹⁵ enfocándose en sus características principales, es decir, la intertextualidad y la polifonía.¹⁶

Sin embargo, si consideramos el análisis de Bajtín como un estudio acerca de la producción literaria de Rabelais y su contexto, podemos proyectar sobre la escritura de Pitol aquel carácter de otredad y de antagonismo que el pensador ruso reconoce como propio de la narrativa del autor francés, el cual, justamente, se funda en la adhesión a la cultura popular y a su visión ideológica, ya que es el

carácter popular el que explica «el aspecto no literario» de Rabelais [...] su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido [...] Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelaisianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo (Bajtín, *La cultura popular*, 8).

Si Bajtín, entonces, define la escritura rabelaisiana como *carnavalesca* es porque, al adoptar las formas de expresión propias del universo cómico-popular del carnaval, se adhiere a su visión del mundo constituyéndose como relativista y antidogmática, en contraposición a una cultura dominante organizada con base en una serie de valores indiscutibles y en la represión.

¹⁵ Muy interesante, a este propósito, es el trabajo de Maricruz Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*, en donde, a raíz de una lectura atenta de la producción de Bajtín, la investigadora estudia las novelas del carnaval como novelas bajtinianamente *polifónicas*, debido a la pérdida de centralidad del narrador, a la multiplicación de las voces narrantes, a la apertura de la escritura a idiolectos y registros lingüísticos diferentes, por el dialogismo, la ruptura de la sintaxis de género por medio de la contaminación, la interdiscursividad con otras artes, la intertextualidad, etc.

¹⁶ Por lo que se refiere a la lengua del carnaval, la intertextualidad puede concebirse como una actitud dialógica de reconocimiento y retroalimentación del discurso propio con el discurso ajeno, cuyas huellas aparecen tanto en el primero como en el segundo creando un clima dialéctico de relativismo, en el cual todas las voces adquieren igual dignidad. Dicho fenómeno está en la base de la polifonía, es decir, la armonía que al interior de un texto (escrito u oral) se genera por el encuentro de diferentes voces, portadoras de una tonalidad e ideología propia.

Regresando al fragmento de “Las novelas del carnaval” citado, observamos que en él la escritura de Pitol establece otra relación intertextual, esta vez con la narrativa de Gogol. Al decir que después de la lectura de *La cultura popular* le fue posible un nuevo acercamiento a la producción gogoliana, Pitol construye un puente entre la narrativa rabelaisiana y la del autor de *Las almas muertas*.¹⁷ Sugiere así que el punto de unión entre ellas es la adhesión a la *cultura del carnaval* y, por ende, una escritura *carnavalizada*.

Huellas intertextuales similares aparecen en el primer capítulo de *Domar a la divina garza*, segunda novela de Pitol del Tríptico del Carnaval, en el cual se presenta un viejo escritor en busca de la alquimia que le permitirá escribir su obra maestra. Antes de comenzar, el anciano creador establece los puntos clave de la trama que está por escribir:

- A) ¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y principios del Renacimiento! Destacar algunos elementos: la Fiesta, por ejemplo, como categoría primaria e indestructible de la civilización humana. La noción de fiesta puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no eclipsarse del todo. Sin la fiesta, que libera y redime, el hombre gesticula en un mero simulacro de vida [...]
- B) ¡Gogol! Bajtín percibe el aliento carnavalesco como un sostén fundamental del complejo organismo verbal gogoliano (Pitol, *Domar a la divina garza*, 214).

Si Pitol contamina sus textos “biográficos” por medio de la fantasía; en relación a ésta, el autor realiza el juego contrario: proyecta sobre la ficción la sombra de la realidad, pues la

¹⁷ Quizá es por esta razón que en la narrativa de Pitol abundan las referencias a la producción de Gogol. Un ejemplo de ello son las referencias que se hacen en *Domar a la divina garza*, novela cuyos protagonistas son estudiosos de la narrativa gogoliana, de los relatos que componen *Terratenientes de antaño* (“Proprietari di Vecchio stampo” en la bibliografía) y de *Las almas muertas*. Siempre, en *Domar a la divina garza*, Chichikov, protagonista de *Las almas muertas*, viene descrito como “un personaje sin características personales de ninguna especie que logra que todos aquellos con quienes tropieza se llenen, a su solo contacto, de vida. Su existencia ilumina la de los demás y a la vez se nutre de esa misma vida que su presencia propicia [...] Donde aquel truhán pone la mano se produce repentinamente una iluminación. No se trata de la luz solar sino de otra procedente de las diabluras de un escenario: luz escénica que al bañar a un personaje le hace perder terrenalidad, lo deforma, lo aligera y logra extraer de él su verdadera fisonomía (Pitol, *Domar a la divina garza*, en *Obras reunidas*, vol. II 214-215). Esta descripción de Chichikov se parece a la del Miguel del Solar, protagonista de *El desfile del amor*, quien, al visitar los testigos de los crímenes a investigar, propicia su *performance* narrativa durante la cual los personajes se demuestran como son: grotescos y ridículos. En este sentido, la primera novela del Tríptico del Carnaval se caracteriza por una estructura muy parecida a la de la novela gogoliana en cuestión, pues el relato se desenvuelve a raíz del movimiento espacial del protagonista y de sus encuentros con los personajes más estafalarios.

imagen del viejo escritor a punto de escribir una novela titulada *Domar a la divina garza* cuya estructura comprende una densa red de referencias al trabajo bajtiniano, alude al mismo Pitol y a su relato.¹⁸ También en esta cita se encuentra la referencia a la categoría de la fiesta de la cual se subraya el papel primario que tiene en la vida de los hombres que, sin ella, sería unos maniqués sin vida; además, cabe destacar que en esta cita se hace énfasis en el carácter dinámico de la fiesta la cual, a lo largo del tiempo, cambia sus rasgos e, incluso, los deforma sin por esto perder su importancia para la humanidad. De la misma manera, la cita anterior asocia el nombre de Bajtín al de Gogol, anotando cómo el primero supo reconocer el tono carnavalesco en la escritura del segundo; lo cual sugiere que la *carnavalización* es un fenómeno que va más allá de los límites del espacio y el tiempo del carnaval medieval, pues los elementos que la hacen posible se vuelven a presentar y se constituyen como una estética en la obra de autores modernos y contemporáneos.

Comprender la *carnavalización*, entonces, se torna una cuestión básica. No sólo porque permite apreciar más a fondo los rasgos estéticos que configuran la escritura del Carnaval de Pitol, sino porque al reunir sus novelas bajo esta categoría, el escritor mexicano ha hecho patente su distanciamiento de la literatura “oficial” y seria, y ha declarado su excentricidad, característica que lo hermana a una serie de escritores que, como Rabelais y Gogol, se alejaron del gusto dominante para proponer una literatura *sui generis*, en la cual se siente el respiro de la cultura popular y de una mirada sobre el mundo que rechaza todo tipo de absolutismo e imposición para abrirse al relativismo ideológico y al discurso ajeno.

A este grupo de excéntricos pertenece también Carlo Emilio Gadda cuyas obras maestras, entre las cuales sobresale *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, presentan

¹⁸ “¿Quién al leer la clasificación de los temas y personajes de las historias de ese escritor sexagenario a punto de escribir la novela largamente deseada opondrá la templanza necesaria para resistir la tentación de asociar tal personaje con el autor?” (José Homero, “Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*”, 185-186).

un marcado carácter *carnavalesco* que se hace evidente en el uso no convencional del lenguaje, en la ruptura de la unidad de la narración y en la presencia de un humorismo de tipo grotesco. Todos ellos, elementos también propios del Tríptico del Carnaval de Pitol.

Es por esta razón que en los capítulos que integran esta tesis compararé la escritura de Pitol y la de Gadda, para demostrar que tanto en el caso de *El desfile del amor* como en el de el *Pasticciaccio* nos encontramos frente a relatos cuyas estructuras se organizan alrededor de una visión del mundo y de una estética que presentan rasgos comunes con lo que Bajtín ha llamado “la cultura del carnaval”. El objetivo es dar un pequeño paso hacia la definición de lo que Bajtín ha llamado el *canon de lo grotesco*, es decir, un sistema de naturaleza “anticanónica” que más que un “conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, concientemente establecidas y aplicadas”, el autor ruso describe “en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo” (Bajtín, *La cultura popular* 33). A este *canon de lo grotesco*, idealmente, pertenecen, conservando su libertad y autonomía literaria, todos aquellos escritores que han rechazado adherirse al gusto dominante de su época y han preferido la experimentación y una mirada paródica que les ha proporcionado la oportunidad de expresar por medio de la risa su crítica hacia un mundo cada día menos humano.

Sergio Pitol, un escritor, un carnaval

1.1 LA CULTURA DEL CARNAVAL: UNA ELECCIÓN ANTICANÓNICA

La publicación de las novelas *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, después reunidas bajo el nombre de Tríptico del Carnaval, representa un evento muy importante en la narrativa de Sergio Pitol. Las tres se distinguen de la precedente producción del autor porque en sus estructuras cobran una importancia central algunos elementos antes presentes de manera esporádica, que coinciden con lo que Bajtín llama la *cultura del carnaval*. La presencia de dichos rasgos estéticos marca un hiato entre las novelas del carnaval, de tono zumbón y canallesco, y la producción anterior, de *corte existencial*, caracterizada por un tono serio que sólo en raras ocasiones se abría al humorismo.¹⁹

En *El arte de la fuga* hay un párrafo en el cual el narrador destaca la existencia de una continuidad entre dichos relatos, acomunados por rasgos como lo grotesco y las máscaras:

La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello 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 máscaras y antifaces (Pitol, *El arte de la fuga*, 127).

Sin embargo, tras subrayar los elementos “exteriores” de las fiestas y rituales carnavalescos, estas palabras hacen patente que dichos rasgos estéticos van unidos a una

¹⁹ Un ejemplo de esto lo constituye la escena final de *El tañido de una flauta*, en la cual el protagonista vive la pesadilla de ser el único sobreviviente en Venecia, hasta que de la laguna emerge el ridículo personaje de la Falsa Tortuga, el único ser humano que, irónicamente, justificaría la añoranza de la anterior soledad: “Con alegría advierte que no está sólo en el mundo, que en medio de ese mar de escombros queda otro sobreviviente. Corre al muelle, lanza una cuerda hacia el mascarón decapitado, tiende una mano para sujetar un brazo lechoso que emerge de la góndola. En ese instante descubre, presa del terror, la identidad de quien va a ser su única compañera en la vida. -¿No es una maravilla? ¿Se da cuenta de que por fin estamos solos?- exclama con arrobo la Falsa Tortuga” (Pitol, *El tañido de una flauta*, 243.”

actitud paródica frente a todo lo que se pretende elevado, subrayando como una de las características peculiares de las novelas del carnaval la intención de distanciarse de lo “oficial” y de lo solemne, para proporcionar una visión de la realidad donde la risa tiene un lugar prominente.

Entre los investigadores que han estudiado la narrativa de Pitol, Castro Ricalde ha subrayado la polémica anti-oficial que caracteriza el Tríptico del Carnaval. Afirma que las novelas que lo componen comparten “una misma voluntad: el aniquilamiento de la cultura oficial en manos de la Fiesta, de esa categoría propuesta por Bajtín que integra todos los puntos de vista, y es en sí misma un encuentro con la apertura, la tolerancia, la diversidad” (*Ficción, narración y polifonía...* 10).

Al reconocer la existencia de un paralelismo entre el Tríptico y la *cultura del carnaval* descrita por Bajtín, Castro evidencia que el carácter antagónico de las novelas de Pitol no se configura como una negación total de la oficialidad, sino como una subversión de la misma por medio de la adhesión a un horizonte cultural cuya visión del mundo es relativista, en donde no tiene sentido establecer jerarquías o afirmar verdades absolutas.

Tal actitud implica una relativización del concepto del yo, el cual también puede ser víctima de sus propias actitudes paródicas. Por tal razón, uno de los caracteres compartidos por las novelas del carnaval es la irreverencia frente a la anterior producción de Pitol: los personajes sombríos y aristocráticos son objeto de burla para mostrar lo rancio de sus apariencias. Característica que sugiere una actitud auto paródica del mismo Pitol y prelude la carnavalización de su propia biografía en el Tríptico de la Memoria, donde las experiencias de vida más dolorosas y los ensayos sobre arte y literatura se entremezclan con el relato de acontecimientos grotescos o extremadamente cómicos.

La parodia de los relatos anteriores al Tríptico del Carnaval se produce por medio de la ridiculización del lenguaje pomposo de burgueses e intelectuales, lo cual contribuye a transformar su mundo almidonado en una grotesca mascarada. La investigación de un delito acaecido durante la Segunda Guerra Mundial se torna así un rompecabezas irresoluble: la parodia de los personajes se extiende al género policíaco y a la sociedad de una época; el relato de un huésped indeseado se transforma en la historia de odio hacia una estrambótica investigadora de rituales escatológicos y un matrimonio de la clase acomodada se convierte en una *doméstica asociación delictiva*.²⁰

En los tres textos del carnaval, la risa toma el lugar que antes había pertenecido a la seriedad y a la introspección; los temas y las ambientaciones no cambian, pero sí el tono de la narración y sus características estructurales, pues se multiplican los planos del relato y las voces de los narradores que lo entretajan. Se crea de tal modo una red de discursos en oposición que disuelven los contornos de la realidad y crean un efecto cómico. Sin embargo, no debe creerse que la narrativa del Carnaval es un espacio exclusivamente dedicado a la alegría. En ella encuentran cabida la reflexión acerca de temas universales y la crítica hacia lo establecido; la risa se hace entonces cáustica y despiadada llegando a hacernos sonreír frente al desastre total de un sujeto grotesco.

Tanto en *El desfile del amor* como en *Domar a la divina garza* y, más aún, en *La vida conyugal*, Pitol deja que el carnaval fluya libremente en su prosa casi sin ningún contrapeso “positivo” que lo equilibre. Los personajes que de alguna manera representan la “positividad” o la normalidad van disminuyendo notoriamente en estas tres novelas, para dar paso a un mundo paródico, de rasgos en ocasiones grotescos, donde la vida se libera del lastre oficial y de la seriedad convencional para entregarse a una danza de carnaval que, en ocasiones, resulta macabra (Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga*, 95-96).

²⁰ Véase Tabucchi, “Una doméstica asociación delictiva”, en García Díaz (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*”.

En estas observaciones, Fernández de Alba reconoce otra característica del Tríptico: la total ausencia de personajes “positivos”, de voces que llevan el peso de la confiabilidad. En las tres novelas, las buenas maneras son sólo una máscara que esconde el odio y el prejuicio de las clases acomodadas; las relaciones sociales están minadas por el peso de la calumnia, todo ser humano desconfía de sus semejantes y actúa en contra de ellos. Estos rasgos conforman tres textos en donde la carnavalización se instaura por medio de la desproporción de los actos y las palabras de los personajes, la sobreactuación de “figuras caricaturescas junto con las poses teatrales” (Cuellar, “Lo grotesco en *Domar a la divina garza*, 97”).

Por otro lado, la *carnavalización* de las estructuras se da por medio de la polifonía que crea un plano narrativo por cada voz que se escucha en la novela, expandiendo su alcance por medio de las anacronías²¹ narrativas e, incluso, gracias a unos paréntesis en que la narración parece suspenderse para dejar espacio a la reflexión sobre la misma escritura o a textos parecidos a las acotaciones teatrales. La multiplicación de estos planos que integran las novelas se da también merced a la instauración de otros juegos narrativos tales como: la estrecha red de relaciones intertextuales con otras obras de Pitol o de otros autores;²² la apertura de paréntesis metaficticios en la narración; la importancia que se les otorga a los discursos de los narradores personajes. El resultado es un tríptico en donde los lindes de la novela se confunden y los géneros literarios desaparecen. El guiño a la picaresca va de la

²¹ “La novela polifónica no se expresa mediante una voz única, inquebrantable, sin intersticio alguno. Por el contrario, deja escuchar, permite el conocimiento de las voces ajenas. Por eso podemos hablar de una refracción de la intención del autor, pues al liberarse la palabra del yugo autorial, del narrador único, la palabra novelesca manifiesta la diversidad lingüística a través de los distintos modos de representación” (Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía...* 118).

²² “El recurso de la intertextualidad permite abrir la puerta a la voz de otros, a la voz ajena, a la de otras obras, otros autores, e incluirla en la nuestra [...] en el momento en que en una obra se cita a otros autores o se hace notar su influencia, se establece un diálogo a través del tiempo y el espacio (Castro Ricalde, “Sergio Pitol: una literatura del carnaval”, 123).

mano con la parodia de las formas de la novela policiaca y es evidente que el eco de Bajtín, Rabelais y Dostoievski se acompaña con un “homenaje tácito o expreso a (...): Nikolai Gogol, H. Bustos Domecq y Witold Gombrowicz” (Sergio Pitol, “El sueño de lo real”, 17); y a tantos otros escritores “excéntricos” amados por Pitol en virtud de su oposición a las imposiciones literarias y a la censura.

1.2 TONO FÁRSICO Y LENGUAJE *CARNAVALESCO* EN LA ESCRITURA DE PITOL

En muchos de sus textos de auto-ficción Sergio Pitol ha declarado que los libros de Mijaíl Bajtín han sido para él muy importantes, pues ha reforzado una de las bases de la estética que caracteriza el Tríptico del Carnaval: no es el argumento lo que marca la diferencia entre el género trágico y el cómico, sino el tono, otorgado por el lenguaje, pues representa el pincel y la tinta que el artista utiliza para concretar su idea: “La diferencia de tono determina el género; cuando aparece el elemento fársico el lenguaje respira de distinta manera” (Pitol, “Las novelas del carnaval”, 14).

Esta afirmación aclara que una de las características de un texto “carnavalesco”, de antaño o de hoy, es un tipo peculiar de lenguaje que toma distancia de la lengua dominante, así como lo hace el lenguaje carnavalesco descrito por Bajtín que, con su irreverencia y vitalidad, es uno de los elementos que permite la instauración del “humor festivo”.

En *La cultura popular...*, Bajtín describe este lenguaje “carnavalesco” para caracterizar la lengua de Rabelais:

El carnaval medieval [...] originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y los símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y de eternidad [...] se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diferentes formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés» (Bajtín, *La cultura popular...*, 16).

Como puede notarse, el autor ruso subraya la relación de interdependencia entre la cultura y el lenguaje del “carnaval”, la primera como causa originaria del segundo, y éste como vehículo principal de transmisión de los símbolos y de la ideología “carnavalescos”. Uno y otro son elementos de subversión del sistema cultural dominante, el de la cultura oficial, que viene “revertido” y parodiado.

En sus textos de auto-ficción, Pitol describe el proceso de transformación de su lenguaje literario como una reacción al registro oficial usado y escuchado durante su carrera diplomática: un lenguaje artificial, previsible, que caracterizaba también numerosos fragmentos de las novelas anteriores a la trilogía del carnaval;²³ un lenguaje que nuestro autor describe cerrado, sin alegría y sin espacios para la libre expresión o la improvisación; un ámbito donde la fidelidad al código lingüístico se volvía más importante que las ideas expresadas. Es en su propia escritura, en cambio, donde Pitol encuentra la posibilidad de redimirse, desahogando su frustración por medio de la explosión de otro lenguaje, cuyas características principales son la libertad y la irreverencia:

A medida que el lenguaje oficial escuchado y emitido todos los días se volvía más y más rarificado, el de mi novela [*El desfile del amor*], por compensación, se animaba más, se hacía zumbón y canallesco. Cada escena era una caricatura del mundo real, es decir caricatura de la caricatura. Encontré refugio en el relajado. Se inició de lleno la transformación de mi mundo narrativo. Al terminar esa novela comencé a borrar unos apuntes sobre una posible historia [...] excrementicia, de lenguaje dislocado, un homenaje al absurdo, al género chico y a un humor que mucho tenía de cuartelario. Se trata de *Domar a la divina garza*. Le sucedió otra, *La vida conyugal* (Pitol, *El arte...*, 127).

Con la elección de un lenguaje y de una mirada “carnavalescos”, Pitol evoca la luz de una tradición que va desde la antigüedad greco-latina a la narrativa de Rabelais y llega hasta la

²³ “Fui embajador en Praga, lo que implicó un trato permanente con representantes del poder, funcionarios nacionales o extranjeros, mayores, medianos, diminutos, y con algunos embajadores, todos ellos de pretensiones imperiales. Tanto ellos como yo nos expresábamos en un lenguaje oficial y estratificado que pretendía ser suntuoso: un lenguaje engréido, desprovisto por completo de humor” (Pitol, *El arte...*, 126).

novela “excéntrica” contemporánea. Propone, de esta forma, una actitud que Bajtín había observado en los intelectuales de todos los tiempos y que el autor mexicano había descrito así: “ante el discurso del poder el filósofo y el poeta opondrían con suprema eficacia los recursos del bufón. La rigidez acerada del príncipe, sus inmensos poderes resultarían ineficaces ante el paso vacilante, la mirada atónita y la vacua sonrisa del payaso” (Pitol, *El arte...*, 171).

En resumen, al instalarse su narrativa en “el carnaval” Pitol aboga por los rasgos que Bajtín había destacado como básicos en la literatura de Rabelais. Es más, al igual que el escritor francés, Pitol llega al “carnaval” asfixiado por el mundo “oficial”, buscando en la risa y el esperpento un espacio de libertad y rebelión. De esta manera, lo “carnavalesco” facilita esta subversión y le permite coincidir con su ilustre predecesor europeo, al manifestar su inconformidad mediante el recurso a un sistema de imágenes propio “de la fiesta popular con sus derechos de libertad y de licencia” (Bajtín, *La cultura popular...*, 241).

A partir de este momento, su escritura se configura alrededor de un núcleo humorístico que desbarata y subvierte todo tipo de pretensión de seriedad. Llega a representar paródicamente una realidad cotidiana, protagonizada por seres humanos cada día más parecidos a grotescos guiñapos que repiten fórmulas obsoletas y vacías para encubrir sus frustraciones y sus innumerales fracasos. La risa, cuyo respiro atraviesa todo el Tríptico del Carnaval, tiene el valor de lanzar un mensaje esperanzador, pues purifica y regenera los ambientes y las situaciones descritas; abre idealmente el paso a una humanidad más libre y alegre, menos vinculada con las reglas de la etiqueta que el mundo burgués se autoimpone.

Los frutos de esta nueva actitud inaugurada con la escritura del carnaval se patentizan en el Tríptico de la Memoria, conformado por tres textos de matiz autobiográfico y ensayístico

en los cuales la vida y las ideas de Pitol (el escritor, el narrador y el personaje homónimos), son presentadas por un relato que no trata de esconder su mirada irónica hacia un mundo “real” poblado de caricaturas, en el cual la llamada normalidad no es más que la ilógica sucesión de eventos inimaginables y rocambolescos.

Dicha postura subvierte la narrativa, el ensayo y la autobiografía, y encierra, en sí, más que una intención meramente cómica, una diferente concepción del término “realismo”, que deja de fundarse en lo ordinario para abrirse a lo grotesco. Esto significa que los textos orientados al realismo grotesco rechazan la representación de la “normalidad” propia de los discursos oficiales y se abren a la representación de un universo en donde lo extraño es parte integrante de la totalidad y no sólo un elemento capaz de generar horror o una risa incómoda.²⁴

1.3 GROTESCO Y POLIFONÍA EN LA CULTURA DEL CARNAVAL

Si la “normalidad” es nada más un punto de vista sobre la vida humana, puede ser sustituida entonces con un realismo de tipo grotesco. El discurso novelístico “realista”, en consecuencia, puede alejarse de los cánones clásicos para abrazar una perspectiva grotesca sin con esto perder su “realismo”.

²⁴ La visión de lo grotesco como un agente que provoca un distanciamiento del discurso artístico forma parte de la definición de Wolfgang Kayser (1906-1960). En su libro “Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura” ha trazado un panorama de la evolución teórica e histórica que él considera una categoría estética en la pintura y la literatura alemana y francesa del período romántico y del siglo XX. Para este autor, la categoría estética se instaura en el discurso artístico por medio de la recurrencia a ciertos temas (lo diabólico, la locura, lo inanimado que cobra vida, la transformación del rostro en máscara, de lo animal en mecánico o vegetal, además de la presencia de ciertos animales, sobre todo reptiles y especies nocturnas) que provocan un *distanciamiento*, es decir, la aterradora percepción de que el mundo cotidiano “ha perdido sus proporciones” (35), “es nuestro mundo... y no lo es” (40), provocando en el receptor estremecimiento y risa. Esta visión de lo grotesco, como se podrá inferir en el próximo párrafo, se aleja de la de Bajtín y, por consecuencia, de la interpretación de esta última que se pretende realizar en esta tesis, porque la idea de distanciamiento de la realidad provocado por lo grotesco inscribe este fenómeno en un halo de irrealidad o de magia que no es en nada conciliable con la idea de una representación grotesca que libera la realidad y el ser humano del yugo impuesto por la visión oficial y religiosa del mundo.

Por tal razón, en las novelas del Tríptico del Carnaval existe una mirada paródica del mundo que además de deformar personajes y acontecimientos, caricaturizándolos, desenmascara la hipocresía del “realismo” que pretendía presentarlos como ordinarios ocultando su carácter grotesco.

Cuando Pitol declara que el sistema de “vasos comunicantes” existente entre las novelas del carnaval se basa en “la visión grotesca” que las tres comparten, alude justamente a esto, es decir, a “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso” (Bajtín, *La cultura popular...*, 273) que son propios de la vida cotidiana, y que, por alguna razón, la cultura dominante se obstina en negar. Actitud que coincide con lo que Bajtín ha estudiado en la *cultura del carnaval* medieval, en donde, en oposición a la visión proporcionada por el poder religioso y feudal, se creaba el espacio para *meter en escena* una realidad “grotesca” en donde el disfraz y el clima festivo proporcionaban la ocasión pública de ver una reina actuar como prostituta, un obispo como un endemoniado, un aristocrático como un borracho y de reírse de esto porque, al fin y al cabo, se reconocía que estas actitudes eran propias de la naturaleza humana y de nada servía estigmatizarlas.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal se opone a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo” (Bajtín, *La cultura popular...*, 23-24).

Reconocer los aspectos grotescos de la realidad ofrece la posibilidad de que los confines de esta última se borren o se expandan al infinito; admitiendo que todo, hasta lo más impensado o absurdo, puede, de alguna manera, acontecer y, por ende, ser un hecho “real”. Así, los reinos animal, vegetal, mineral y espiritual se hacen uno solo, el rostro humano

confunde sus líneas con rasgos bestiales; objetos y fieras empiezan a hablar; las pudendas, las vísceras y los desechos humanos se convierten en símbolo festivo del eterno juego de muerte y regeneración del universo.

En lo grotesco, el cuerpo y su corporeidad dejan de ser algo impuro para convertirse en un espectáculo público y sin límites, para estallar, despedazarse, desbordar, fundirse con otros cuerpos. Y, después, volver a estallar, a despedazarse, a desbordar, a repetir este ciclo infinitamente. Per medio de esta subversión de la “lógica” de la corporeidad, lo *grotesco* actúa como agente de *degradación*: arrastra al plano material todo lo que se considera “elevado” y configura nuevas e infinitas alternativas a la inmutabilidad del mundo “oficial”. Hay que notar que la *degradación*, esta caída hacia el reino de lo material, de ninguna manera implica una denigración moral de su objeto, sino un traslado “espacial” de la categoría de lo inmaterial (lo alto, lo sagrado, lo divino) a la de lo corpóreo (lo bajo, lo profano, lo humano). Se niega de este modo la posibilidad lógica que exista algo que está más allá de la materialidad:²⁵ todo puede ser blanco de mofa, ironía y parodia.

Bajtín subraya que el hombre del Medievo supo reconocer la relatividad del todo mediante lo *grotesco* y la *cultura del carnaval*, incluyéndose a sí mismo. Su mirada irónica y su actitud paródica se caracterizan por no someterse a ninguna intención moralizante o educadora. La explicación de esto se funda en el corazón del *carnaval*, en una cultura que se reconoce ambigua, dual. No puede existir una moral, porque, como diría Pitol, *todo está en todas las cosas*, incluyendo el bien y el mal. El *carnaval* se revela entonces como una cultura que no necesita imponer su ideología, degradar o reprimir lo que desvía del cauce

²⁵ Bajtín señala que “el rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal [...] Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo “inferior” terrestre y corporal para morir y renacer en su seno” (*La cultura popular...*, 334-335).

que ella marca, como lo hacen otras culturas humanas: se sabe relativa y necesaria, al igual que todas las demás cosas en el universo.

En el Tríptico del Carnaval esta compleja postura ideológica da vida a una escritura que pierde su aparente unidad estilística y lingüística, para fragmentarse en tantos estilos e idiomas como tantos son los personajes y sus instancias. Un caos aparente que, en realidad, encierra en sí una visión del mundo polimorfa y abierta a la multiplicidad de lo real.

Por esta razón no se puede comprender plenamente la escritura del carnaval de Pitol sin tomar en cuenta la polifonía, concepto que Bajtín profundiza en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*. En ella, Bajtín describió la *otredad* de los relatos dostoievskianos respecto a la novela europea clásica en tanto en ellos la conciencia de los protagonistas es siempre algo independiente y autónomo de la conciencia del autor:

Dostoievski es el creador de la novela polifónica. Llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo. Es por eso que su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas histórico-literarios de los que acostumbramos aplicar a los fenómenos de la novela europea. En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (Bajtín, *Problemas de la poética...*, 16-17).

Es evidente, en esta cita, que Bajtín se enfoca en una narrativa que, al igual que la de Rabelais, se distancia del gusto literario dominante. Pero si en la narrativa del escritor francés lo que marca la diferencia con la literatura canónica es su adhesión a la cultura popular medieval; en la obra dostoievskiana el elemento que crea este hiato es la polifonía, es decir, la multiplicación al interior de los relatos de voces que hablan por sí mismas, expresan una ideología y una cultura autónomas y en ninguna ocasión se hacen gregarias a la voz del autor.

Por medio del adjetivo *polifónica*, Bajtín establece una analogía entre el contrapunto musical y cierto tipo de novela que, desde el punto de vista de la cultura oficial, aparece como *caótica*, sin estilo, ideológicamente contradictoria. Sin embargo, este juicio parcial sufre los límites implícitos de un punto de vista que ama reducir la realidad a una unidad artificial, lo cual es lo contrario de lo que hace Dostoievski en sus novelas. Sus universos narrativos son polifónicos porque están formados por elementos que, según Bajtín, “se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica” (*Problemas de la poética...*, 30).

Para entender la polifonía, entonces, es necesario comprender la total relatividad y multiplicidad de su universo ideológico que integra los horizontes culturales del autor y de todos los personajes, otorgándole a cada uno de ellos un valor equivalente.

Además, según Bajtín, a la relatividad ideológica de la novela polifónica corresponde una máxima apertura del lenguaje, que deja de ser *uno* y se multiplica al infinito,²⁶ porque a toda visión ideológica, a todo modo de ser, corresponde un idioma cuya unicidad es fruto de la perfecta adhesión a las necesidades de la cultura que lo ha generado. Así, la novela de Dostoievski se abre a la palabra humana como palabra doble, de posibilidades infinitas y se configura como *dialógica*, es decir, se funda sobre el diálogo de voces únicas que se retroalimentan entre sí reconociendo que su *otredad* es una ventaja, porque les ofrece la

²⁶ Por esta razón la novela polifónica se abre a todos los registros lingüísticos y expresivos, así como la novela de Dostoievski permite que “el mundo de la copla popular combine con el mundo del ditrambo de Schiller” (Bajtín, *Problemas de la poética...*, 30).

posibilidad de transformación basada en la integración y la tolerancia.²⁷ La palabra dialógica, por naturaleza bivocal, es decir fundada en (por lo menos) dos voces, sabe que su poder aumenta al encuentro con la palabra ajena, porque es de la relación con los demás que el “yo” se forma y se renueva; tal y como sucede con la conciencia del lenguaje, pues una lengua cerrada en el “yo” sería completamente estéril.

La novela *dialógica* se caracteriza por establecer un diálogo entre las voces que la integran. Éstas, dispuestas en un sinnúmero de planos narrativos, operan una sistemática relativización del punto de vista; además, se oponen a su síntesis final en una visión ideológica totalizadora del autor, pues, simplemente, no existe ninguna ideología capaz de recapitular todo lo que aparece en ella.

Esta descripción de la novela polifónica, entonces, mete en primer plano las características de un *discurso* en el cual el lenguaje y los valores que él conlleva estallan fragmentándose en igual número de idiomas y culturas, como de voces presentes en el texto. Sin embargo, cada una de estas instancias encuentra su espacio de expresión y la propia dignidad. Todo lenguaje está respaldado en una cultura y toda cultura crea sus medios de expresión configurándolos según su visión del mundo y sus propias características. A un lado de la *polifonía vocal* y de la *polifonía ideológica*, como se podrían llamar, existe una *polifonía estructural*,²⁸ es decir, la subversión de la novela monológica por medio de una multiplicación de los planos de los que está formada la trama.

²⁷ “Para Bajtín la necesidad de dialogismo en la constitución de la subjetividad pasa por considerarla ineludiblemente en tanto que intersubjetiva, ya que la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos [...] Para Bajtín, la vida es dialógica por naturaleza” (Llovet, *Teoría literaria* 376).

²⁸ La distinción entre *polifonía estructural*, *verbal* e *ideológica* es, a mi parecer, un recurso funcional, pues permite ahondar en forma separada ciertos aspectos que, en realidad, forman un sistema inseparable en el cual todo elemento es necesario para que los demás existan y varíen en el tiempo.

Con base en esto podemos llegar a establecer una relación más estrecha entre *carnaval* y *polifonía*, ya que el primero no se da sin la segunda, considerando ésta como la característica principal de la lengua de la fiesta, que se multiplica en una Babel de idiomas, en un caleidoscopio de expresiones, en un acervo de ideologías, en la trascendencia de los límites ordinarios de la comunicación interpersonal.²⁹

La transformación de la narrativa de Pitol en carnavalesca, que se ha manifestado por medio de una revolución en su lenguaje, no puede no ser una mutación de la novela en *dialógica* y *polifónica*, en la cual todo lo *no-literario* encuentra cabida y dignidad, debido a que, hasta lo más extravagante o aborrecible, forma parte de las infinitas posibilidades que con mayor o menor frecuencia pueden verificarse en la vida y en los discursos artísticos que la representan.

En virtud de esto, la explosión y la multiplicación del lenguaje, la disolución de los antagonismos ideológicos, la ruptura de las convenciones acerca de la estructura de la novela, contribuyen a la representación de un nuevo universo en donde la única ley existente es la anomia³⁰ del carnaval, es decir, la conciencia de que todo es posible, digno y forma parte del universo humano.

La adhesión a este universo que definimos “al revés” porque subvierte las estrictas reglas de la “realidad” oficial, le proporciona a la escritura de Pitol un nuevo espacio expresivo que libera su narrativa de la gravedad del tono serio que la caracterizaba. De tal forma, subvierte su anterior narrativa y da una tonalidad paródica, canallesca y zumbona a sus textos más recientes.

²⁹ La *polifonía*, entonces, instaura en la serie cultural a la cual se refiere (por ejemplo el *carnaval* y la novela) su propio lenguaje “que supone la palabra de doble tono, en estado de descomposición. Es, de hecho, el diálogo de lo delantero y lo trasero; de lo alto con lo bajo, del nacimiento con la muerte” (Bajtín, *La cultura popular...*, 391).

³⁰ Ausencia de reglas.

El resultado es una literatura de tipo realista pero *sui generis*, en donde la solemnidad de lo oficial cede el paso a una mirada cómica que no renuncia a la reflexión acerca de la vida, sino la conjuga con una actitud juguetona a través de la cual toma distancia de las limitaciones impuestas por el poder y la oficialidad para levantar la bandera de lo excéntrico y de lo marginado. Da paso y voz así a personajes y situaciones “no convencionales”, que representan al mundo mediante una risa que declara una visión optimista y vitalista que libera al ser humano de las cadenas impuestas por el poder.

Re-escribir la realidad: la estética del carnaval *trait de union* entre las escritura de Sergio Pitol y de Carlo Emilio Gadda

Durante la fase moderna y contemporánea de la historia occidental, la cultura “oficial” se ha desarrollado alrededor de una visión del mundo liberal y burgués. Dicha perspectiva se ha fortalecido gracias a un sistema ideológico integrado por una serie de valores preestablecidos que hacen hincapié en los dogmas de una religión (el cristianismo, católico y protestante) que marca muy bien el límite entre lo bueno y lo malo y ha permitido la creación de una imagen de la “realidad” en que todo tiene su lugar asignado jerárquicamente. El universo aparece como una pirámide en cuya cumbre se encuentra una divinidad inalcanzable y, en cuyo fundamento, está relegada la humanidad, afligida por la culpa y condenada al sufrimiento tras la expulsión del Edén.

La supervivencia de esa estructura está garantizada por la eliminación de toda diferencia, la represión de cualquier forma de disidencia y la calificación de todo lo que manifiesta inconformidad (a través del rechazo o de la irreverencia) como negativo (el enemigo, el pecado). Es innegable que dicha visión ejerce una función de control social que favorece la conservación de las estructuras de poder, destacando aquellos sujetos que demuestran su adhesión a la cultura oficial y a su sistema de valores. Dicha organización social, que en numerosos seres humanos suscita tranquilidad y seguridad, en otros provoca asfixia y un deseo de rebelión.

Podemos tomar esta reflexión como trasfondo de la observación hecha por el investigador argentino Noé Jitrik (*Los grados de la escritura*, 63-69), para quien el inicio de la escritura es un *actuar* motivado por la voluntad del escritor de “organizar” y “re-

ordenar” al mundo, mediando entre su propia visión y la llamada “realidad”. Si nosotros consideramos este “aseo” de la imagen del mundo hecho por el escritor desde un punto de vista inmanente a su ideología es posible que, al estar este escritor inconforme con la “realidad” oficial, su reorganización del mundo se inspire en “otro” realismo, no ordenado por las reglas de la cultura en el poder. Su escritura, entonces, ignorará las reglas de la escritura oficial (el género, la forma, la conclusión de la trama, la lengua, el estilo, las características del narrador, la visión ideológica de fondo, etc.), y su “reorganización” del mundo, vista desde la óptica del poder, parecerá más bien un aumento del caos.

Los estudios de Bajtín citados anteriormente tienen el mérito de dar a conocer que, entre todas las posibles posturas no-oficiales que una escritura puede adquirir, existe también la que se basa en la *estética del carnaval*, con su mirada peculiar y su representación utópica de un universo cuyas reglas son las del tiempo festivo.

Esto es lo que sucedió con Sergio Pitól, quien, al inaugurar su escritura del carnaval se torna, observa Castro Ricalde, “un terrorista de la literatura [porque] hace terrorismo con los temas, con las estructuras narrativas, con el vocabulario. Provoca el estallido, la subversión de los cánones al llevar lo grotesco hasta sus últimas consecuencias” (“Sergio Pitól una literatura de carnaval”, 115).

En la literatura italiana contemporánea existe un escritor cuya obra y reflexión literaria comparten la vena rabelaisiana y anti-canónica que estamos reconociendo en la narrativa de Pitól. Se trata de Carlo Emilio Gadda, ingeniero milanés, hijo de una apacible familia de la pequeña burguesía lombarda, en cuya personalidad compleja encontraban cabida la frustración económica, los condicionamientos de una educación férrea y los horrores de la Primera Guerra Mundial vivida en primera línea. Todo esto junto con una de las inteligencias críticas más agudas del siglo veinte italiano.

Al igual que la de Pitol, la escritura gaddiana no se configura como una reducción de la complejidad de la realidad, sino como un aumento del caos, por medio de la representación de un mundo en el cual lo grotesco y la multiplicidad de los lenguajes son los elementos principales de un nuevo y paradójico realismo; es por esto que podemos suponer que la reorganización del mundo operada por la escritura gaddiana se configura como una *carnavalización*, entendida ésta en términos bajtinianos.

Gadda, afirma el crítico italiano Cesare Cases, “creía que por doquier había leyes, leyes que él hubiera querido subvertir [...] Gadda se rebeló al orden por medio del lenguaje, sobre todo a través de la subversión del lenguaje, del «uso herético del lenguaje»”³¹ (Cases, “La lombatina di Gadda”, 14-15).

Estas palabras, junto con la anterior cita de Castro Ricalde, refuerzan la idea de la existencia de un *trait de union* entre la escritura de Pitol y la del autor italiano. La investigadora mexicana habla del “terrorismo literario” que Pitol practica por medio del lenguaje; Cases se refiere al uso “herético” que hace Gadda de la lengua. En ambos casos los adjetivos usados por los críticos subrayan una postura lejana del orden “canónico”, que caracteriza a los dos escritores como “enemigos” del orden establecido, hermanos por el uso de un lenguaje que desborda de los cauces literarios y se abre a un sinnúmero de voces y de registros que van de lo “sublime” a lo “popular” para mostrar que la “realidad” no está hecha solamente de lo que es común, sino también de cosas extraordinarias y, por qué no, absurdas.

Dedicaremos los próximos apartados al análisis de las características principales de la escritura de estos dos autores, evidenciando que en la narrativa de ambos se ha ido

³¹ “Credeva che dappertutto ci fossero delle leggi, delle leggi che lui avrebbe voluto rovesciare [...] Gadda si ribellò all’ordine attraverso il linguaggio, soprattutto attraverso l’eversione del linguaggio, dell’«uso eretico del linguaggio»”.

manifestando una visión realista y grotesca del mundo patente en *El desfile del amor* y en *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, lo cual nos permite juntar las dos novelas bajo la bandera de una estética no-canónica con rasgos *carnavalescos*.

2.1. LA ESCRITURA DE SERGIO PITOL

2.1.1 UN HILO ENTRE LAS OBRAS

En la casi totalidad de los estudios sobre la literatura de Sergio Pitol se propone una clasificación de su producción que, con algunas variaciones, reproduce estos puntos: 1) los primeros cuentos “provincianos” y familiares, de ambiente tropical; 2) los relatos “cosmopolitas” con escenarios que van desde México a las ciudades europeas y asiáticas; 3) los cuentos de *Nocturno de Bujara* y las primeras dos novelas, *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*; 4) el Tríptico del Carnaval; 5) los escritos de auto-ficción o Tríptico de la Memoria.

Más que describir cada una de estas fases subrayando las diferencias que las caracterizan, marcando una línea evolutiva de su narrativa, prefiero concentrarme en unas anotaciones hechas por la crítica que nos ayudarán a reflexionar acerca de las constantes temáticas y los principios estéticos que han acompañado la escritura de Pitol durante distintas décadas.

Acerca de esta continuidad *estética*, Mario Muñoz reflexiona respecto a la supuesta “novedad” representada por la trilogía del carnaval y recuerda que las huellas de su génesis están presentes desde los primeros relatos, en donde, en repetidas ocasiones, aparecen la caricaturización de los personajes y el esperpento. Por esta razón, el investigador considera: “que los temas, los procedimientos y la percepción de la realidad que integran el universo carnavalesco de Sergio Pitol, no son nada más que el fruto óptimo de los años vividos en

Praga sino el resultado de un largo proceso de elaboración que empezó desde los cuentos de juventud” (Muñoz, “Los cuentos de juventud”, 91).

Tal dato nos indica con claridad que algunos de los recursos que permiten la instauración de la estética del *carnaval* empezaron a gestarse en la escritura de Pitol desde sus comienzos.

Muñoz tiene también el mérito de observar que, ya desde la saga de los Ferri, compuesta por tres cuentos pertenecientes a la primera fase, podemos vislumbrar la tendencia de Pitol a organizar su narrativa en bloques temáticos al interior de los cuales se establece una red de “vasos comunicantes” que permite que los elementos de un relato se filtren en otro, en un sistema de relaciones especulares llenas de sentido, así como sucede con el Tríptico del Carnaval y el de la Memoria.

Mas la continuidad temática y estética no es un hecho que se circunscribe en Pitol sólo a las trilogías, sino que se extiende a toda su producción. Esto la dota de un complejo sistema de relaciones intertextuales en el cual todo adquiere un sentido diferente. Así lo considera también Alfonso Montelongo: “a medida que avanza la carrera de Pitol se hace más claro que cada texto no sólo debe interpretarse en el contexto del libro que lo incluye, sino de toda la producción del autor” (“«Asimetría» en la obra de Sergio Pitol”, 95-96).

Además de lo grotesco, entre los rasgos que garantizan esta unidad temática y preludian la escritura del carnaval encontramos: la tendencia a organizar sus tramas alrededor de un vacío, una oquedad, que crea una atmósfera de misterio insoluble; la presencia de protagonistas desterrados o no reconocidos en su patria, intelectuales o artistas frustrados; la recurrencia de la máscara y el disfraz, herramientas que le permiten al personaje encubrir la vacuidad de sus discursos y ensalzarse conforme a su desmedida ambición; la multiplicación de los planos narrativos provocada por las anacronías y las narraciones

oblicuas, realizadas desde diferentes puntos de vista; la continua referencia a la obra literaria de otros autores, reales o ficticios y la metaficción. Todos elementos que, según Castro Ricalde, “permiten ver la obra de Pitol como una propuesta de creación, en todos los ámbitos, a partir de un proceso de destrucción total” (*Ficción, narración y polifonía...* 15). De esta manera, la investigadora mexicana subraya cómo a través de la multiplicación de los planos narrativos y de los recursos estéticos, la escritura de Pitol, sin negar la novela en cuanto tal, quebranta la escritura oficial por medio de la subversión de un canon que injustamente había sido considerado inmutable e insustituible.

A la luz de estas consideraciones, aparece más claro el sentido de las palabras del autor veracruzano, quien al hablar de la unidad temática de su narrativa reconoce que lo que varía entre los diferentes momentos de su escritura es la tonalidad del lenguaje:³² sombrío en los primeros textos y fársico en el tríptico, en donde las características que hemos reconocido en la producción previa del autor se expanden, se multiplican a la enésima potencia, transformando su tiempo en festivo e instaurando en su interior el dominio de la *cultura del carnaval*.

Es interesante notar que esta metamorfosis del lenguaje que conforma la escritura del carnaval de Pitol actúa como un poderoso agente de transformación que cambia la tónica de un material narrativo que, sin dejar de configurarse alrededor de las mismas situaciones y de la misma tipología de personajes, deja de enfrentarse a ellas y a ellos con una solemnidad que implicaba cierta dolorosa sensación de *cercanía* o de auto-proyección, para inaugurar la estación de la *fuga*, término que, en la acepción de Pitol, no indica huida, sino un juego rapsódico de distanciamiento que libera al escritor y a los mismos personajes representados del juicio y de la culpa para, simplemente, desbordar en la risa regeneradora

³² Véase Pitol, “Las novelas del carnaval”, 13-14.

del carnaval, en donde lo bueno y lo malo conviven como partes de una humanidad liberada del peso de toda moral.

2.1.2. TRÁNSITOS Y RE-ESCRITURAS

Además de la extraordinaria unidad temática que la caracteriza, la idea de que la escritura de Pitol es como un sistema de “vasos comunicantes” es reforzada por otro elemento: el tránsito de fragmentos procedentes de sus diarios o de relatos publicados anteriormente como autónomos en estructuras narrativas de mayor complejidad como, por ejemplo, las novelas y los textos de auto-ficción, lo cual produce un fenómeno de la *mise en abyme*,³³ un juego de “cajas chinas o [...] matriochkas rusas” (Pitol, *El arte de la fuga*, 178).

A través de su recontextualización, dichos relatos establecen una relación intratextual entre sus diégesis y el relato que actúa como marco envolvente dentro del cual, como afirma Renato Prada Oropeza, cada texto contribuye a la construcción de “un solo y único discurso” (*La narrativa de Sergio Pitol...*, 70), postulándose como elementos de significación y, al mismo tiempo, adquiriendo ellos mismos nuevos significados.

Un ejemplo de este fenómeno y de sus efectos lo proporciona la novela *Juegos florales*, en la cual varios textos publicados autónomamente por Pitol (sobresalen particularmente los cuentos “Cementerio de tordos” y “Cercanía y fuga”) son atribuidos a los personajes: de esta manera los relatos empiezan a funcionar como “radiografías espirituales e intelectuales de los protagonistas y autores ficticios” (García Díaz, *Un viaje laberíntico...*, 262),

³³ Para Lucien Dällenbach (*El relato especular*, 49.), la *mise en abyme* es “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”, por medio del cual se ponen en evidencia “la inteligibilidad y la estructura formal de la obra” (*Ibid.* 15). El mismo autor considera que el primero en hablar de *mise en abyme* fue André Gide que se inspiraba en un procedimiento típico de la heráldica consistente en colocar dentro de un escudo un segundo escudo «*en abyme*» (Gide, *Journal 1889-1939*, 41).

contribuyendo a la configuración de los elementos constitutivos de la trama principal y permitiendo un ahorro en la descripción directa de los personajes que la conforman.

De la misma manera, a través del establecimiento de la relación intratextual entre los relatos y *Juegos florales*, se modifica la recepción estética de los primeros, tanto por la relación de significación que se engendra por medio de la subordinación a la estructura enmarcante, como por la que se establece entre el texto y las características de sus autores ficticios, las cuales se integran a los elementos que influyen en el juicio del lector.

Quizá por esto las novelas de Pitol se revelan como textos arduos para el lector, pues sus tramas se fragmentan por medio de infinitos injertos narrativos a cargo de los personajes, que se caracterizan por la peculiaridad de estilos y temas tratados. Seguir el desarrollo de la trama principal se torna así imposible para el receptor, debido a la multiplicación de los relatos secundarios que se convierten en el verdadero eje de la narración y la configuran como un juego de cajas chinas en donde todo relato se abre a otro menor. Se crea, así, una estructura narrativa que, potencialmente, se expande al infinito.

Se ha considerado que a la novela de Pitol la sustenta una concepción *excéntrica*, considerada como “un género flexible, un género móvil en donde todo tiene cabida” (García Díaz, “Un viaje laberíntico...”, 267), característica que, como lo subraya la investigadora, va de la mano con la práctica de la reescritura y de la recontextualización de numerosos textos:

Sergio Pitol no es un escritor con una escritura definitiva [...] La reescritura de su obra denota un singular ejercicio creativo: varios de sus textos han experimentado distintas modificaciones, en diferentes tiempos, y algunos otros han sido reubicados en nuevos textos. La característica de Pitol de reescribir y de amalgamar lo ya escrito dentro de textos nuevos ayuda a la unidad argumental y estética de toda su obra, al mismo tiempo que proporciona a ésta nuevos matices y posibilidades interpretativas (*Ibid.* 261).

Este proceso de tránsito y recontextualización de los textos de Pitol va unido a la re-escritura y la corrección, a la cual el mismo autor constantemente somete su producción, transformándola en uno de sus rasgos esenciales.³⁴ A partir de este fenómeno, en las diferentes ediciones o en sus nuevas ubicaciones sus textos aparecen más o menos transformados, pero, lo que más cuenta, es que adquieren una nueva significación que nunca se postula como la definitiva: la re-escritura y la corrección son herramientas a las cuales el autor recurre en su trayecto hacia una perfección prácticamente inalcanzable.³⁵

El carácter carnavalesco de dicha postura está a la vista: el escritor, consciente de que su obra nunca llegará a la perfección soñada, reconoce que los límites de su escritura pueden ser superados, dialéctica y dialógicamente, en la misma práctica escritural, en un proceso cuya representación gráfica es una espiral potencialmente sin fin.³⁶

Sin embargo, admitir que un texto puede ser reescrito y corregido infinitamente implica el reconocimiento de que nunca será un texto acabado, como el canon literario burgués pretende. El recurso de la corrección y la reescritura en Pitol parece ser un ulterior punto de contacto entre su narrativa, continuamente en transformación, y el “cuerpo grotesco” de la ideología del carnaval que Bajtín describe como “lo no acabado”,³⁷ un universo en constante e imprevisible evolución. Gracias a la práctica de la reescritura, el corpus narrativo de Pitol se presenta como un todo integrado que evoluciona por medio de

³⁴ Véase Corral Peña, “Notas alrededor del mago (sobre un ensayo de Sergio Pitol)”, 239.

³⁵ En los libros de Pitol la reaparición de los textos no es más –ni menos– que una necesidad de continuidad que ladea ese mundo, el mundo de su obra, una unidad doble en la que se encuentra encerrado su sentido profundo [...] en ese desarrollo no se trata de que cada nueva obra emule a la anterior en tanto que va más allá que ella, sino que el desarrollo es la obra misma (García Ponce, “El mundo de Sergio Pitol”, 94-95).

³⁶ “En la escritura toda perfección, todo cierre está amenazado por un movimiento de corrección que, a fuerza de acompañar los procesos de escritura, parece inherente a ella, no podría concebirse sin ella [...] La corrección, en ese lugar, adquiere el valor teórico de puente, es la instancia por donde pasa, como condición indispensable, la semiosis social, como conglomerado de saberes, normas y teleologías; radica en ella y de ella se extrae la operatividad que se le atribuye y a la que se recurre para perfeccionar una acción” (Jitrik, *Los grados de la escritura*, 51).

³⁷ Véase Bajtín, *La cultura popular...*, 25.

repetidos enmascaramientos. Por ello su tiempo narrativo es festivo: está escindido por la risa y la ironía hacia los demás y hacia sí mismo.

2.2 LA ESCRITURA DE CARLO EMILIO GADDA

2.2.1. VASOS COMUNICANTES: CONTINUIDAD TEMÁTICA Y ESTÉTICA DE LA NARRATIVA GADDIANA

Como la de Pitol, también la producción de Gadda muestra su continuidad estética y temática a pesar del sinnúmero de géneros a que se ha dedicado: novela, cuento, ensayo, artículo científico, etc. Debido a esto, el crítico italiano Dante Isella la ha descrito como “un complejo sistema de vasos comunicantes”,³⁸ definición que coincide con la que Pitol ha dado de su propia literatura.

Entre los elementos que le merecieron a la escritura gaddiana este epíteto sobresale el manejo del lenguaje, que se hace paradójico y pirotécnico en virtud de una apertura a la contaminación mediante el recurso a los dialectos³⁹ (sobre todo el milanés, el florentino, el romano y el napolitano); a idiomas extranjeros (alemán, español, francés); a las lenguas “muertas” (como el latín y el griego clásico, del cual se respeta la grafía sin recurrir a notas); dando también cabida a una variedad de registros tonales (desde el lírico al popular pasando por el científico-erudito); y configurándose como polifónico.

Gadda se rehúsa a expresarse conforme a la economía de la comunicación. Y su lengua es diacrónica y estratificada [...] es un manierista, un deformador del lenguaje, un desbaratador de palabras [...] Gadda no cree en la palabra directa, original, inmediatamente expresiva. Es

³⁸ “Un complesso sistema di vasi comunicanti”. Isella, “Presentazione”. En Gadda, *Opere...* t. I, XXII.

³⁹ Con respecto a los que se conocen como los dialectos italianos hay que subrayar que, hasta las últimas décadas del siglo XIX, estas lenguas fueron los idiomas oficiales de cada uno de los pequeños estados que existían en la península itálica, los cuales fueron suplantados por la imposición del florentino después de la creación del Reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya (1861-1870). Es opinión común de los historiadores de la lengua italiana que el proceso de unificación lingüística del país, iniciado en las fechas indicadas, se llevó a cabo sólo después de la Segunda Guerra Mundial, con la difusión de la televisión. Es importante señalar que la Italia fascista no era un país lingüísticamente unido, como se infiere de las numerosas campañas en contra de los dialectos llevadas a cabo por el régimen de Mussolini. Los investigadores que se han dedicado al estudio de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* subrayan que la apertura de Gadda a los dialectos itálicos forma parte de la más compleja oposición del escritor a la dictadura fascista, una reevaluación de los despreciados dialectos y una subversión de la pretendida unidad lingüística que el régimen pregonaba.

un *pasticheur*, es decir un elaborador de lenguas y de estilos ya dados –preexistentes [...] La palabra de Gadda reelabora siempre otra palabra en formas que van desde la parodia a la estilización alto-mimética [...] Denunciando el sinsentido de toda habla –de toda habla que se quiere íntegra. (Guglielmi, “Gadda e la tradizione del romanzo”, 27, 28, 29)⁴⁰.

Esta reflexión de Guido Guglielmi nos ayuda a describir la lengua de Gadda subrayando cómo ésta se genera a partir del rechazo de los caracteres básicos del lenguaje literario; rompe con el esquema lógico-sintáctico de la frase y reniega paródicamente del principio de la eficacia comunicativa, gracias a una escritura fundada en la manipulación de las palabras y de los discursos (sean éstos oficiales, populares o técnicos) mediante los neologismos, la adjetivación pletórica, la asonancia, la asociación de ideas y el retruécano.

Escritura que rechaza toda clasificación genérica para definirse (mejor dicho sería *indefinirse*) como *pastiche*⁴¹, es decir, el género que se forma de la comunión de todos los géneros, que pierden su identidad para adquirir otra compartida, donde todo cabe para ser, en un primer momento, hecho trizas y, al final, reconfigurado.

Esta postura frente al lenguaje refleja la actitud crítica del escritor por lo absurdo de un mundo cuyo pretendido orden es sólo el resultado de las construcciones discursivas propias de la lengua oficial. A partir de esto, la presencia de lo barroco y de lo grotesco en la escritura gaddiana no debe leerse como una apertura a dos categorías estéticas no canónicas que demostrarían el gusto del escritor por lo excéntrico, sino como una marca del realismo “cruel” que caracteriza la mirada del autor milanés. Así lo ha subrayado él mismo: “lo

⁴⁰ “Gadda rifiuta di esprimersi secondo l’economia della comunicazione. E la sua lingua è diacronica e stratificata [...] è un manierista, un deformatore del linguaggio, uno scompositore di parole [...] Gadda non crede nella parola diretta, originale, immediatamente espressiva. È un *pasticheur*, cioè un elaboratore di lingue e di stili già dati –preesistenti [...] La parola di Gadda rielabora sempre un’altra parola in modi che vanno dalla parodia alla stilizzazione alto-mimetica [...] Smascherando l’insensatezza di ogni parlata- di ogni parlata che si voglia integra”.

⁴¹ “Obra original construid, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc [...] En ocasiones puede ser usado en la *parodia*; ambos tipos de *textos* son de naturaleza *intertextual*”. (Beristáin, 394).

barroco y lo grotesco ya están en las cosas [...] no se pueden atribuir a una premeditada voluntad o tendencia expresiva del autor, sino a la naturaleza y a la historia)” (*La cognizione del dolore*, 760).⁴²

La inconformidad de Gadda frente a la sociedad y a la fauna de mezquinos personajes que en ella viven se proyecta en el punto de vista propio de la voz de los narradores principales de sus relatos, caracterizados por una mirada irónica hacia la autoridad y las instituciones, como la religión y la familia, pilares de la sociedad burguesa moderna y contemporánea, las cuales, al hacerse vehículos de transmisión de la tradición y de sus valores inmutables, aplastan al ser humano ocultándole que, en realidad, todo conocimiento es el resultado –variable en el tiempo y en el espacio- del encuentro entre el sujeto conocedor y el objeto conocido. Toda verdad, entonces, es relativa y modificable.

A nivel textual, esta postura de los narradores se refleja en su tendencia a suspender el relato para expresar su punto de vista acerca de las cosas y las personas, dando vida a juegos irónicos y ataques sarcásticos que conviven con una clara conciencia del acto de narrar y con la reflexión acerca de la escritura y sus materiales.

La irreverente postura de Gadda frente al discurso oficial y al lenguaje que lo conforma va de la mano con una actitud equivalente respecto a las formas de la escritura canónica; en particular, la novela cuyos rasgos, como lo subraya Guglielmi hablando de la *Meditazione Milanese*,⁴³ vienen subvertidos:

El teórico de la deformación no podía elegir la poética de la forma. Tenía que elegir otra tradición: la otra tradición [...] Los organismos narrativos compactos no podían satisfacerlo [...] el gentío de los personajes, las estudiadas confusiones onomásticas anunciaban un diferente proyecto narrativo: un tipo de relato que incluyera la discontinuidad de sus “momentos cognoscitivos” –como Gadda los llama–, capaz de proceder por agregaciones de

⁴² “Il barocco e il grottesco albergano già nelle cose [...] non sono ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell’autore, ma legati alla natura e alla storia”.

⁴³ *La meditación milanés.*

realidades y por disoluciones de realidades, más que por combinaciones bien articuladas (Guglielmi, “Gadda e la tradizione del romanzo”, 33).⁴⁴

La escritura gaddiana se distancia de las formas de la literatura oficial: rechaza los principios de uniformidad, orden, equilibrio y conclusión. Contraponen a ellos el caos de un estilo variable y su pasión por las tramas desmedidas, que se forman por la aglutinación de núcleos narrativos aislados.

De esta manera, sugiere Guglielmi, Gadda se acerca a la *otra tradición*, la de los *outsiders*, aquellos escritores que no han acomodado su obra al gusto dominante o a la voluntad del poderoso en turno, sino se han dedicado a escarnecer toda pretensión de absoluto, por medio de una mirada autónoma e independiente sobre el mundo.

Ya un cuarto de siglo antes de la publicación de las dos obras maestras de su narrativa, Gadda había hecho patente que su literatura buscaba alejarse del canon por medio de una escritura volcada sobre sí misma. Durante esta reflexión, la escritura gaddiana adquiere un grado de auto-análisis que, en varios casos, se filtra en los relatos de ficción, se integra en lo relatado y forma un juego de espejos, estructural y estéticamente interesante, entre ficción y meta ficción.

Un ejemplo de cómo la obra gaddiana se abre a lo meta literario es el “Cahier d’études”, diario/borrador del *Racconto italiano di ignoto del novecento*⁴⁵ (1924). En él, Gadda reflexiona acerca de su escritura para transformarla, gracias al reconocimiento de la multiplicidad y de las contradicciones que el “realismo” burgués se niega a ver en la

⁴⁴ “Il teorico della deformazione non poteva scegliere la poetica della forma. Doveva scegliere un’altra tradizione: l’altra tradizione [...] I compatti organismi narrativi non potevano soddisfarlo [...] l’affollamento dei personaggi, le studiate confusioni onomastiche annunciarono un diverso progetto narrativo: un tipo di racconto che includesse la discontinuità dei suoi “momenti conoscitivi” –come Gadda li chiama–, e cioè capace di procedere per aggregazioni di realtà e per dissoluzioni di realtà, piuttosto che per combinatorie ben articolate”.

⁴⁵ Cuento italiano de un ignoto del Novecientos. No existe traducción al español.

realidad. Las notas que traza en el “Cahier” se abren con afirmaciones que relatan, desde los primeros esbozos del *Racconto italiano*, una trama realista cuya característica principal es el caos,⁴⁶ porque “en realidad la vida es un «enredo» y ¡qué intricado enredo!”⁴⁷ (“Cahier d’études”, 461).

El significado de la postura gaddiana es evidente: en un mundo en donde todo es caos y no existe una sola verdad, no tiene sentido una novela en que la única voz escuchada es la del autor (a menos que éste no sea un gran egocéntrico o un genio) y, menos aún, una que exija ser tomada en serio por ser espejo “fiel” de la vida humana. Quien pretende esconder la complejidad de lo real detrás de una máscara de orden y perfección es tan ridículo que merece ser blanco de la mirada paródica de quienes entendieron que lo bueno y lo malo no existen, pues los hombres son «omnipotenciales»⁴⁸ y encierran en sí mismos lo positivo y lo negativo, lo masculino y lo femenino, y otros opuestos infinitos.

La novela gaddiana aspira a ser el espacio donde lo cómico y lo paródico se instauran por medio de un tono que rechaza la monotonía de la novela canónica, que el escritor elige entre diferentes opciones:

(a) *lógico-racionalista*, paretiana, seria, cerebral [...] (b) *humorístico-irónica*, en apariencia seria, dickens-panzini [...] (c) humorístico seria manzoniana; es decir dejando el juego humorístico a los simples hechos, no a la manera de expresarlos [...] (d) enfática, trágica, «maravillosa 600», simbolística [...] (e) [...] la manera cretina, que es fresca, pueril, mítica, homérica, con huellas de simbolismo, con sorpresa-inocencia-ingenuidad. Es el estilo de un niño que ve al mundo: (y que ya sepa escribir.)⁴⁹ (Gadda, “Cahier”, 396).

⁴⁶ “Dal caos dello sfondo devono coagulare e formarsi alcune figure a cui sarà affidata la gestione della favola [...] Il caos del romanzo deve essere una emanazione della società italiana del dopoguerra” (Gadda, “Cahier d’études” 395). “Del caos de trasfondo deben coagular y formarse algunas figuras a las cuales se les encargará la gestión de la fábula [...] El caos de la novela debe ser una emanación de la sociedad italiana del posguerra”.

⁴⁷ “in realtà la vita è un «intreccio» e quale ingarbugliato intreccio!”

⁴⁸ «Onnipotenziali» en el texto original (Gadda, “Cahier”, 463).

⁴⁹ “(a) *logico-razionalistica*, paretiana, seria, celebrata [...] (b) *umoristico-ironica*, apparentemente seria, dickens-panzini [...] (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo di esprimerli [...] (d) enfatica, tragica, «meravigliosa 600», simbolistica [...] (e) [...] la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo: (e che sapesse già scrivere.)”

Gadda parece preferir, por la escritura del *Racconto italiano*, la vena “umorístico seria manzoniana” en donde no es el tono del discurso el que instaura lo cómico, sino los hechos ridículos, paradójicos, en homenaje al amado Alessandro Manzoni, el gran escritor lombardo del siglo XIX.⁵⁰

Sin embargo, años después, la escritura gaddiana multiplica su carga paródica y contamina el modelo manzoniano por medio de una mirada “humorístico irónica” y con la “manera cretina” (puntos b y e), como, por ejemplo, se puede apreciar en el *Pasticciaccio* y *La cognizione del dolore*.

El proyecto de escritura trazado en el “Cahier” presenta claramente los puntos de reflexión que están en la base de la explosión estética de la novelística gaddiana. De ellos destaca la intención de escribir una novela “Sicópata y caravaggescas”⁵¹ (Gadda, “Cahier”, 411), una “novela de la pluralidad”⁵² (“Cahier”, 462), en donde la complejidad de lo real es representada en su totalidad, incluyendo lo extraño y lo ridículo y recurriendo a una escritura en la que encuentran expresión las voces contradictorias y las ideologías de una multitud de personajes, pues así “es la vida: y la novela que la refleja”⁵³ (“Cahier”, 472).

⁵⁰ Alessandro Manzoni es, sin duda, el escritor más nombrado o aludido en la escritura gaddiana. La gran pasión de Gadda para el autor de *I promessi sposi* (*Los novios*) es la causa que indujo al ingeniero milanés a inspirarse, reverenciar o parodiar toda la obra manzoniana en un juego constante de referencias que crean un intertexto muy importante por la comprensión de la narrativa gaddiana. Sólo como ejemplo señalamos que en *Racconto italiano di ignoto del novecento* Gadda escribe a propósito de Manzoni: “La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati di cui si plasmò e si plasma tutto il nostro bizzarro e imprevedibile vivere, egli ne avvertì le derivazioni contaminantesi in un’espressione grottesca” (Gadda, *Racconto italiano*, 591). Traducción: “La mezcolanza de las aportaciones históricas y teóricas más variadas de las cuales se plasmó y se plasma tono nuestro estrambótico e imprevisible vivir, él percibió las derivaciones que se contaminaban en una expresión grotesca”.

⁵¹ “Romanzo psicopatico e caravaggesco”. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) es un pintor italiano del siglo XVI. Su pintura, considerada el primer gran ejemplo del barroco italiano, rompió los lazos con la representación clásica, abriéndose a la representación dramática del cuerpo humano por medio de un naturalismo de tipo grotesco, otorgándole dignidad artística, entre otros temas, a la deformidad, la vejez y la homosexualidad.

⁵² “Romanzo della pluralità”.

⁵³ “È la vita: e il romanzo che la rispecchia”.

Gadda admite el relativismo en su escritura y reconoce la gran carga dialógica de la conciencia humana, pues “ningún momento es absoluto, cada quien es un *sistema de coordenadas que se debe relacionar con otro sistema, etc.*”.⁵⁴ (“Cahier”, 473). En su novela, la ideología del autor se declara como *prima inter pares*⁵⁵, reconociéndole derecho de asilo a las ideologías de los personajes, para que la voz de todos se escuche, sin ser distorsionada por la del escritor.

En algunos de los trazos más interesantes del “Cahier”, Gadda medita acerca de qué tipo de enfoque narrativo darle a su escritura, valorando como funcionales tanto la perspectiva “ab exteriore” (la focalización externa) como la “ab interiore” (la focalización interna al personaje), recurso este que pensaba proteger de las posibles intrusiones del autor por medio de la caracterización dialectal:

En el juego «ab interiore», ¡sólo es suficiente una palabra, un toque, un guiño para en seguida dejar entrar al autor! Si se mantiene el puro dialogado popular, verdadero, con todos los toques de color (el sabio habla como sabio, el delincuente como delincuente) se puede huir de esta intrusión del autor. Mas, el dialogado puro y verdadero implica entonces para nosotros el *uso del dialecto, del habla común*”. (Gadda, “Cahier”, 475).⁵⁶

Es por medio de la musicalidad del habla popular y de los dialectos que Gadda escribe las partes de su novela, llamadas significativamente “sinfonías”; de esta manera, se constituye claramente como *polifónica*, debido a la importancia de la armonía musical creada por el juego de voces de los personajes, dentro de las cuales la del autor es sólo una más.

Este recurso narrativo planeado para el *Racconto italiano*, se transforma en el elemento característico de su escritura y llega a ser la espina dorsal de *La cognizione del dolore* y, sobre todo, de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Novelas en las que la polifonía

⁵⁴ “Nessun momento è assoluto, ciascuno è un *sistema di coordinate da riferirsi ad altro sistema, etc.*”.

⁵⁵ Primera entre iguales.

⁵⁶ “Nel giocare «ab interiore», come basta una parola, un tocco, un cenno per far subito entrare l'autore! Se si mantiene il puro dialogato popolare, vero, con tutti i tocchi coloristici (il dotto parla da dotto, il delinquente da delinquente) si può sfuggire a questa intrusione dell'autore. Ma il dialogato puro e vero implica per noi allora l'*uso del dialetto, della parlata comune*”.

es el rasgo estético que permite caracterizar como *grotesca* la escritura del autor, pues lo literario le cede lugar a la cultura y al lenguaje del vulgo de la Italia del periodo de entre guerras, con sus errores gramaticales, expresiones idiomáticas, groserías y argucias. Pinta así un fresco popular de extraordinaria vitalidad y realismo que posee numerosos puntos de contacto con la narrativa rabelaisiana. El primero y más importante, es, sin duda, su *otredad* consciente y, podría decirse, programática con respecto a la narrativa canónica; característica semejante al carácter relativista y tolerante de la cultura del carnaval medieval, hecho que, por sí solo, representa una rebelión frente a toda jerarquía, pues reniega de toda idea de sacralidad y solemnidad para inaugurar el tiempo de la igualdad, de la fiesta, en el cual caen las prohibiciones y se establece el reinado de los motes de espíritu, de las bromas procaces y del humorismo grotesco. Todo ello contribuye a representar el “garbuglio” inextricable de lo real.

2.2.2. LA NOVELA GADDIANA: UN *WORK IN PROGRESS*

En la escritura de Pitol y en la de Gadda la *carnavalización* pasa por una profunda reflexión sobre su ontología y su relación con el mundo y la literatura oficial. Guglielmi establece una relación entre el proceso de reflexión meta-literaria del autor milanés y el pensamiento de André Gide, concluyendo que la actitud rebelde que caracteriza los relatos de Gadda lo lleva a compartir muchas características del *Nuoveau roman*, porque:

pertenece a la línea de destrucción de la forma: a una línea, en sentido amplio, manierista [...] desenmascara su propio procedimiento. Extiende el detalle; se entretiene largamente sobre el no orgánico, el disociado, sobre la parte aislada. A la misura contrapone la desmesura [...] Rechaza la unidad. Y no puede dar, entonces, cuadros en sí cerrados (Guglielmi, “Gadda e la tradizione del romanzo”, 18).⁵⁷

⁵⁷ “Appartiene alla linea della distruzione della forma: a una linea, in senso largo, manieristica [...] mette a nudo il proprio procedimento. Dilata il particolare; s’intrattiene lungamente sul non organico, sul dissociato, sul pezzo staccato. Alla misura contrappone la dismisura [...] Rifiuta l’unità. E non può dare, quindi, quadri in sé compiuti”.

En este proceso de distanciamiento/subversión de los cánones literarios dominantes cobra una importancia especial la constante práctica de reescritura de textos o trazos llevada a cabo por Gadda a lo largo de los años, tanto en diarios o cuadernos personales como en revistas o libros. Una reescritura motivada, por un lado, por su casi maniático gusto por la reelaboración y la manipulación del material literario y lingüístico y, por el otro, por los constantes problemas económicos que padeció durante toda su vida.

Con respecto a esto, debe subrayarse que su literatura repite siempre un reducido abanico de temáticas procedentes, por lo general, de la vida real, como en el *Pasticciaccio* cuya trama policial se inspiró en un hecho de crónica, el delito Stern, que apasionó a la Italia fascista;⁵⁸ o de sus experiencias autobiográficas como, por ejemplo, el empobrecimiento de su familia a causa de las malas inversiones paternas, sus fobias personales, la contrastada relación con la severísima madre y la muerte heroica, en guerra, del hermano que todos querían.

Entre las temáticas recurrentes en la narrativa del autor milanés podemos reconocer la angustia por el ambiente burgués con sus pequeñas mezquindades y su terrible represión del cual son reflejo la diáfana figura de Liliana Balducci, madre sin hijos en la Italia de las cuarenta millones de bayonetas, víctima de asesinato en el *Pasticciaccio*; la sociedad del imaginario país del Madaragál de la *Cognizione*, tan parecida a la chismosa burguesía que veraneaba en Brianza;⁵⁹ o la gris atmósfera de las buenas conciencias de *L'Adalgisa*.

De la misma manera, en sus obras abundan los personajes derrotados por la vida, incapaces de cumplir con las expectativas de su entorno, por lo general intelectuales o

⁵⁸ Véase la nota 3 del ensayo crítico firmado por Giorgio Pinotti y contenido en el segundo tomo de la obra completa de Carlo Emilio Gadda editado por Dante Isella, en la cual se dice: “Alla genesi del *Pasticciaccio* non fu probabilmente estraneo uno specifico episodio di cronaca nera, il delitto Stern” (A la génesis de el *Pasticciaccio* no fue probablemente ajeno un episodio de nota roja, el homicidio Stern) (1137).

⁵⁹ Zona rural próxima a Milano, en donde las familias de la clase medio alta de la ciudad amaban tener sus casas de campo para pasar el verano.

filósofos despreciados o temidos por los demás, como Gonzalo Pirobutirro de la *Cognizione* o el protagonista de la primera parte del *Pasticciaccio*, don Ciccio Ingravallo, policía filósofo del cual “alguien” afirma que habla evocando “historias que nada quieren decir, o casi nada, pero que sirven para burlar a los poco preparados, a los ignorantes” (Gadda, *El zafarrancho aquel... 7*).⁶⁰

Más allá de las constantes temáticas, es interesante observar que varios fragmentos fueron publicados en diferentes obras con ligeras o nulas modificaciones. En las dos novelas más importantes de Gadda hay ejemplos significativos de esto, porque establecen relaciones intertextuales con otras obras suyas, de cuya lectura se reciben nuevas pistas que enriquecen la lectura de la *Cognizione del dolore* y del *Pasticciaccio*.

En la *Cognizione*, por ejemplo, hay dos fragmentos que anteriormente habían formado parte de *L'Adalgisa* con el título de “Strane dicerie contristano i Bertoloni”⁶¹ y “Navi approdano al Parapagàl”⁶² y que antes, según Guido Lucchini⁶³, habían sido publicadas en revista.

En “Strane dicerie contristano i Bertoloni”, el relato se abre con la hilarante descripción de cómo la especulación edilicia provocada por la ansiedad de las buenas familias maradagalenses de tener una casa de campo que atestigüe su bienestar económico (hecho que, recordémoslo, había provocado la ruina de la familia Gadda) ha destrozado el apacible panorama del Serruchón, cadena montañosa cuyo nombre es una traducción paródica del manzoniano Resegone.⁶⁴

⁶⁰ “Parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre ad acciellare gli sprovveduti, gli ignari” (Gadda, *Quer pasticciaccio brutto... 5*).

⁶¹ “Extraños chismes entristecen los Bertoloni”.

⁶² “Barcos atracan en el Parapagál”.

⁶³ “*L'Adalgisa*”.

⁶⁴ Macizo montañoso que domina el panorama del Lago de Como, escenario de *Los novios* de Alessandro Manzoni, descrito en la novela en páginas de un extraordinario tono lírico.

!De villas, de villas!; de villitas ocho habitaciones dobles servicios; de principescas villas cuarenta estancias amplia terraza a los lagos vista panorámica de Serruchón -huerto, vergel, garaje, portería, tenis, agua potable, pozo negro de más de setecientos hectólitros –, orientadas a mediodía, a poniente, a levante, a levante-mediodía, a mediodía-poniente, protegidas por olmos o por umbrosidades de hayas contra la tramontana y el pampero, pero no contra los monzones de las hipotecas que también soplan a placer sobre el anfiteatro morrénico (Gadda, *Aprendizaje del dolor* 25-26).⁶⁵

Este párrafo aparecido sin variaciones en dos novelas, proporciona un ejemplo del lazo intertextual entre la *L'Adalgisa. Disegni milanesi*⁶⁶, obra que, como el mismo título sugiere, consta de una serie de trazos de ambiente milanés en los cuales se relatan episodios de la vida de familias de la burguesía ciudadana, y *La cognizione*; situación que permite establecer un paralelismo entre el imaginario país latinoamericano del Maradagál y la Lombardía.⁶⁷ Así, la mirada irónica del narrador de *La cognizione* hacia los maradagalenses se refleja en la burguesía lombarda, evidenciando su hipocresía, sus pequeñas mañas, sus valores anticuados y superficiales, recurriendo, para reforzar los lazos ideales que unen los dos territorios, a la parodia de las descripciones del ambiente lombardo realizadas por Manzoni en *Los novios* para delinear los rasgos geográficos y sociales del Maradagál.

En relación a su reescritura, es interesante detenerse en el análisis de unos párrafos aparecidos tanto en la novela *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* como en el texto de matices autobiográfico-ensayísticos: *Eros e Priapo*, en el cual el escritor milanés sistematiza su violenta crítica hacia el régimen fascista italiano.⁶⁸ En ambos, se encuentran

⁶⁵ “Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramiaca del Serruchon- orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri –esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno ponente, protette d’olmi o d’antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt’andare anche sull’anfiteatro morenico del Serruchon” (Gadda, *L'Adalgisa*, 381; *La cognizione del dolore*, 584).

⁶⁶ Dibujos milaneses.

⁶⁷ Región del Norte de Italia cuya cabecera es Milán.

⁶⁸ La crítica al régimen fascista italiano no se limita, en la obra de Gadda, sólo al ámbito de *Eros e Priapo* y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, sino es una constante que se manifiesta más o menos claramente a lo largo de otras obras, como por ejemplo, en *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, relato en el cual la obtusa violencia de las camisas negras es uno de los elementos centrales de la trama y los fascistas son

largas invectivas en contra de las camisas negras y su guía, Benito Mussolini, blanco favorito de la pluma gaddiana, de quien subraya –en las dos obras– la ridiculez de sus modales pretendidamente elegantes para disfrazar “aquellos brazuelos cortos de sapo, y semejantes diez dedazos caídos sobre las caderas como dos manojos de plátanos” (Gadda, *El zafarrancho aquel de via Merulana* 44-45)⁶⁹, o “aquellos dos manojos de plátanos de sus manos, que le caían sobre las caderas, retenidos por dos brazuelos cortos cortos” (Gadda, *Eros e Priapo*, 228).⁷⁰

Al considerar estos tránsitos textuales entre una novela y un ensayo, hay que tomar en cuenta que, a pesar de haber sido publicado en 1967, *Eros e Priapo* fue escrito en 1945, mismo año en el que Gadda estaba trabajando también en la primera edición de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*,⁷¹ en la cual el fragmento anteriormente citado se presenta en otra variante que, por sintaxis y terminología, se asemeja más a la segunda edición de la novela que al ensayo: “aquellos brazuelos cortos cortos, de sapo, y aquellos diez dedazos caídos sobre las caderas como dos manojos de plátanos” (Gadda, *Quer pasticciaccio...-46-47*, 324-325).⁷²

La existencia de dicha relación intertextual subraya, por un lado, la tendencia de Gadda a disolver los géneros literarios en el *pastiche* y, por el otro, hermana la perspectiva del autor persona con el que caracteriza al narrador principal del *Pasticciaccio*, sugiriéndole al

llamados “pescecani” (tiburones), término que en el *Pasticciaccio* aparece en relación con los inquilinos del “palazzo degli ori” (edificio de oro), escenario de un asesinato.

⁶⁹ “Quele braccette corte corte da rospo, e quelli dieci detoni che je cascaveno su li fianchi come du rampazzi de banane” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 43-44) La traducción de Juan Ramón Masoliver omite la repetición del adjetivo *corto* “aquellos brazuelos cortos cortos”, que en el lenguaje popular viene usada para reforzar la idea de la cortedad.

⁷⁰ “Que’ du’ grappoloni di banane delle du’ mani, che gli dependevano a’ fianchi, rattenute da du’ braccini corti corti”.

⁷¹ Publicada por entregas en la revista florentina *Letteratura* entre 1946 y 1947.

⁷² “quei braccini corti corti, de rospo, e quelli dieci ditoni che je cascaveno sulli fianchi come du grappoloni de banane.

lector que mucho de lo que cree o piensa esta voz narrativa es el reflejo de la ideología gaddiana.

Otros elementos importantes de la práctica reescritural de Gadda lo representan las diferentes versiones de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, aparecido en 1946-47 en la revista *Letteratura*, publicado como novela en 1957 y del cual el autor realizó una reducción televisiva llamada *Il palazzo degli ori*.⁷³

La versión del *Pasticciaccio* de 1946-47 presenta numerosas diferencias con respecto a la edición publicada una década después. La más evidente es la que se refiere a la estructuración de la trama, que consta de menos capítulos, cinco (a pesar de que el proyecto inicial del autor preveía la entrega de un sexto) en vez de nueve, por la ausencia de los capítulos finales. Además, la edición del 1946 presenta en su cuarto capítulo un material que desaparece después, en el cual se hace una alusión a la relación homo-erótica entre la víctima de asesinato Liliana Balducci y una de sus sobrinas-sirvientas, la feroz Virginia Troddu, su posible asesina, de la cual también se denuncian las provocaciones sexuales dirigidas al señor Remo Balducci para obtener regalos a cambio.

Además de las diferencias estructurales de las dos ediciones, hay que subrayar las diferencias lingüísticas entre el relato publicado en *Letteratura* y la edición de 1957, lo cual las hace peculiar a una y otra. La edición de 1946-47 se caracteriza por el diferente manejo de los dialectos, cuyo relieve en la narración tiene un papel menor con respecto al que adquiere en la edición de una década después. La voz del narrador principal publicado en *Letteratura*, por ejemplo, a pesar de configurarse como abierta a las influencias dialectales (romano, napolitano, molisano), se demuestra aún escasamente fluida y confiada, sobre todo por lo que se refiere al dominio del habla capitalina, límite que en la edición sucesiva

⁷³ El edificio de oro.

Gadda supera por medio de una reescritura de los enunciados en “romano”, adecuada al molde literario popular de la poesía dialectal de Giuseppe Gioacchino Belli⁷⁴ y gracias a la atenta revisión de especialistas del dialecto romano, lo cual le otorga a la lengua del *Pasticciaccio* un tono al mismo tiempo realista y cómico-popular que se conjuga bien con la mirada socarrona y desilusionada del narrador principal.

La inseguridad frente a los lenguajes populares que era propia del *Pasticciaccio* de 1946-47, además, lleva al narrador a continuar con una costumbre típica de la primera escritura gaddiana, la de glosar el texto con una serie de notas que, en varias ocasiones, adquieren dimensiones importantes porque fragmentan el relato, efecto potenciado por el hecho de que dichas notas también se prestan a la apertura de paréntesis de naturaleza narrativa o especulativa, en las cuales el narrador desvía su atención de la diégesis para enfocarse en detalles más o menos coherentes con la trama.

En relación a la presencia de la ironía, la edición de 1946-47 se caracteriza por exacerbarse en los ataques del narrador al régimen fascista, que en este texto se hacen más dramáticos perdiendo, como consecuencia, parte de su registro cómico. Lo mismo acontece con lo grotesco, cuya recurrencia es, como en la edición en libro, muy alta, pero cuyo tono es más cuartelario o popular en la versión por entregas.

El guión para el film *Il palazzo degli ori* –escrito por Gadda en vista de la grabación nunca llevada a cabo por el Instituto Luce, probablemente esbozada desde 1946– presenta, desde el punto de vista lingüístico, una tonalidad que carece de los brotes populares, sin diálogos o apenas sugeridos, mientras, con respecto a la trama, pone énfasis en el enredo

⁷⁴ Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863) poeta dialectal romano que en sus sonetos describe la vida popular en la Roma pontificia del siglo XIX.

policial, que en él encuentra un desarrollo lineal que llega a la solución del caso por medio de la muerte o de la aprehensión de los culpables, retomando las ideas esbozadas y nunca sistematizadas por Gadda de una segunda parte de la novela en libro (en vista de una edición completa y definitiva) en que se proporcionaba la solución del caso.

Todos estos datos nos permiten observar cómo, a través del tránsito y la reescritura de los textos, la literatura gaddiana se va constituyendo a partir de un “proceso de acumulación y expansión”⁷⁵ (Rotondi, 816), a través del cual el reducido material creativo del escritor lombardo es manipulado y deformado en búsqueda de una nueva e inalcanzable adaptación a la realidad fenoménica. El relativismo y los caracteres de su escritura nos llevan a considerar la hipótesis de que la obra de Gadda se configura alrededor de una estética del carnaval, así como fue descrita en el primer capítulo.

Esto nos proporciona los indicios necesarios para entablar una comparación entre la literatura de Gadda y la de Pitol. En sus escrituras hay elementos carnalescos que se alejan de la literatura oficial mediante la adhesión a un sistema de imágenes que, como acontecía en la cultura popular medieval, abogan por una idea de realidad diferente, en la cual los límites entre las cosas tienden a desaparecer así como, desde luego, las cosas mismas, perdiendo su identidad para recuperar otra, siempre transitoria, en relación con cuanto las rodea.

Por tal razón, en ambas escrituras desaparece toda posibilidad de reconocer un género literario, de la misma manera que no hay un idioma que predomina en el discurso, o una voz narradora que, con claridad, lleva a cabo el relato; en la narrativa de uno y otro se representa el mundo caótico, sin discriminación, sin bien ni mal, que el carnaval representaba en las plazas públicas de la edad media. Y en estos sistemas literarios, al igual

⁷⁵ Processo di accumulo ed espansione.

que en la plaza medieval, lo serio y lo solemne se confunden con lo extravagante, lo barroco y lo grotesco, para convertirse a su vez en blancos de mofa. En la vida humana, parecen decirnos ambas escrituras, no existe nada de lo que uno no se pueda reír: todo es sagrado y material al mismo tiempo.

Por estas razones, considero oportuno detenerme en el análisis de *El desfile del amor* y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, novelas emblemáticas. En ellas se propone un discurso al mismo tiempo realista y bajtinianamente carnavalesco, en donde la reflexión va de la mano con la risa y todo lo que en la vida cotidiana y en la literatura de tipo clásico está a salvo de ser criticado, se convierte en máscara y se postula para ser el blanco principal de una parodia vital, esperanzadora y llena de humanidad.

Voces

La trama de *El desfile del amor* relata la investigación que, en 1972, el historiador Miguel del Solar realiza sobre un homicidio acaecido treinta años antes en el edificio Minerva de la ciudad de México, pesquisa que se convierte en el hilo conductor que lleva al protagonista a entrevistarse con una serie de personajes estrambóticos, además de evocar sus recuerdos de la niñez y consultar documentos y periódicos de la época.

La apertura de la trama a tantos discursos y voces provoca la fractura de la linealidad del relato principal que se fracciona en un sinnúmero de narraciones secundarias: en el laberinto textual que se crea no queda espacio para ningún tipo de seguridad y la investigación de Del Solar, que arranca en una atmósfera estilo *spy story*, la de México en los años precedentes a la Segunda Guerra Mundial, fracasa patéticamente contra las mentiras de los personajes, convirtiéndose en una comedia de enredos cuyo único eje es el tono fársico del lenguaje.

La narración, articulada en doce capítulos en los cuales el protagonista se entrevista con uno o más de los improbables testigos, se transforma en un proscenio en el cual todo sujeto realiza su performance narrativa y cuenta su versión de la verdad: aprovecha la palabra para calumniar a los demás o, simplemente, divagar sobre los temas más variados.

El discurso del narrador se entremezcla con el de los personajes y permite que sus voces, peculiares por tono, léxico y punto de vista, se sobrepongan recíprocamente, lo cual provoca una distorsión paródica de la realidad (efecto potenciado por lo grotesco del

lenguaje no verbal de los personajes, cuyos ademanes recuerdan los de los bufones medievales y de las máscaras de la comedia del arte).

También la trama del *Pasticciaccio* se configura alrededor de un hecho delictuoso, acerca del cual investigan tanto los policías de Roma como los “Carabinieri”⁷⁶ de la campaña romana, pesquisas que, como en el caso del *Desfile*, no llegan a una solución debido a los prejuicios de los inquisidores y a los testimonios contrastantes de testigos, víctimas y sospechosos.

Como la de la novela de Pitol, la trama del relato gaddiano se caracteriza por la fragmentación provocada por la multiplicación de los planos narrativos que se acumulan debido a las divagaciones del narrador principal y a los relatos de los personajes que le dan al texto una *estructura centrífuga*. Guido Baldi la describe así:

El narrador, como obedeciendo a un impulso irrefrenable, se deja llevar y engullir por un torbellino inagotable de digresiones [...] que llevan el relato en infinitas y diferentes direcciones, desmoronándolo en un polvillo de fragmentos autónomos. El escritor se puede fijar por páginas y páginas sobre un detalle mínimo, aparentemente fútil, que adquiere dimensiones desmedidas, y olvidarse de la línea principal del relato. Cualquier objeto que entre en su campo visual le proporciona la ocasión para insistir en largas, maniáticas descripciones, para abandonarse a cadenas de asociaciones como casuales, para darle vida a construcciones fantasiosas o bizarras o a violentas deformaciones, que se revuelven en un vertiginoso movimiento metamórfico. (Baldi, “«Pasticcio» e ordine”, 125).⁷⁷

La imagen de la sociedad italiana del período fascista que el relato construye es la de un universo caótico donde no hay espacio para personajes y valores positivos, pues, como lo hemos subrayado anteriormente, para Gadda cada sujeto encierra en sí cualidades y un sinnúmero de (potenciales) defectos. La “realidad”, aparentemente ordenada por los valores

⁷⁶ Cuerpo de policía militar italiano.

⁷⁷ “Il narratore, come in obbedienza ad un impulso irrefrenabile, si lascia trascinare ed inghiottire da un vortice inesauribile di digressioni [...] che spingono il racconto in infinite direzioni diverse, disgregandolo in un pulviscolo di frammenti a sé stanti. Lo scrittore può fissarsi per pagine e pagine su un particolare minimo, apparentemente futile, che assume dimensioni abnormi, e dimenticare la linea principale del racconto. Qualunque oggetto entri nel suo raggio visuale gli offre l’occasione per insistere in lunghe, maniacali descrizioni, per abbandonarsi a catene di associazioni come casuali, per dar vita a costruzioni fantasiose o bizzarre o a rabbiose deformazioni, che si risolvono in un vertiginoso movimento metamorfico”

burgueses, no es más que una representación distorsionada que encubre todo tipo de “pasticcio”. Para lograr este enfoque de tipo *realista grotesco*, la novela se desarrolla a partir de una voz narrativa cuyo tono pasa del italiano estándar al dialecto, incluyendo así en su discurso el punto de vista de los personajes, lo cual provoca la ruptura de la unidad de la narración por medio de la instauración de lo grotesco que se torna el núcleo estético de la trama.

3.1 LAS VOCES EN *EL DESFILE DEL AMOR*

3.1.1 EL NARRADOR PRINCIPAL

La voz del narrador principal de *El desfile del amor* se caracteriza por el uso del español estándar y por ser heterodiegética;⁷⁸ su perspectiva oscila entre la focalización externa⁷⁹ y una interna⁸⁰ en la mente de Miguel del Solar, lo que provoca un efecto de distanciamiento frente a los demás personajes que, por un lado, les garantiza una completa autonomía al momento de tomar la palabra⁸¹ y, por el otro, permite que en la trama se instaure un clima de extrema confusión, puesto que ni siquiera el narrador puede ir más allá del velo de mentiras pronunciadas por las voces figurales.

⁷⁸ “Si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona)” (Pimentel, *El relato* 136).

⁷⁹ “En la focalización externa el foco se ubica [...] fuera de cualquier personaje, y [...] por lo tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos” (Genette, *Neuveau* 50; en Pimentel, *El relato* 100).

⁸⁰ “En la *focalización interna* [...] el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales [de] un personaje (*focalización interna fija*) [...] también puede focalizarse en un número limitado de personajes, en cuyo caso habrá un deslazamiento focal (*focalización interna variable*)” (Pimentel, *El relato* 99).

⁸¹ “Pitol pone en marcha las propuestas teóricas de Bajtín sobre la otredad. Si sus narradores se fundieran con sus personajes, los enfocarían con una mirada de simpatía, se identificarían con ellos, ya no se percibirían a sí mismos [...] La distancia del narrador entre él y los demás personajes, y la aplicada por Pitol entre el autor implícito y su narrador, manifiestan una voluntad estética intertextual de concluir a sus personajes, de hacerlos autónomos, y extratextuales al propiciar la intervención del lector” (Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía...* 180).

Al situarse en la perspectiva externa, la voz narrativa demuestra no ser omnisciente,⁸² no interfiere en el desarrollo del relato ni expresa su opinión acerca de los personajes o sus juicios sobre los acontecimientos de la trama.⁸³ Se limita a informar al lector de las acciones del protagonista o se enfoca en él, otorgándole a la narración una perspectiva privilegiada de sus emociones y su punto de vista, representando su extravío frente a la infructuosa investigación que se ha propuesto realizar.

Es interesante señalar que en *El desfile del amor* las descripciones de los ambientes o de los personajes que participan en los acontecimientos de 1972 está a cargo del narrador principal enfocado en la mente de Del Solar. Por esta razón, lo que se representa es el punto de vista del personaje, condicionado por sus emociones y prejuicios, lo cual contribuye a aumentar el clima de incertidumbre que caracteriza el relato, pues en su entramado no hay oraciones procedentes de una voz confiable sino sólo de las voces de los personajes, las cuales están ceñidas a sus intereses y deseos particulares. De la misma manera, los prejuicios de Del Solar sobre los demás personajes influyen en la valoración que el historiador hace de las entrevistas realizadas: juzga negativamente las afirmaciones de los más grotescos y crea falsas expectativas de lo relatado por los aparentemente “normales”.

La distancia entre el narrador principal y la historia narrada es remarcada por el uso del tiempo verbal en pasado, lo cual sugiere que el acto de la narración es llevado a cabo en un periodo sucesivo a 1972. Este distanciamiento de la historia relatada le permite al narrador una mirada desilusionada e irónica frente a la sociedad mexicana de los dos períodos históricos en los cuales se desarrolla la pesquisa de Del Solar, es decir, 1972, año en que

⁸² El narrador omnisciente es la entidad narrante cuya información narrativa no depende “de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes” (Pimentel, *El relato* 98).

⁸³ En esto, *El desfile del amor* se diferencia sustancialmente de las otras dos novelas de Sergio Pitlor que forman parte de la llamada Trilogía del Carnaval (*Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*); en ambas, el narrador principal emite repetidamente su juicio acerca de los personajes y de los eventos narrados, señala sus antipatías con un humor más irreverente y cáustico.

esta se realiza, y 1942, fecha en que acontecen los eventos que el investigador trata de aclarar.

En una entrevista realizada por Braulio Peralta a Pitol, publicada por *La Jornada*, el escritor afirma que *El desfile del amor* fue su respuesta “a un fenómeno de desdén por la historia”. Quizá sea esta una pista de lectura, Pitol está señalando que uno de los blancos de su parodia es la historia reciente de México, desde la revolución hasta la matanza de Tlatelolco: un país que había quedado en manos de una élite santurróna, ignorante, altanera, frívola y, por supuesto, violenta.⁸⁴

Junto con una trama que, por lo general, está relatada en pasado, existen en *El desfile del amor* momentos en los cuales el narrador principal recurre al presente, produciendo enunciados que, por forma y contenido, se constituyen como acotaciones de tipo dramático. En estas didascalias, que por su extensión y sentido narrativo recuerdan las de las piezas teatrales de Rodolfo Usigli, el narrador proporciona informaciones acerca del protagonista de la historia, del tiempo en que ésta acontece y del espacio principal en que se desarrolla su trama; en ellas, la voz narrante se refiere al espacio como a un *escenario* y al hombre sobre el cual detiene su mirada como a un *personaje*, evocando con ello, una vez más, al teatro:

El personaje debe tener cerca de cuarenta años. Viste pantalones de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de *tweed*, del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida, ocre. En esa esquina, y, sobre todo, en ese pórtico, su atavío, así como cierto modo de permanecer de pie, de llevarse la mano al mentón, resultan absolutamente naturales, a tono con las altas y sucias paredes de ladrillo rojizo, semejantes a muchos muros y pórticos londinenses (Pitol, *El desfile del amor* 28).

⁸⁴ Eduardo Serrato Córdoba ha subrayado que la presencia en *El desfile* de la temática histórica contiene una mirada paródica frente a la historia y a la alta sociedad mexicana: “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 o irónica ligada al código histórico y al ambiente social y cultural simbolizado en el texto” (*Humor e historia en El desfile del amor...*, 36).

En estas líneas, como las demás en que sucede el tiempo presente, el narrador principal abre en la trama unos paréntesis de naturaleza metaficticia; praxis que Pitol repite también en los primeros capítulos de las otras novelas del carnaval y que le sirve para dar información de la trama, de los espacios y personajes que los habitan.⁸⁵

La presencia de este rasgo en los relatos del carnaval crea una distancia entre lo narrado y el acto de narrar. Su función es acentuar el carácter de artificialidad de lo relatado en la trama, evidenciando cómo todo proceso de producción verbal, tanto el del narrador como los de los personajes, es simplemente un proceso personal de producción de sentido; en el cual cada emisor proyecta su visión del mundo y sus pulsiones y trata de representarlas como absolutas para que los demás las consideren creíbles. Sin embargo, todo receptor confiado está destinado, en su búsqueda de la verdad, a extraviarse, pues ningún discurso está exento de las contaminaciones de la ideología y de la voluntad de su emisor. Además, dicho distanciamiento, junto con la focalización narrativa en Miguel del Solar, favorece el clima paródico que domina la novela, pues tras sugerir que el narrador es ajeno a la trama, pone énfasis en las voces de los narradores personajes cuyas oposiciones recíprocas terminan para tejer un entramado de sinsentidos que se ridiculizan entre sí.

⁸⁵ Como he señalado anteriormente, en el primer capítulo de *Domar a la divina garza* se representa el laboratorio de un viejo escritor que ordena el material que formará parte de su nueva novela. Ha de notarse que, también en este caso, el tiempo de la narración es el presente, lo cual contrasta con el tiempo pasado de los capítulos siguientes. De la misma manera, incluso *La vida conyugal* se abre con unas páginas de claros matices metaficticios, en las cuales la voz del narrador principal se posiciona a la máxima distancia de la diégesis, produciendo enunciados que manifiestan la clara conciencia de estar a punto de narrar una historia, como cuando, por ejemplo, se refiere a Jaqueline Cascorró como a “la protagonista de este relato” (Pitol, *La vida conyugal*, en *Obras Reunidas*, vol. II 339).

3.1.2 LOS NARRADORES PERSONAJES EN *EL DESFILE DEL AMOR*

En la narrativa de Sergio Pitol es frecuente encontrar personajes que, por momentos, asumen la responsabilidad de relatar algo. Estos narradores se demuestran siempre indignos de la confianza de su receptor (intra y extratextual), pues no se interesan en proporcionar informaciones objetivas o útiles a la comprensión de la trama. Por el contrario, sus discursos se revelan siempre parciales, viciados por el deseo de venganza o de difamar a los demás (tanto, que cuando emiten juicios positivos su discurso se antoja más bien irónico), denotando así su frustración y mala fe. Estos personajes narradores recuerdan acontecimientos pasados o palabras ajenas, imponen su versión de los hechos y mienten descaradamente para desmentir a los demás, sin advertir sus propias contradicciones.

El desfile del amor es, sin duda, el texto del tríptico en donde se escucha el mayor número de narradores personajes que asumen un papel narrativo. Con ello dan vida a una novela en la que el entramado construido por las voces narrantes es claramente reconocible, pues, como lo señala Villoro:

cada capítulo ofrece el relato de un personaje que amplía la trama de conjunto al tiempo que refuta versiones anteriores. Teatro de mentirosos que pretenden tener razón absoluta, *El desfile del amor* logra una novela de apasionante actividad neurótica, urdida con cuentos que se detestan entre sí, narrados contra adversarios que disponen de otras interpretaciones, las mil y una variantes de una verdad que se puede intuir pero nunca descifrar” (Villoro, “Prólogo...”, 14).

La co-presencia de tantas voces, que, en una perspectiva polifónica, disponen del mismo prestigio ideológico, y su actitud para entremezclar medias verdades, rumores y mentiras con reconstrucciones históricas, relatos literarios y divagaciones sobre arte y pintura rinden la “realidad” narrativa del *Desfile* imposible de definir por la extrema fragmentación que la transforma en un laberinto en donde tanto Del Solar como el lector se extravían.

A pesar de que sus relatos empiezan como reconstrucción de lo acaecido en 1942, las voces de los narradores personajes de *El desfile* se desvían a menudo hacia otros temas, y se abren, por medio del discurso indirecto libre, a las voces ajenas, tanto de otros personajes como de sujetos no directamente involucrados en la trama, para deformarlas. Cada uno de los discursos figurales se caracteriza por su unicidad y diferencia en el tono, sintaxis, terminología, argumento tratado e ideología; la variedad de los registros y el sobreponerse de las voces hacen que este lenguaje adquiera las características estructurales que Bajtín ha subrayado en la lengua de Rabelais, convirtiéndose en un “vocabulario de las plazas públicas” (Bajtín, *La cultura popular...*, 131).

Desde luego, al establecer esta semejanza con la escritura del autor francés, hay que tener en cuenta aquellos detalles que diferencian el lenguaje rabelaisiano de la lengua de Pitol: al ubicar su relato en un contexto diferente de la cultura popular medieval y elegir como escenario la alta burguesía y la vieja aristocracia porfiriana en ruina, Pitol dispone de un lenguaje que, en apariencia, nada tiene que ver con la lengua popular del carnaval, pues se pretende áulico en la forma y en los contenidos.

Sin embargo, en la escritura de *El desfile del amor* todo lo que se pretende elevado viene rebajado y transformado, parodiado gracias a la ironía que se mofa de todo discurso figural. La palabra de cada personaje se convierte en un disfraz cuya finalidad es esconder sus miserias y frustraciones. García Díaz ha afirmado que en la escritura de Pitol no se sabe “cuáles son los límites del disfraz; entre lo que se es y lo que se representa se enfatiza un fuerte problema de identidad en muchos personajes” (“La refutación de los sentidos”, 134).

De tal modo, en la trama de la novela se abren espacios en los que una fauna de mentirosos perjura y termina por creerse sus mismas falacias, permitiendo así la

instauración de un clima grotesco debido a la “sobreactuación” de los personajes que convierten lo elevado en ridículo.

Para Castro Ricalde (*Ficción, narración y...* 82) otro elemento de las voces narrativas que crea una atmósfera de farsa en la trama de *El desfile* es la escasa coherencia lógico-sintáctica que las caracteriza. Gracias a este factor, la redundante prosopopeya de los personajes viene desenmascarada y rebajada a una retórica caricaturesca y privada de sentido. Pitol parodia así el lenguaje oficial y serio, que pretende darse un tono solemne. Al mismo tiempo, el juego paródico se instaura por medio de la apertura de la lengua del *Desfile* a una serie de discursos que el canon juzgaría “no literarios” (entre los cuales, además de las voces de los personajes, hay que considerar también el periodístico y el burocrático), involucra también la novela de tipo canónico y sus personajes usan el mismo registro y la precedente producción cuentística y novelística del escritor mexicano, caracterizada por el tono sombrío y existencialista.

No obstante, si retomamos la idea de que la trama de *El desfile* proyecta su mirada irónica sobre la historia reciente de México, entonces es posible considerar que el juego paródico instaurado por las voces de los narradores-personajes pretende mofarse de las clases sociales que integraron la élite socio-política de ese entonces.

Entre los críticos que han estudiado el texto, Serrato Córdoba (20) parece apuntar a esta dirección cuando afirma que los personajes y sus discursos “simbolizan los años clave de la novela”. Por ello es posible acercarse a las diferentes voces de los personajes de *El desfile del amor*, con su bagaje ideológico y su parafernalia de muecas y gestos, como emblemas de las clases sociales de la época en que se desarrolla la trama.

Con base en esto, podemos proporcionar una descripción del discurso y de las voces de tres narradores personajes de *El desfile del amor*, concentrándonos en evidenciar su tono,

las temáticas tratadas, la actitud frente a los demás personajes y las aperturas a las voces ajenas y a tramas secundarias que representan una divagación con respecto a la trama principal.

3.1.3 EDUWIGES BRIONES O TURANDOT LA DESPIADADA

La primera de estas voces es la Eduwiges Briones, tía de Del Solar y pariente de dos de las víctimas de los supuestos homicidios de 1942, la cual representa las viejas clases acaudaladas del periodo porfiriano, decaídas durante el periodo posrevolucionario. Su discurso (reflejo de su vestuario *art decó*, que el protagonista asocia a la moda del año 1914) es ideológicamente anacrónico, por el clasismo y el desprecio del trabajo manual que lo caracteriza, junto con la hipocresía que se convierte en el disfraz que encubre el racismo y la misoginia de una elite ignorante y parásita.

Eduwiges se caracteriza por su completa cerrazón a cualquier tipo de libertad o de ironía, se limita a enunciar frases hechas y a posar una mirada acusatoria sobre los demás, se respalda en un humor macabro que no tiene piedad ni siquiera de la muerte. De su primera cuñada, una india tamaulipeca apodada alevosamente “Chole la del chilpachole”, por ejemplo, afirma: “La pobre murió durante su estancia en Hamburgo. Me imagino que porque no comía jaibas los viernes o porque no sabía con qué preparar el chilpachole” (Pitol, *El desfile*, 196-7).

El egoísmo y la autoreferencialidad de Eduwiges se reflejan en la gran cantidad de enunciados en los que abundan elementos gramaticales (pronombres, verbos, adjetivos) conjugados en primera persona. Esta actitud es huella del anti-dialogismo de un discurso que nunca toma en cuenta la palabra ajena a menos que sea para denunciar sus defectos y

su mala fe. Sobra decir que el personaje es renuente o agresivo frente a las preguntas que el protagonista Del Solar le dirige en el intento de averiguar el misterio del edificio Minerva.

Los temas tratados por Eduwiges son su persona y los achaques físicos que padece (que denotan hipocondría), su familia y la paranoia desencadenada por un complot que desde la revolución está tratando de acabar con los Briones. No obstante, el dramatismo con el cual realiza sus relatos⁸⁶ no brilla por la coherencia de su voz, pues pasa repetidamente de un tema a otro, asociando, sin alguna lógica, los temas aparentemente más importantes con cuestiones francamente ridículas.

Otro rasgo de ella son las continuas contradicciones de su discurso; por ejemplo, cuando hablan negativamente de unas personas que anteriormente había alabado. Esto acontece con Del Solar, de quien, en primera instancia, reconoce como historiador: “En nuestra familia, tú mejor que nadie lo sabes, por algo eres historiador, nadie se ha manchado con dinero ajeno” (Pitol, *El desfile*, 30). Enseguida, lo ataca reprochándole la ignorancia que tiene de la historia, de las persecuciones familiares y un trabajo publicado sobre el doctor Mora y la masonería en México: “¡Parece mentira que seas tú que me lo preguntes! ¡Tú, el historiador! Nos han perseguido desde que comenzó este siglo, tal vez desde antes, desde que el doctor Mora, a quien con tanto ardor defiendes, organizó en este país a los masones” (31).

Lo mismo, pero con una frecuencia superior, acontece con Arnulfo Briones, hermano de Eduwiges y probable víctima de asesinato en 1942, a quien la mujer ataca y defiende alternadamente y con el mismo celo: “¡Había cosas, Dios mío, en las que Arnulfo no se medía! [...] Todo en él, si te pones a pensar, desde el mismo principio no fue sino misterios

⁸⁶ Del Solar la describe como “el fantasma de la justicia, una diosa poderosa del castigo, la reina de espadas, Turandot la despiadada” (Pitol, *El desfile del amor* 30).

y exigencias y soberbias y mezquindades” (197); “Uno podría o no estar de acuerdo con él, pero me parece que Arnulfo no podía vivir sin ese tipo de vida rara, aislada, retorcida, que era el suyo. Es lo único que trato de decir” (201).

Estos ejemplos permiten establecer otro punto en común entre *El desfile del amor* y la cultura del carnaval estudiada por Bajtín, quien había notado que “la injuria es el reverso del elogio. El vocabulario de la plaza pública de fiesta injuria elogiando y elogia injuriando” (*La cultura popular...*, 375), observación que remarca cómo a través de la polifonía del lenguaje el texto festivo, sea una novela contemporánea o la lengua de las plazas públicas medievales, se abre al instaurarse la estética de lo grotesco.

A pesar de no ayudar mucho en la pesquisa de Del Solar, Eduwiges, al asumir el papel narrativo, proporciona interesantes aportaciones al desarrollo de la trama. Su discurso realiza numerosos relatos, entre los cuales sobresalen el recuento de los últimos años de vida de Arnulfo Briones, con sus dos, para ella, incomprensibles matrimonios; de las visitas a su casa del mamarracho Martínez y del odiado Pedro Balmorán; de los acontecimientos ligados a la fiesta en casa de Delfina Uribe; y, muy notable, porque abre otro nivel en la narración, la del poeta maldito Gonzalo de la Caña, oveja negra de la familia Briones, que regresó de París enloquecido por una enfermedad venérea para pasar sus últimos años encerrado, en defensa del buen nombre de la estirpe.⁸⁷

En estos relatos, la narradora realiza algunas descripciones de personajes, de ellas destacan la maledicencia de su tono y el deseo de señalarse como una buena persona. Cuando se refiere a Pedro Balmorán, por ejemplo, dice: “un muchacho de cara larga, de

⁸⁷ Es interesante notar que la figura de Gonzalo de la Caña se confunde, para Eduwiges, con la del castrado mexicano que protagoniza un relato de Balmorán. Esta equivocación origina las tensiones existentes entre la dama y el deforme periodista, las continuas amenazas que los dos se mandan de forma más o menos anónima, llegando incluso a ser considerada entre uno de los posibles miles de los acontecimientos criminales de 1942.

vicioso. Tenía todos los defectos que aborrezco en una persona, voz chillona, manos sudadas, ningún gusto para vestir. ¡Un auténtico roto [que] llevaba puestos unos calcetines color mostaza...” (34). Lo mismo ocurre con las descripciones de Arnulfo Briones y de Martínez.

En su relato, Eduwiges se deja compenetrar, por medio del discurso directo y, sobre todo, del discurso indirecto libre, por la voz de otros personajes, entre las cuales reconocemos la de su hijo Antonio, víctima de la persecución política de la familia, la de Delfina Uribe, Balmorán, Ida Werfel y, naturalmente, la de Martínez: “¡Dígale usted a su hermano que considero llegada la hora de que nos vayamos respetando! ¡Dígale que me voy cansando de estar sólo en las duras y que jamás me tome en cuenta en las maduras! ¡Si se me ocurriera algún día abrir la boca...! (214), de la cual se pone en evidencia la ridiculez de los modismos verbales, proverbios rimados, que mal se conjugan con la actitud amenazadora típica del energúmeno; y la de Arnulfo, en las cuales se escucha el delirio fascista del personaje, escalofriante incluso por su conservadora hermana: “decía que pronto acabaría todo eso, que estaba seguro. Si el mundo no buscaba la corrección terminaría por tronar, lo que no podemos permitir. El orden se había vuelto necesario y por eso el orden llegaría. Estábamos en los umbrales de una nueva historia. Se opusiera quien se opusiera” (208).

Hay que subrayar que en el discurso de Eduwiges todas estas voces son evocadas. Sólo selecciona las afirmaciones ajenas que considera funcionales a su proyecto discursivo, demostrando una vez más que siempre la apertura de un discurso a la palabra ajena produce un efecto polifónico, pues, cuando ésta viene instrumentalizada para alcanzar un fin moralista o personal, pierde toda su autonomía y se hace mero instrumento al servicio del narrador en turno.

3.1.4 DELFINA URIBE: EL *NEW DEAL* AL PODER

Como Eduwiges, Delfina es una ex inquilina del edificio Minerva, y como su vieja vecina, la refinada propietaria de una galería de arte no tiene ninguna buena palabra para quienes vivían o pasaban por el elegante edificio. Su voz se caracteriza por representar el *new deal* del poder mexicano, es decir, la nueva élite creada por la revolución cuyos orígenes humildes no le impiden constituirse como una nueva aristócrata: moderna y sofisticada, pero frívola y esnob.

La ideología que se desprende de su discurso pregona una gran pasión y fidelidad por la revolución y por los ideales de democracia e igualitarismo que la motivaron; sin embargo, sus declaraciones se revelan como una fachada detrás de la cual se esconden el elitismo alto burgués, el cinismo y la presunción de los nuevos gobernantes que, más allá de su semblante de moda, actúan a la par de los aristócratas del periodo porfiriano: llevan una vida de lujos, apariencias e intrigas y disipan el patrimonio nacional sin preocuparse de los intereses reales del país.

Los buenos modales y la apertura de Delfina frente a los demás, la simpatía y el buen trato con que ella los recibe, se revelan meras apariencias que desaparecen detrás de una álgida rigidez cuando la conversación toca temas que la incomodan; por ejemplo, la relación entre la fiesta en su casa y los asesinatos de 1942: “¡Cómo! –exclamó con voz alta–. ¿Se menciona mi fiesta en estos documentos?” (Pitol, *El desfile*, 46); o cuando el narrador principal la retrata hablando de la muerte de su hijo sin mostrar emociones.

Como Eduwiges, también Delfina es antidialógica, no le interesa lo que los demás quieren o dicen; debido a esto, su discurso, un “flujo verbal que serpenteaba por un cauce natural, dominado a la perfección” (54), se caracteriza por ser auto referencial, pues acostumbra a hacerse las preguntas y darse las respuestas sin dejar que su interlocutor

intervenga. El efecto estilístico que esto provoca son unos enunciados muy extensos en los cuales la mujer abre continuamente amplios paréntesis, y, al cerrarlos, retoma el tema anteriormente abandonado, el del paréntesis de grado superior, como en las ecuaciones matemáticas.

Su antialogicidad se confirma también por la constante negación de los presupuestos básicos de la comunicación interpersonal, pues miente repetidamente y oculta detalles interesantes para su interlocutor. Un ejemplo de esto son las contradictorias afirmaciones que hace con respecto a su amistad con Eduwiges, las cuales van desde la negación más rotunda: “Apenas nos saludábamos. Lo cierto es que nunca nos quisimos demasiado. La traté sin sentir por ella el menor afecto” (48); hasta el desprecio: “sólo la invité [a la fiesta de 1942] porque deseaba ponerla en evidencia en público, hacer patente antes los demás su ignorancia, su incultura, sus grotescas pretensiones de figurar en un mundo que no era el suyo” (53); para después retractarse y confesar admiración por ella: “podía ser a su manera tan elegante como la mujer mejor vestida de París o Roma. ¡Clase!, ¿no es cierto? ¡Las cosas son como son! Nuestra relación no fue larga, pero sí muy intensa” (121).

Con respecto a la investigación llevada a cabo por Miguel del Solar, Delfina se muestra evasiva. Promete apoyo, pero, durante las entrevistas, niega saber algo; luego colabora con la intención de filtrar las informaciones y dirigir la pesquisa hacia un terreno más seguro para la imagen de los Uribe: “Tengo aquí las fotos de la fiesta. Los recortes de prensa ni siquiera vale la pena verlos [...] no recordaba del todo su infamia, su malignidad, hasta que volvía a leerlos. Sentí más rabia ahora que entonces. Esos bichos al injuriarme no hacían sino expresar su resentimiento contra mi padre” (51). La actitud de Delfina con Del Solar es tan ambigua que cuando ella trata de disuadirlo de continuar su investigación sobre los

homicidios de Minerva, el historiador juzga su actitud como maquiavélica y la interpreta como una invitación a seguir adelante, pese a las aparentes dificultades.

Sólo en el capítulo final, cuando el historiador está a punto de rendirse frente a la imposibilidad de entender lo que pasó, Delfina, tras una serie de acciones que desesperan al protagonista, le revela algunos importantes pormenores del asesinato de Arnulfo Briones y de su posible autor, que dejan a Del Solar anonadado, pues durante varios meses de entrevistas nadie se había molestado en contarle algo tan importante: “en aquel caso dos más dos nunca fueron cuatro. Para esto, la prensa no publicó la noticia. Yo me enteré por mis hermanos. Pero, ya le digo, nunca creí que Martínez fuera el culpable” (228).

Además de la amistad contrastada con Eduwiges y de los asesinatos, el discurso de Delfina Uribe toca diferentes argumentos que proporcionan su punto de vista. Entre estos temas el principal es el arte, pues, como muchos dicen, ella habla sólo de su galería, del precio de los cuadros y de las anécdotas protagonizadas por sus pintores. Sin embargo, habla también de otros temas, entre los cuales sobresale la reciente historia nacional. En este sentido, su voz se constituye como conciencia histórica de la élite política: “hoy le conté a esta niña la boda de una hija de Carranza [...] ¡Qué de brindis estruendosos! Miles de esos abrazos que se dan los políticos como para cerciorarse de si el otro va o no armado. Infinidad de vivas a la unidad revolucionaria. Meses después la mitad de los concurrentes peleaba contra la otra mitad” (218-219); o mofándose de cómo, en su último libro, Del Solar describe los protagonistas de la política nacional en el año 1914: “a esa gente de horca y cuchillo, con una intuición y una sensibilidad política asombrosas les exige usted comportarse y discutir como investigadores de tiempo completo del Colegio de México” (219).

Con respecto a este tema, hay que señalar que las palabras de Delfina aluden al problema entre historia vivida por sus protagonistas y la historiografía. Con su discurso, pretendidamente científico, reduce la realidad a un orden ficticio, artificial, que sólo escasas veces logra tomar en cuenta la complejidad de los personajes involucrados. En otras ocasiones, trata temas más personales, produciendo narraciones que se desvían de la trama principal y proporcionan detalles interesantes de la familia Uribe (y, en especial, de su padre, revolucionario y político de primer nivel; o acerca de su hijo Ricardo, muerto a causa de las heridas sufridas en la balacera del Minerva) o de su vida privada, tocando temas que van desde sus amores a su juvenil pasión por la literatura de la Inglaterra victoriana.

No obstante, en varios momentos la voz de Delfina desaparece de la narración detrás de la voz del narrador principal, como para reforzar la idea del distanciamiento emotivo de la mujer frente a hechos tan trágicamente importantes de su vida; un ejemplo de este fenómeno se da en el capítulo VII, “En el huerto de Juan Fernández”, en el cual todo el recuento que hace de su primer matrimonio viene realizado por la voz del narrador extradiegético por medio del discurso indirecto libre:

antes de cumplir veinte años ya estaba casada. Y a la semana ya se había arrepentido. Cristóbal Rubio, el varón elegido, resultó un auténtico patán. La tenía más encerrada que de soltera, la trataba mal, hasta los libros le racionaba; leyó sus diarios, y se los comentó entre carcajadas y bromas procaces. La embarazó casi de inmediato. La veía como un negocio, una buena inversión, y no lo disimulaba (130).

De entre las narraciones de Delfina, es muy interesante el recuento que hace de la relación ente su prima Rosa y el hijo Gabriel, degenerada hasta culminar en la locura de la madre y en la maldición que esta lanzó desde su lecho de muerte a su muchacho, culpable, según la interpretación que da Delfina, de haberle impedido volverse a casar, induciéndola así a una vida disipada y a la locura. Este relato, del todo ajeno al desarrollo de la trama principal, se

constituye como una microhistoria en abismo que, de forma indirecta, proyecta sus significados hacia el relato principal, puesto que Delfina decidió mandar a su hijo a Estados Unidos para que no le tuviera celos por su nueva pareja. A partir de este momento, la mujer se siente culpable porque su hijo murió a causa de la fiesta organizada, según ella, para celebrar su regreso a la patria y no, como afirmaban muchos, para celebrar la inauguración de la galería y el éxito de una exposición del pintor Julio Escobedo.

A propósito del motivo por el cual se organizó la fiesta, Delfina cae en contradicciones, aumentando aún más la confusión en torno a este evento, cuando, en un brote de aparente apertura hacia Del Solar le confiesa que “fue un acto de pura vanidad” (58), que se llevó a cabo para ofender a Eduwiges Briones, para “mostrarle mi mundo. Señalarle que me rodeaba de intelectuales y artistas del momento, con la gente que había vuelto del exilio y también con los nobles europeos, falsos o auténticos, que comenzaron a pulular por la ciudad a medida que se fue extendiendo la guerra en Europa” (123).

Además de estas intervenciones, Delfina participa de la trama principal aportando información sobre otros personajes, condicionada, desde luego, por su punto de vista. Ya hemos visto que en el caso de Eduwiges Briones la información proporcionada es ambigua, pues pasa, sin razón, del sarcasmo a la admiración llena de envidia. Un trato parecido le toca al pintor Julio Escobedo, viejo amigo y colaborador de Delfina, del cual se ponen en evidencia las grandes calidades artísticas, sin escatimar una crítica feroz a su carácter inconstante y, quizás, infantil.

Respecto a los demás personajes a los que alude Delfina, los que vivían o transitaban por el Minerva en 1942, el retrato que de ellos proporciona Uribe está falto de toda benignidad y se caracteriza por una acritud y una malevolencia que poco tienen que ver con su fachada de cortesía. Así, al profundo desprecio que ella siente por Martínez, “el personaje más

sinistro que he conocido” (58), un “mamarracho [...] un tipo peligroso, con toda seguridad al servicio de alguien” (129), hace eco el sombrío retrato que la mujer traza de Arnulfo Briones: “pasó la vida entera dedicado a actividades poco recomendables” (54), “fue un mocho absolutista y militante. Lo fue siempre. Estuvo metido hasta el cuello en el movimiento cristero [...] ¿Qué hacía Arnulfo Briones en 1942? Lo de siempre [...] conspirar contra el gobierno, aliado a un montón de turbios sacristanes. Nunca hizo otra cosa” (226). El retrato hablado de los personajes más turbios de la novela, los nostálgicos del absolutismo, sospechosos de estar al servicio de los intereses nazistas.

No le va mejor a los demás, entre los cuales se encuentran Pedro Balmorán, que para Delfina “está loco” (124), y Emma Werfel a propósito de la cual la voz de Uribe desborda en el chisme trivial al decir que “fue una mera sombra” de la madre Ida, “quien la trató siempre como a una errata caída a saber de qué imprenta diabólica para arruinarle su página más bella” (51).

Otro hecho que refuerza la idea del antialogismo de Delfina es su escaso interés por recuperar, en su discurso, las voces de otros personajes. En muy pocas ocasiones su voz deja espacio a la de los habitantes del edificio Minerva o a los protagonistas de los eventos de 1942; una excepción la representa un mayor grado de apertura a las voces de sus familiares, como las de su hermano Bernardo, de su prima Rosa y de su padre Luis Uribe, sobre las cuales pesa el eco de las últimas palabras pronunciadas por Ricardo antes de la muerte: “¿No te das cuenta, mamá? Hago todo lo posible, no tengo ganas de morir. Tienes que creerme” (225-226).

3.1.5 PEDRO BALMORÁN: UN ARLEQUÍN GROTESCO

El personaje de Pedro Balmorán se caracteriza por ser uno de los más grotescos y ridículos de *El desfile del amor*, cualidad delineada a partir de su voz. Periodista, escritor, editor de textos para bibliófilos, es la única víctima que ha sobrevivido a la balacera del Minerva: aunque sufrió graves heridas que le dejaron paralizada la mitad derecha del cuerpo. A pesar de este detalle, en la novela el personaje no se hace merecedor de algún tipo de simpatía, al contrario, desde su aparición provoca desprecio por su figura poco aseada, por sus ademanes de títere descompuesto y por su presunción.

No obstante, los demás personajes lo consideran un sujeto de poca monta, al servicio de alguien. Balmorán se describe a sí mismo como un intelectual puro, desinteresado, que desprecia la ignorancia del ser humano y no está dispuesto a venderse ni a los poderosos ni a los intereses del mercado. Sus afirmaciones toman una clara connotación de crítica al mundo literario, en donde el esnobismo y la cobardía van de la mano con las continuas rivalidades entre escritores. Por esta razón, Balmorán prefiere autodefinirse como librero, pues “por regla general, el librero no odia a sus compañeros de profesión. El escritor sí. Mueve cielo y tierra para cerrarles el paso. Se dedica a desprestigiarlos, a hacer llover sobre ellos mares de inmundicia, toneles de carroña, cubos de escoria. ¡Vil mierda, señor, si es que uno ha de llamar al fin a las cosas por su nombre!” (106).

El odio hacia los literatos, atestiguado por este *crescendo* de sustantivos que degeneran hasta lo escatológico, unido con la paranoica desconfianza hacia los demás, se mezclan en Balmorán con el complejo de superioridad que el excéntrico personaje padece debido a la importancia cósmica de su misión intelectual, la de contar, entre miles de dificultades, “una historia que, a lo largo de un siglo entero, ha tratado de emerger a la luz, de darse a conocer

sin obtenerlo. El destino me designó a mí, por alguna razón, para que contra viento y marea llevase a cabo la tarea” (184). Se trata de la historia del *aborrecible castrado mexicano*, un indio potosino que Balmorán equipara al andrógino místico que, bajo determinadas condiciones astrales, viene al mundo para redimirlo: “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” (185).

En el delirio de Balmorán, la publicación de la historia del castrado, cargada de este respiro al mismo tiempo redentor y apocalíptico, podría molestar a mucha gente poderosa y, por lo tanto, es la causa de la persecución de la cual él es víctima por décadas. Comenzó con unas cartas anónimas de amenaza, continuó con el robo de casi todo el manuscrito original y culminó con la balacera del Minerva que, sobra decirlo, para el librero fue ordenada por alguien que quería impedir la publicación de su relato. Sin embargo, y a pesar de la devastación de su cuerpo, Balmorán declara poseer un espíritu muy combativo y clama venganza, amenazando a sus fantasmagóricos persecutores:

A partir de la tercera copa, el resentimiento de Balmorán adquirió una violencia descomunal. Lo habían hecho a un lado, repetía sin cesar; no habían escatimado con él ningún tipo de violencia. Había estado demasiado cerca del milagro, de la revelación y eso, lo sabía, se paga caro. Creían haberlo derrotado. ¿Quiénes? ¡Preciosa pregunta! La sociedad desde luego, todos los brazos de que el pulpo disponía, y las mafias, los eternos conformistas, los escritores petulantes, el abominable medio pelo. ¡Todos! (108).

Como puede verse, al primer enunciado descriptivo emitido por la voz del narrador principal enfocado en Miguel del Solar, se funde, por medio del discurso indirecto libre, la voz del lisiado, la cual da vida a una serie de acusaciones indefinidas, dirigidas en contra de sospechosos comunes (la sociedad, la mafia, los conformistas), en un discurso construido a

partir de una retórica de la persecución que claramente adquiere los rasgos del delirio paranoico.

Respecto a Miguel del Solar, Pedro Balmorán se porta con la incoherencia que lo caracteriza; tras un exordio meramente profesional, el librero pasa de la ironía y el sarcasmo al límite de la grosería; luego se muestra paternalista y excesivamente amigable. Ejemplo de ello es cuando se da al primer encuentro con Del Solar, y afirma: “había sentido la palpitación de un alma (que por favor le perdonara el adjetivo tan desgastado, pero, en su caso, el único que encontraba estrictamente fiel) gemela” (182), o cuando se porta como si se hubiera ofendido por la falta de atenciones de parte de su nuevo “amigo”.

La última escena protagonizada por los dos representa, finalmente, una crisis de nervios del librero que, al descubrir el parentesco de Del Solar con Eduwiges Briones, lo amenaza rabiosamente con un palo y con palabras que, aludiendo a la épica griega, le recuerdan al historiador que la casa de Balmorán no será fácil presa como lo fue Troya después del engaño del caballo ideado por Ulises. Será lugar de una resistencia sanguinaria, como la de los lacedemonios en la batalla de las Termópilas: “¡Salga de aquí inmediatamente o no respondo por su vida! [...] ¡Fuera de aquí! Si lo vuelvo a ver rodando esta casa tomaré la justicia por mis propias manos. [...] ¡No, señor! Se lo repito: ¡Esto no es Troya! ¡Esto es, sépalo bien, Esparta! ¡Fuera! (194).

Frente a la investigación de Miguel del Solar la actitud de Balmorán es la de quien busca un aliado que comparta su teoría del complot asesino, para desaparecer de la escena a tan incómodo escritor y su “peligroso” trabajo. El librero niega con violencia todas las afirmaciones del historiador que difieran de su punto de vista o que delaten aportaciones de otros entrevistados, y toda palabra que pronuncia está dirigida a demostrar sus razones o a difamar a los demás personajes. Su discurso se convierte entonces en un monólogo

compuesto por oraciones breves, con un estilo rápido, seco, que trata de dar énfasis a las que a Del Solar le parecen verdaderas patrañas. Dicho estilo varía cuando el paranoico librero asume el papel de narrador oral de la historia del *aborrecible castrado mexicano*, adquiere entonces un ritmo más pausado, más solemne, con períodos más extensos y que, junto a la grotesca trama del relato, termina por ser ridículo.

Además, por estas características la voz de Balmorán se constituye como antidialógica por la innaturalidad generada por la sobreactuación del personaje, por la excesiva teatralidad de sus monólogos caracterizados por la adjetivación hiperbólica y el lenguaje rebuscado que, repentinamente, degeneran en la grosería o el disparate. El personaje se convierte en un arlequín grotesco, obsesionado por demostrar su jocosidad frente a las dificultades de la vida y por la sempiterna juventud de su espíritu inquebrantable, como lo demuestra la continua repetición de un estribillo que por su vitalidad choca con la decrepitud y la amargura del librero, adquiriendo una connotación ridícula: “el suscrito, Pedro Balmorán, el mismo que canta y baila tangos, el mismo que canta y baila los más encantadores valeses de este mundo, el mismo que canta y baila el trepidante mambo, no había envejecido, no sentía los años, ni siquiera sabía cuántos años tenía, no estaba amargado, practicaba la felicidad como diario ejercicio de salud” (105).

La autoreferencialidad de este patético bufón-pregonero se refleja también en los temas que su voz trata durante las entrevistas a Del Solar, ente los cuales sobresale el relato *Il più che melodioso castrato messicano*⁸⁸, adaptación esotérico-literaria realizada por Balmorán a partir de una recopilación que él supone hecha por un fraile italiano llamado Morelli, tras haber entrevistado en Nápoles al decrepito castrado, convertido en un fakir, y a su antigua

⁸⁸ Traducción: *El más que melodioso castrado mexicano*. En italiano en el texto.

mecenas, la baronesa von Lowenthau, regresada a su condición de tenutaria de burdel y a su vieja identidad de Palmira Aguglia.⁸⁹

Después de haber introducido la historia en la primera de las dos entrevistas con Del Solar, en la segunda Balmorán relata con detenimiento una trama que se ambienta en el periodo del Imperio de Maximiliano y tiene como escenario la ciudad de San Luis Potosí, en donde la baronesa descubre la voz del castrado, y la Roma pontificia, en la cual las ilusiones del ruseñor mexicano y de su mentora fracasan irremediablemente en un concierto que culminó con una memorable paliza: “Apunta el abate Morelli que los sonidos que esa noche emitió la criatura fueron tan infames, tan crispados, que por un momento hubo quien creyera que una parvada de grajos había penetrado en los santos recintos” (193).

Con respecto a esta narración que por voz de Balmorán se inserta en la trama principal de la novela, hay que señalar que sobre el documento original robado, el que el librero trata de reconstruir mediante su actividad creativa, pesa la sospecha, confirmada por la eminente polígrafa Ida Werfel, de es falso. Así como, por medio del discurso indirecto libre, aparece lo relatan las venenosas palabras de Balmorán: “Frau Moby Dick [...] no supo apreciarlas y se atrevió a declarar que no eran auténticas, que el italiano era incorrecto, un pobre español italianizado” (186).

Sin embargo, a pesar de defender la originalidad y el valor de aquel documento, el librero no escatima críticas a las voces que entretajan su entramado, provocando un

⁸⁹ Es interesante subrayar que este relato presenta numerosos puntos de contacto con el cuento de Balzac “Sarrasine” cuya trama se desarrolla en Roma y vierte sobre el amor que el joven Sarrasine siente por Zambinella, una actriz de teatro, ignorando que en la ciudad papal el papel escénico de las mujeres era representado por los castrados. La situación es complicada por la broma armada por los compañeros del castrado que, para mofarse del enamorado, favorecen el encuentro entre él y la supuesta doncella. Así como el episodio del castrado en *El desfile*, la trama de *Sarrasine* abunda en elementos grotescos y de referencias al género picaresco.

rebajamiento del texto que confirma las sospechas sobre su originalidad de Werfel y convierte en ridículos los pretendidos significados místicos contenidos en él. Dicha difamación hacia las voces involucradas, desde la del abate Morelli, quien “debió de haber inventado muchas cosas” (183), hasta el castrado, cuya condición de idiota, era, cuando le contó su historia al fraile, empeorada por el hambre, hasta la misma Palmira Aguglia que Balmorán describe como una mujer “carente del menor escrúpulo” (179) y de la cual repetidamente recuerda su dudosa moralidad.

Entre los demás temas tratados vale la pena señalar la referencia que Balmorán hace de la fiesta de 1942 en la casa de Delfina Uribe, a la cual siguió la balacera que lo dejó herido: “Fue una reunión colmada de incidentes bochornosos”, sostiene el librero, “al final, cuando estábamos en la calle, se produjo la balacera en la que murió un extranjero, y en donde el hijo de Delfina y el suscrito [...] resultamos heridos”, añade ridícula y desvergonzadamente. Como sabemos, Ricardo Rubio murió a causa de aquellas heridas dos años después: “Yo de la mayor gravedad. Un balazo me hirió la columna; parálisis parcial, casi la muerte” (116).

En el recuento que el librero hace de los incidentes de la fiesta juega un papel protagónico el “orate” Martínez, que primero lo provocó aludiendo a la desaparición del manuscrito de Morelli, luego golpeó a Ida Werfel, y después de haber sido alejado del *party*, provocó al joven Pistauer para tenderle una celada. Tras haberse enterado de las artimañas de Martínez, Balmorán afirma que decidió perseguirlo para darle “la madrina de su vida”. Fue así que Ricardo Rubio y él salieron a la calle y cayeron víctimas de una refriega que provenía “desde varias direcciones” (118), información que choca con la versión del accidente proporcionada por los periódicos y por la misma Delfina Uribe: quienes hablaron de un coche que, agredido por el borracho Pistauer, contestó haciendo fuego.

Entre las aportaciones proporcionadas por Balmorán al relato principal, además de los detalles relativos a la balacera, hay que tomar en cuenta los juicios del librero acerca de varios de los personajes de *El desfile*. Así mismo debemos considerar la descripción de la corpulencia de Ida Werfel, condicionada por el odio que Balmorán le tiene porque juzgó de ínfimo valor el manuscrito de Morelli. Aparecen detalles relativos a los inquilinos del edificio Minerva, de los cuales también el librero da una imagen poco gratificante, aludiendo a Eduwiges Briones, al clima de sospecha y tensión provocado por su familia con la cual él había establecido un contacto para preguntar acerca del poeta Gonzalo de la Caña. Una vez más es la voz del narrador principal que acoge sus palabras y las presenta mediante el discurso indirecto libre, desde el punto de vista de Pedro Balmorán:

Comenzó por hablar del clima de desconfianza que imperó en el edificio los meses anteriores [a la fiesta]. Una familia ligada a intereses alemanes había gestado esta atmósfera. Gente que sólo sabía vivir rodeada de matones. Había cometido el error de ponerse en contacto con ellos. En concreto, con una mujer demente e ignorante, sobrina a todo eso de un tal Gonzalo de la Caña, poetastro decadente de ínfima ralea (116).

Junto a estos datos de los Briones, Balmorán añade otros acerca de Martínez, uno de los probables matones de quienes la susodicha familia solía rodearse. El desagradable sujeto es descrito por el librero como “un abogadillo chicanero, un coyote, un tipejo ramplón con tufo a picardía” (116), insinuante, paternalista, desaseado, que movido por las informaciones recibidas por Eduwiges se le acercó a Balmorán para disuadirlo de continuar el trabajo sobre el castrado, convencido de que se trataba del perverso pariente de los Briones.

También la aséptica Delfina Uribe, un tiempo amiga de Balmorán, y vinculada a él por el luto sufrido después de la balacera, no recibe un trato cordial, es víctima de la maledicencia del personaje. Cuando Del Solar le comunica al librero que antes de verlo se había entrevistado con ella, Balmorán reacciona injuriándola y siendo sarcástico sobre el

papel de la mujer en la historia del país: “Me la puedo imaginar a la perfección. ¡Protagonista total y absoluta 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 sólo una cosa: si Delfina representa algo es sólo a sí misma, a sus innumerables mezquindades, su ansia de poder, su rapacidad sin límites (114).

Sólo en pocos casos, junto con estas informaciones sobre los demás personajes, la voz de Balmorán deja escuchar también otras voces para hacer de ellas un uso funcional a su intento de difamarlos a todos para ser el único cuerdo. Así sucede, por ejemplo, con la de Martínez: “Me han llegado rumores de que tiene ciertos papeles sobre la vida de un invertido famoso y que se dispone a publicarlos [...] qué romántico debe ser eso de revelar la vida de un cabrón degenerado que tuvo que huir de su país para continuar en otro una vida de puterías!” (117).

Un espacio quizá superior le destina Balmorán a los personajes que protagonizan la historia del ruseñor mexicano, entre las cuales sobresalen la de un aturdido y moribundo castrado, presentada en discurso indirecto: “Dice que sueña durante el día entero en comer, y que en su patria comía todo el día pajaritos” (183). Así mismo, la de la baronesa, donde gracias al discurso directo, podemos apreciar la tonalidad melodramática y los francesismos típicamente decimonónicos: “*C’est un ange!*”, exclamó extasiada. “¡Quiero tocar sus alas! ¡Quiero besar sus párpados ardientes!” (188) y la divertidísima de los periódicos romanos del día siguiente al desastroso concierto del ruseñor en el Vaticano: “*Fa male a l’orecchio; é un suono da vero cattivaccio, anzi pericoloso*”⁹⁰.

⁹⁰ “Hace daño al oído; es un sonido de verdad malísimo, inclusive peligroso”. En italiano en el texto.

En la trama de *El desfile del amor* las voces de los personajes analizadas en los párrafos anteriores se unen con las de muchos otros que representan otras categorías sociales del México posrevolucionario. En este catálogo de figuras, todas grotescas, y discursos, todos autónomos y contrastantes entre sí, encontramos la voz de las vanguardias artísticas mexicanas (Julio y Ruth Escobedo), la de los intelectuales cosmopolitas y progresistas (Ida Werfel), las de la derecha filo nazista y cristera (Arnulfo Briones y Martínez), la de los viejos aristócratas que han estrechado compromisos con la nueva clase revolucionaria (Derny Goenaga) y la de los seudo intelectuales que se dan brillo curando ediciones del trabajo ajeno (Emma Werfel). Todas estas voces se caracterizan por asumir el papel de relatar y, al hacerlo, desvían la trama para introducir discursos que poco o nada tienen a que ver con ella. Esto produce una extrema fragmentación de la trama, pues en ella a menudo aparecen relatos estrafalarios cuya única característica común es la incoherencia. Además, las voces comparten su esencia eminentemente antidialógica, pues ninguna de ellas se abre sin prejuicio a la palabra ajena, que sólo es manipulada para un fin particular, el de aventajar a los demás.

Es interesante subrayar que *El desfile del amor* se constituye como una novela polifónica a partir de un entramado de voces que se excluyen y reniegan recíprocamente. Desde luego, el efecto creado por esta contraposición de delirios y sobreactuaciones es de tipo cómico, pues la novela se convierte en una plaza pública en la cual sólo se escuchan unas voces enloquecidas. Dicho factor nos permite subrayar la importancia que las características vocales de los narradores personajes poseen como agentes que soportan la instauración en el relato de una estética de lo grotesco y del carnaval. Como ya hemos escrito anteriormente, la cultura carnavalesca no se manifiesta sino conjuntamente con su lenguaje, libre e incoherente, que revierte el lenguaje ordinario y se abre al rebajamiento de lo

elevado. El hecho de que las voces sean varias y que cada una de ellas, además de tocar los temas más disparados, citen y manipulen voces ajenas, los discursos oficiales, artísticos, etc., todo ello crea un caleidoscopio que amplifica aún más el estruendo del carnaval y llena el universo narrativo de *El desfile* de unos personajes que son máscaras cuyo aspecto grotesco es la parodia de la sociedad mexicana del siglo XX.

3.2 LAS VOCES EN *QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA*

3.2.1 EL NARRADOR PRINCIPAL

Así como las voces principales de otros relatos de Gadda, la de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* se caracteriza por su *barroquismo*, delineado a partir de su “obsesión por los enredos; la propensión a una extravagante mezcla verbal y a un estilo intricado; el deseo de deformar y sorprender; la fascinación por las estructuras laberínticas, por la fragmentación, por cuanto es imprevisible y obscuramente perturbador” (Dombroski, *Gadda e il barocco*, 11).⁹¹ Dicha adhesión a la estética barroca se configura como un punto de ruptura hacia las formas de la literatura oficial, caracterizadas por una “retórica de los buenos sentimientos, que es la hierba que induce nuestra lengua a babear y llevar por la páginas las plumas, me parece ser nada más, a mí, si no los restos de un naufragio, la cáscara vacía, de una historia mentirosa (Gadda, “Come lavoro”. En *I viaggi e la morte*, 434).⁹²

La crítica que Gadda dirige a la literatura oficial es evidente: su estilo plano y su exceso de moralismo la transforma en algo ridículo, convirtiendo a aquellas plumas que lo

⁹¹ “Osessione per i grovigli; la propensione a un’extravagante mistione verbale e a uno stile intricato; il desiderio di deformare e inusitare; la fascinazione per le strutture labirintiche, per la frammentazione, per quanto è imprevedibile e oscuramente perturbante”.

⁹² “Retorica dei buoni sentimenti, che è l’erba che induce la nostra lingua in salive e mena per la pagina le penne, mi appare essere non altro, a me, se non il relitto, il guscio vuoto, d’una storia bugiarda; quando non addirittura d’una storia mancata”.

practican en gallinas que aletean por el patio de la página. El escritor no esconde su viva antipatía por las reglas que están en la base de este tipo de literatura, pues las percibe como un látigo que trata de imponerle el arrepentido regreso a una escritura anodina.

Su reacción a las presiones del canon produce, en *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, una subversión de la escritura que se realiza por medio del estatuto de la voz narrativa, la cual pierde su unidad para fragmentarse como un espejo que, desmoronándose en mil diferentes facetas, refleja una realidad distorsionada, al parecer sin orden. Su estilo son tantos estilos, su lengua son tantas lenguas, elementos que contribuyen a su configuración, y por ende, a la de la novela, como polifónica y a la instauración en la trama de una mirada paródica.

A propósito de la pérdida de unidad de la voz narrativa del *Pasticciaccio*, en ciertos puntos de la novela, sobre todo en los capítulos de la segunda mitad, a excepción del último, se configura como *otra* respecto a sí misma. La razón se debe a la menor apertura que tiene hacia las aportaciones ajenas o, en general, por la tonalidad menos pirotécnica, modulada alrededor de una lengua que es el italiano estándar con contaminaciones del dialecto romano y del habla tiburtina, coherente con el escenario, en la cual, de tanto en tanto, brotan sorpresivamente huellas de un dialecto sureño que hace recordar al personaje Ingravallo, a pesar de que la figura del policía, protagonista de la primera mitad de la trama, esté completamente ausente de esta parte del relato, tornando en escena sólo en el último capítulo.

Más allá de concentrarse sobre las diferencias que, en el curso de la narración, caracterizan a la voz narrativa, es interesante detenerse en los rasgos constantes, propios de ambos timbres vocales, como la clara conciencia de relatar evidenciada en las numerosas

afirmaciones que se refieren al acto del escribir⁹³ y las repetidas intromisiones en lo narrado,⁹⁴ durante las cuales el narrador expresa su punto de vista sobre los acontecimientos o los personajes, sin escatimar la ironía más socarrona que no perdona ni a los personajes principales ni a la occisa Liliana Balducci.

Otro elemento que confirma la distancia del narrador respecto a la historia narrada es el uso del pretérito y de otros tiempos del pasado. Uso que va de la mano con ciertas afirmaciones que indican que el acto de narrar se realiza en un tiempo posterior a la instauración de la República (1946), lo cual subraya una toma de distancia de la Italia fascista y de la gran farsa instaurada por un régimen guiado por un ignorante y administrado por una multitud de hombres arrogantes.

La voz del narrador del *Pasticciaccio* se constituye como *sui generis* con respecto a las voces narrativas de la literatura oficial. Al vacío de su retórica, contrapone una narración sin centro, sin una trama objetiva; se articula a partir de una serie de bloques narrativos aislados cuyo orden podría ser alterado sin modificar la esencia de la novela, y que van intrincándose entre sí, hasta formar una complicada madeja (el *pasticcio*), en la cual el recorrido de cada hilo se hace irreconocible.

Si el relato se enreda mucho se debe a la voz que, de forma preponderante, se hace cargo de llevarlo a cabo: una voz que rechaza concentrarse en la crónica de la investigación policial de dos crímenes (dos robos, el segundo culminado con un asesinato), para divagar en la descripción, bajo todas las perspectivas, de los más diminutos detalles. Se desvía en el

⁹³ Esta es una característica recurrente de los narradores de las obras de Gadda (véase, por ejemplo, *L'Adalgisa* y *La cognizione del dolore*, textos en los cuales el narrador juega repetidamente a comparar sus enunciados con los de un escritor ideal, experto y capaz).

⁹⁴ Característica compartida por la casi totalidad de las obras narrativas del escritor milanés, lo cual se manifiesta tanto por una adjetivación nunca neutra, abundante, casi barroca debido a la cantidad de asonancias, como por la mirada hacia los personajes, que en toda ocasión no escatima el juicio, la crítica y la ironía, que desbordan repentinamente en lo grotesco.

recuento de hechos secundarios, cuando no de nimiedades, imaginando las causas reales e hipotéticas de cada evento, para luego enfocarse en las futuras o posibles consecuencias para cada uno de los personajes involucrados. Y, en fin, para perderse en la realización de interminables catálogos en que se clasifica y enumera todo tipo de objetos (minerales, joyas, etc.), con un inevitable efecto grotesco, pues, como lo ha afirmado Bajtín, lo grotesco también se manifiesta por medio de la enumeración descontrolada, de “*la excepcional libertad de las imágenes y de sus asociaciones, con relación a todas las reglas verbales y a toda la jerarquía lingüística en vigencia*” (*La cultura popular...*, 427).

La incapacidad de concentrarse sobre el relato lineal de las pesquisas de la policía y *Carabinieri* de Roma que caracteriza la voz narrativa del *Pasticciaccio* es índice de los constantes cambios de perspectiva que adopta sobre lo narrado, lo cual provoca que su conciencia de la “realidad” diegética varíe a cada instante y haga imposible todo conocimiento certero y definitivo. La subversión de la unidad del punto de vista del narrador va unida a la ruptura de la unidad tonal de su voz, capaz de relatar recurriendo a registros que van del elevado al vulgar, del científico al cómico, dando vida a oraciones en las cuales al mismo tiempo se presentan figuras retóricas de molde clásico y el lenguaje de las plazas públicas.

La inestabilidad del punto de vista y del tono del narrador se asocia a la extraordinaria permeabilidad que su voz demuestra frente a las voces ajenas, provocada por la focalización «ab interiore», tan frecuente e imprevisible en el *Pasticciaccio* que se parece más bien a una especie de posesión repentina de la voz narrativa por parte de las demás voces, sean éstas las de los personajes o la de la ciudad de Roma (la cual, por la función informativa que desarrolla y por la aportación rítmica que otorga al relato, recuerda al coro de la tragedias griegas clásicas).

A partir de esta *posesión*, la voz narrativa principal se configura como un palimpsesto, en la que se injertan las demás voces. De tal modo, se contamina esta voz narrativa con la propia; por ello no siempre es fácil distinguir las entre sí, como acontece, por ejemplo, en la apertura del capítulo 3, cuando el narrador abre un paréntesis narrativo para ironizar sobre el nuevo orden de la Italia fascista, país del cual, repentinamente, parecían haber desaparecido los delincuentes y los delitos:

La moralización de la Urbe y de toda Italia con ella, el concepto de una mayor austeridad civil, empezaba a abrirse camino. Puede decirse, incluso, que lo hacía a toda marcha. Delitos y feas historias se habían largado para siempre de la tierra de Ausonia, como una mala pesadilla que se disipa [...] La navaja, por aquellos años, la vieja navaja de cualquier galopín y de cada guapo de mal color –el ganforro, el traidorazo–, el arma de las tortuosas callejas, de los meados callizos, en verdad dijérase abandonado la escena para nunca volver: no así de sobre la panza de los héroes funéreos, donde se exhibía el acero, extraído in gloria, como un genital niquelado, plateado”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 61-62).⁹⁵

El texto citado es un claro ejemplo de cómo al italiano de la voz del narrador principal cuyo estilo presenta cierta fluidez, a menudo se van sobreponiendo brotes de dialecto romano, como en las expresiones “*Se po dì*” (en italiano, “si può dire”), “*pe nun tornacce*” (“per non ritornarci”), “*di sulla panza delli*” (dalla pancia degli), los verbos “*ereno*” (“erano”) y “*squaja*” (squaglia), las preposiciones “*pe*” (“per”), “*de*” (“dei”), el adjetivo “*gran*” (“grandi”) y el sustantivo “*insogno*” (“sogno”). Junto con el romano, aparece otro dialecto meridional, probablemente el molisano o el siciliano en la expresión “*guappo ‘e malu culori, -o bberbante o traddetori*” (“soggetto con una brutta faccia, -o birbante o traditore”)

⁹⁵ “La moralizzazione dell’Urbe e de tutt’Italia insieme, *er* concetto d’una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. *Se po dì*, anzi, che procedeva a *gran* passi. Delitti e storie sporche *ereno* scappati via *pe* sempre *de* la terra d’Ausonia, come un brutto *insogno* che se la *squaja* [...] Il coltello, in quegli anni, il vecchio coltello d’ogni maramalduccio e d’ogni *guappo ‘e malu culori, -o bberbante o traddetori*, -l’arma *de’* tortuosi chiassetti, *de’* pisciosi vicoletti, pareva davvero che *fusse* sparito di scena *pe nun tornacce* mai più: salvoché *di sulla panza delli* eroi funebri, dove si esibiva, ora, estromesso in gloria, come un genitale nichelato, argentato” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 60-61. Las cursivas son nuestras).

que hace pensar en una repentina focalización en la mente de Ingravallo sin proporcionar la seguridad de que sea así.

En otros casos, la focalización en la mente de un personaje se distingue con mayor claridad y permite, a quien relata la trama del *Pasticciaccio*, conocer los pensamientos más recónditos de los personajes y denunciar sus prejuicios o ambiciones. La antipatía de Ingravallo por Giuliano Valdarena, sobrino de la víctima de asesinato, será una de las causas que llevará al joven a ser aprehendido como sospechoso de haber sido el autor del delito. Es evidente desde la primera aparición del recién titulado contador, guapo catrín, hacia el cual el policía siente envidia:

Sentía ya, dentro de sí, una inquietud, una voz: una voz *de* hace poco... que andaba susurrando desde la caja, en la caja ni lo sabía él si del cerebro o del corazón, aunque pudiera ser efecto del pero quizás era el efecto del blanco seco de los Gabbione, que es vino un poquitín nervioso, una voz que le bocinaba condenadamente: «éste es el amigo» como el tantaratán feroz de algunas jaquecas, que le martilleaban las sienes. No sabía por qué, mas le pareció, o se figuró, que el joven fuese uno de tantos que quieren subir a toda costa: éste también: de los más bien «amarrados», seducidos esto es por la idea de los enchufes, que por los demás, critíquense cuanto se quiera, no le caen mal a nadie. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 14-15).⁹⁶

Es evidente en esta cita que la voz del narrador principal se instaura en la mente de Ingravallo, describiendo sus pensamientos, pero, al mismo tiempo, haciendo patente el flujo de ideas contrastantes que del personaje tiene. Tal y como acontece en la escena en que el policía subestima su antipatía por Valdarena provocada por el vino y, sucesivamente,

⁹⁶ “Sentiva già, in cuore, un disappunto, una voce: una voce poco fa... che già sussurrava in cassa, nella cassa non sapeva neanche lui se del cervello o del cuore, *ma forse era l'effetto del bianco secco del Gabbioni*, ch'è vino un po' nervoso, una voce che gli andava bucinando maledettamente: «*Chiste è ll'amico*», come il tan tan feroce di certi mali di testa, che lo prendevano alle tempie. Non sapeva perché, ma gli parve, o si figurò, che il giovane fosse uno di quelli che vogliono arrivare a tutti i costi: *anche lui*: di quelli piuttosto «attaccati», cioè sedotti dall'idea de li *pappabbraschi*, che del resto, s'ha un bel dire, ma fanno comodo un po' a tutti” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 13. Las cursivas son nuestras). El presente trazo de la traducción de Masoliver presenta dos variantes significativas con respecto al original italiano: una se refiere a un mínimo cambio del nombre de la casa productora del vino que Ingravallo está bebiendo (Gabbione en lugar de Gabbioni), la otra, presumiblemente, un error en la traducción (una voz de hace poco -que hace pensar en una voz ya escuchada antes- en lugar de la expresión “una voz hace poco” –una voz (puede) hacer poco- enunciado que reproduce el discurso directo del policía injertándose en la voz narratorial enfocada en la mente del personaje.

reconoce que era causada por la envidia hacia aquel bello joven que, quizá, era el amante de la señora Balducci.

Todos estos pensamientos son presentados en un *crescendo* de detalle que va desde la descripción desde el punto de vista omnisciente del narrador, hasta el discurso indirecto libre y la cita directa, por medio de la cual se leen fragmentos de los pensamientos de Ingravallo.

De la misma manera, el narrador del *Pasticciaccio* se enfoca, con mayor o menor grado de profundidad, en las mentes de otros personajes, como acontece, por ejemplo, con el carabiniere Pestalozzi, del cual, en el capítulo 8, relata un estrambótico sueño cuyo recuento es una pequeña representación especular de la trama de la novela:

Había visto en el sueño, o soñado... ¿qué diablo había sido capaz de soñar? ... Un extraño ser: un tocado: un topacho. Había soñado un topacio [...] había salido de naja via adelante mudando su figura en topacho y se juergueteaba topo-topo-topo-topo: y el Roma-Nápoles corría a escape en pos del crepúsculo y casi ya en la noche y en la tiniebla circea, diademando de fulgores y de chispas espectrales sobre el pantógrafo, lucanociervo saturado de electricidad. Hasta que advirtiendo que no le bastaba a salvarse semejante y loco rodar por las paralelas en huida, el topo-topacio se apartó de riele, se echó al monte en la noche hacia los tremedales sin aliviadero del Campo Morto y los matorrales y atolladeros del litoral pomentino. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 180)⁹⁷.

Recuento casi elegiaco de la voz narrativa que recrea una atmósfera onírica. Aunque también son perceptibles las voces de otros personajes, como la del brigadier Pestalozzi, “*che diavolo era stato capace di sognare?*” y, también, con la sorpresa de una palabra pronunciada en un dialecto sureño, napolitano o molisanno, “*chella*”, que evoca el timbre

⁹⁷ “Avea veduto nel sogno, o sognato... *che diavolo era stato capace di sognare?* ... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Avea sognato un topazio [...] s’era involato lungo le rotaie cambiando sua figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo-topo: e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, diademato di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d’electrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le parallele fuggenti, il topo-topazio s’era derogato di rotaia, s’era buttato alla campagna nella notte verso le gore senza fove del Campo Morto e la macchia e l’intrico del litorale pomentino (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 180. Las cursivas son nuestras)”.

vocal del comisario Ingravallo o el del jefe de la policía romana, el partenopeo doctor Fumi.

A raíz de esto, el relato de un sueño que refleja y anticipa la trama policial de la novela (el topacio en fuga es una de las piedras preciosas robadas a la condesa Menegazzi y el topo en que se convierte podría ser una simbolización onírica del huidizo Enea Retalli, sospechoso de los crímenes, pues, como él, en un primer momento, escapa siguiendo la línea ferroviaria Roma-Nápoles y, después, continúa su fuga atravesando zonas de bosques con la esperanza de llegar al litoral) se realiza por medio de un discurso en el cual se escuchan tres voces y se notan las huellas de tres diferentes puntos de vista.

Esto remarca cómo, en el *Pasticciaccio*, la trama relatada pasa a un segundo plano, perdiéndose detrás de las numerosas voces que participan en su descripción y distorsionándola a raíz de sus puntos de vista y utilidades. Lo que se representa, al final, no es nada más que la confusa realidad italiana del periodo de entre guerras, caos sobre el cual el fascismo pretendía imponer su falso orden, aunque sólo lograra poner en escena una farsa de tonos trágico-grotescos.

La protesta de Gadda hacia este torpe espectáculo es la parodia de sus tonos retóricos, realizada en la novela mediante la apertura a los dialectos itálicos que el régimen tanto despreciaba, y de una trama que se expande a partir de un móvil policíaco, inspirándose en un género que la dictadura había prohibido. Como si no bastara, recurrió a una conciencia narrativa nada imparcial y fragmentada, quitándole al lector cualquier esperanza de objetividad en el relato de la gran payasada de un país en donde el más fuerte era quien gritaba más.

3.2.2 OTRAS VOCES Y NARRADORES PERSONAJES

En relación a las voces figurales del *Pasticciaccio* hay que señalar que algunas de ellas, las de los personajes principales, sólo aparecen en el discurso narrativo o se escuchan durante los diálogos; mientras otras, las de ciertos personajes menores, además de esto asumen en ciertos casos el papel de narradores, sin, con esto, dejar de lado la simbiosis existente entre ellas y la voz del narrador principal.

Entre los personajes que no narran analizaremos las voces del comisario de policía Ciccio Ingravallo y la del joven Ascanio Lanciani, presunto cómplice en los robos. De los personajes que narran nos detendremos en el discurso de Don Lorenzo Corpi, confesor de Liliana Balducci que será el personaje que, tras entregarle a los investigadores el testamento de la pobre mujer, le cuenta a Ingravallo la frustración de Liliana por no tener hijos, sublimada en la “adopción” de sirvientas para colmar un deseo de maternidad que no podía ser de otra forma satisfecho.

3.2.3 EL POLICÍA-FILÓSOFO: “DON” CICCIO INGRAVALLO

La voz de Ingravallo se caracteriza por la contaminación del italiano estándar con –por lo menos– tres diferentes dialectos itálicos: el molisano, lengua de su tierra de origen, el romano y el napolitano, sin escatimar otros elementos de contaminación, como el alemán y el griego de sus citas filosóficas. Por estas razones, su voz comparte varios rasgos con la voz del narrador principal, lo cual, en ciertos momentos de la trama, cuando el enfoque narrativo oscila rápidamente entre lo interno y lo externo del personaje, provoca una superposición entre las dos, un juego dialógico que hace difícil distinguir las con claridad.

A pesar de esto, la voz de Ingravallo posee sus propios rasgos y tonalidades, que van desde la ironía y el sarcasmo hasta el lenguaje burocrático, incluyendo las reflexiones derivadas de la investigación, para tornarse, en ciertos momentos, en un tono amenazador e, incluso, vulgar; elementos estos que contrastan con la vena lírica propia de ciertas descripciones realizadas por la voz del personaje en conjunto con la del narrador principal.

Puesto que una de las más atinadas definiciones del personaje es la de policía-filósofo, es necesario subrayar la innata predisposición de su voz a la especulación teórica, cuyo ejemplo más claro es, sin duda, la filosofía del *garbuglio* (enredo). Esta filosofía es expuesta por la voz del narrador principal, a la cual se entremezcla la del comisario, tanto por medio del discurso indirecto libre como del discurso directo:

Entre otras cosas, sostenía que las inopinadas catástrofes no son nunca consecuencia o efecto, si se prefiere, de un motivo solo, de una causa en singular: antes son como un vórtice, un punto de presión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes. Decía también nudo u ovillo, o maraña, o rebullo, que en dialecto vale por enredo. Pero el término jurídico «las causales, la causal» es el que de preferencia brotaba de sus labios: casi a su pesar. La opinión de que fuese menester «reformar en nosotros mismos el sentido de la categoría de causa» según nos venía de los filósofos, de Aristóteles o de Immanuel Kant, y substituir a la causa las causas, era en él una opinión central y persistente, casi una idea fija. (Gadda, *El zafarrancho aquel... 6*)⁹⁸.

A través de estas palabras, que reflejan como en un espejo lo que acontecerá durante la investigación de dos crímenes cuyas causas se multiplican hasta impedir la solución del caso, nos enteramos de que, para el policía, la inteligibilidad del mundo y de las cosas se basa en un sinnúmero de diferentes elementos, variables con base en el contexto, en los

⁹⁸ “Sosteneva, fra l’altro, *che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l’effetto che dir si voglia d’un unico motivo, d’una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti*. Diceva anche *nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero*, che alla romana vuol dire gomito. Ma il termine giuridico «*le causali, la causale*», gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L’opinione che bisognasse «*riformare in noi il senso della categoria di causa*» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 4)” Nótese que en la traducción de Masoliver desaparece completamente la alusión al dialecto de Roma (la lengua de Giuseppe Gioacchino Belli) presente en el original.

sujetos involucrados y en el momento contingente, excluyendo, de esta manera, la posibilidad de un conocimiento infalible y persistente.

El texto citado también es emblemático de cómo la voz narratorial y la del personaje cambian de tema y de registro lingüístico de manera repentina, mezclando el italiano estándar, los dialectos o las formas de italiano popular, sin escatimar incursiones en la terminología burocrática típica del ambiente policíaco.

De Ingravallo se dice que es una persona poco elocuente, rasgo que va de la mano con una voz que se expresa por medio de enunciados rápidos, tajantes, cuyos contenidos, la mayoría de las veces, son en un primer momento subestimados por quienes los escuchan, y sólo con el paso del tiempo se demuestran como verdades tajantes o, por lo menos, observaciones muy agudas.

A pesar de la inteligencia que Ingravallo demuestra, no se debe creer que su voz se configura como positiva o confiable, sino que, como siempre acontece en la narrativa de Gadda, demuestra en repetidas ocasiones su lado oscuro, su *omnipotencialidad*, diría el escritor milanés. Así ocurre cuando el personaje cae víctima de sus propios sentimientos de odio y envidia y termina acusando del asesinato de Liliana Balducci a su primo Giuliano Valdarena, culpable solamente de ser todo lo contrario del policía, un joven apuesto al cual toda mujer desea entregarse. A pesar de que durante el primer encuentro entre los dos, el narrador, irónicamente, hace patente su antipatía diciendo que nunca influiría sobre el trabajo del comisario, este sí se deja arrastrar por las emociones llegando a tomar una actitud persecutoria contra el joven. Como ocurre durante el interrogatorio del Valdarena, cuando Ingravallo, con sarcasmo y violencia, pretende condenar a un sospechoso sin necesidad de un proceso: “¿Y la cadena, y el brillante? Pasemos a los hechos, doctor. Que

me barrunto que estamos perdiendo el tiempo. Dejemos, dejemos ya estos vuelos... románticos”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 100).⁹⁹

Como puede inferirse, el discurso del policía, que debería ser respetuoso de la supuesta inocencia del acusado, se sustituye por una verdadera agresión verbal que niega lo afirmado por el preso y alude a una probable relación ilícita entre la dama y su primo, considerando que las joyas (el collar y el brillante), una vez propiedad de Liliana, se encuentren en manos de Valdarena por el chantaje que este le había hecho a la difunta amenazándola con revelar los pormenores de su *affaire*.

El tono brusco de Ingravallo posee ciertas características: de su discurso desaparece casi completamente el italiano y da paso al dialecto molisano, lengua que, al no ser la que el sospechoso domina, yergue alrededor suyo un muro de incomunicabilidad que tiene el sabor de una condena.

A pesar de no dar vida a narraciones secundarias, la voz de Ingravallo se hace portadora de una serie de informaciones de los demás personajes, gracias a las “ventanas” que el narrador principal abre sobre su monólogo interior. Debido a esto, en la narración se abren unos paréntesis (en cursivas en el texto citado en nota) en los cuales se hace patente todo el silencioso amor que el comisario siente por la víctima del asesinato de la calle Merulana. Este es, por ejemplo, el caso de la escena en que el oficial, sin aliento, contempla el cadáver de la mujer profanado por la navaja asesina y por la infamia de su verdugo que le había dejado desnudas las partes bajas para sugerir la consumada violencia sexual:

las medias incorticaban con aquel velo de luz el modelado de las piernas, de las estupendas rodillas: de las piernas un tanto entreabiertas, como una horrible invitación. ¡Oh, los ojos!, ¿adonde, a quién miraban? ¡Y la cara!... Estaba llena de arañazos, pobrecilla: ¡debajo de un ojo, en la nariz...! ¡Oh, aquel rostro! Más que cansada, pobre Liliana, aquella cabeza envuelta

⁹⁹ “E ‘a catena, e ‘o brillante? Veniamo ai fatti, dottó. Ca mme pare ca stammo perdenno ‘o tiempo. Lassammo, lassamm ‘ì sti voli... romantici” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 100. Cursivas mias)

en el nimbo de los cabellos, hilos todavía operantes de la caridad. Afilado en el palor, el rostro consumido, vaciado por la atroz succión de la Muerte [...] ¡un horror!, como para no verlo. Descubría unas como hilachas rojas, allá dentro, entre aquella espumilla negra de la sangre, ya casi cuajada, ¡un revoltijo! (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 48)¹⁰⁰.

De la misma manera, Ingravallo proporciona interesantes puntos de vista acerca de los personajes de la novela, con ello confirma que el protagonista de la primera parte de la investigación policial se deja llevar por las emociones en sus juicios acerca de los demás. Quizá por ello la adorada Liliana es presentada por medio de una selección de características positivas: buenos modales, belleza y una clara nota de melancolía; mientras, respecto a su esposo, las envidias del comisario ponen en evidencia los defectos: la figura torpe, la propensión al buen beber y la infidelidad conyugal.

Otros personajes cuya descripción está a cargo de la voz de Ingravallo en combinación con la voz narrativa son la doméstica Tina, probable cómplice de los crímenes, el ridículo comendador Angeloni y la grotesca condesa Menegazzi, cuyo departamento es escenario del primer robo.

La antipatía que el comisario siente por esta fea mujer es tal que el policía la compara con una vieja dueña de un burdel de baja categoría cuyas fobias y deseos de ser víctima de una agresión y violencia carnal son malos pensamientos que, en la visión filosófica del investigador, hacen de ella una de las causas del crimen que sufrió, pues “la prefiguración del suceso había evolucionado hasta ser predisposición histórica: había actuado. Y no sólo

¹⁰⁰ “Le calze incorticavano di quel velo di lor luce il modellato delle gambe, dei *meravigliosi* ginocchi: delle gambe un po’ divaricate, come ad un invito *orribile*. *Oh, gli occhi! dove, chi guardavano? Il volto!...* Oh, era sgraffiata, poverina! Fin sotto un occhio, sur naso!... *Oh, quel viso! Com’era stanco, stanco, povera Liliana*, quel capo, nel nimbo, che l’avvolgeva, dei capelli, fili tuttavia operosi della carità. Afilato nel pallore, il volto: sfinito, emaciato dalla soluzione atroce della Morte [...] *un orrore!* Da nun potesse vede. Palesava come delle filacce rosse, all’interno, tra quella spumiccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti; *un pasticcio!*” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 47. *Cursivas mías*).

en la psiquis de la robable-estrangulable-seviciable, sino también en el «*campo*» ambiente, el campo de las tensiones psíquicas externas” (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 20-21)¹⁰¹.

La voz de Don Ciccio Ingravallo incorpora las voces de otros personajes y permite subrayar el punto de vista del investigador, el cual no es uno e inmutable, sino que varía constantemente según las situaciones en las que el policía se encuentra o de sus estados de ánimo. Dicha característica vocal refleja la estructura misma del relato y la de la voz del narrador principal, reforzando la idea de que el proceso de conocimiento e interpretación de la realidad no es unívoco, sino que está en continua mutación: tanto el sujeto conocedor como el mundo conocido se transforman continuamente.

Desde un punto de vista estético, dicho fenómeno da vida a una polifonía de voces. Cada una concebida como un elemento básico e indispensable para que todas las demás voces existan y se modifiquen en el tiempo, pero conservando su individualidad. Una vez más nos encontramos entonces frente a una ideología que rechaza una representación unívoca del universo y privilegia un punto de vista caleidoscópico. Desde esta perspectiva, el caos no existe; el universo se compone de diferentes realidades, cada una de ellas indispensable para que el todo goce de su complejidad y su totalidad. Una ideología que, por su afán de incluir toda diferencia y toda voz, recuerda la de la cultura carnavalesca descrita por Bajtín, pues su relativismo sabe crear los presupuestos básicos para que del caos no nazca orden, sino la alegría de existir más allá de toda hipocresía.

¹⁰¹ “La prefigurazione d’ *‘o fattacce* s’era dovuta evolvere a predisposizione storica: aveva agito: non pure sulla psiche della derubanda-iugulanda-sevizianda, quando anche sul «*campo*» ambiente, sul campo delle tensioni psichiche esterne” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 19). Nótese como en la traducción de Masoliver desaparecen las notas dialectales propias de la voz de Ingravallo; a raíz de esto la expresión *‘o fattacce* (suceso negativo) se transforma en “el suceso”.

3.2.4 UN PREGONERO CRIMINAL: ASCANIO LANCIANI

Entre las numerosas voces del *Pasticciaccio* hay una que, aunque no pertenece a ninguno de los personajes principales, resalta por su tono de matiz popular: la de Ascanio Lanciani, joven de humilde origen que hace el atisbo en la rapiña en casa de la condesa Menegazzi, evento que inaugura la serie criminal de la calle Merulana.

A pesar de aparecer sólo en uno de los trazos finales de la novela, en la escena en que el policía apodado *Er Biondone* (El güerote) lo captura en el multicolor escenario de la plaza Vittorio de Roma en una mañana de mercado, donde el muchacho vende *porchetta* (puerco asado) como ambulante, la voz del muchacho resalta por su riqueza, que da vida a una de las páginas más bellas de la novela.

En el contexto de la plaza, llena de mercancías y olores, hormigueante de personas y gritos, la voz de Ascanio sobresale por su tono de pregonero, que, ente mentiras y guiños a sus clientes, trata de vender lo suyo. Da vida, así, a un *performance* que en las plazas europeas se repite desde la antigüedad, caracterizado por su retórica macarrónica y su fantasía de tipo popular, formando lo que Bajtín, en *La cultura popular*, ha considerado como uno de los “géneros verbales de la plaza pública medieval”, el de los “«gritos» o pregones” (Bajtín, *La cultura popular...* 163).

El lenguaje de los charlatanes medievales es, para Bajtín, un conjunto de “expresiones ambivalentes, llenas de risa e ironía; pero listas también para mostrar su otra cara: injurias e imprecaciones. Cumplen además funciones degradantes, materializan y corporalizan el mundo, y están ligadas sustancialmente a lo «inferior» material y corporal ambivalente” (Bajtín, *La cultura popular...* 168).

Dichas características, parecen haberse filtrado a través del tiempo para llegar desde la plaza pública medieval hasta la popular plaza Vittorio de la Roma fascista. De tal modo, el tono del discurso de Ascanio Lanciani se configura como heredero de una línea estilística que adquiere los rasgos de la estética del carnaval por su lógica al revés, su jocosidad y por su constante ambigüedad. Su estilo, por ejemplo, retoma elementos propios del discurso de los charlatanes y los vendedores de plaza, que va desde el habla de tipo dialectal, en este caso el tiburtino, una variante del romano (en cursivas en las notas), a la impostación retórica que, en un primer momento, enaltece el producto vendido por medio de una serie de hipérbolos y mentiras que se potencian por el constante recurso a la evocación de otros suculentos alimentos, cuya función es suscitar el antojo de los posibles compradores: “¡La cochina, la cochina! ¡Aquí la tenéis la cochinilla, señores! ¡La buena cochina de la Ariccia con un bosque de romero en la panza! ¡Con sus patatitas tempranas! [...] ¡seores cabayeros y consejeros, seoras esposas de mis respetos que pegan más que el huevo duro en la ensalada. Mejor que lo huevos de capón, ea, las patatas. Os lo aseguro. ¡Probarlas!” (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 240).¹⁰²

Después de haber exaltado su mercancía, el joven –talentoso y astuto como un vendedor experimentado– habla del precio, naturalmente muy conveniente, y, en un segundo momento, ensalza a sus adquirientes, comparándolos, quizá un poco socarronamente, con unos señores de fino paladar. Finalmente, concluye con la cómica explicación de la nobleza del puerco. Dice que fue criado en los bosques del noble Marcantonio Colonna, triunfador sobre las armadas mahometanas en la batalla de Lepanto (7 de octubre 1571); batalla que el

¹⁰² “*La porca, la porca! Ciavimo la porchetta, signori! la bella porca de l’Ariccia co un bosco de rosmarino in de la panza! Co le patatine de staggione! [...] sori cavajeri e consijeri, sore sponse mie belle! che so’ mmejo che l’ova toste pe l’insalata. Mejo de l’ova de li capponi so’ ste patate. V’oo dico io. Assaggiatele!*” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 242. Cursivas más).”

pregonero transforma ridículamente en el nombre de algo que en italiano suena como “quítate de los pies” y en la traducción española evoca las palabras pronunciadas por Jesús durante el milagro de la resurrección de Lázaro:

¡Una noventa los cien, la cochina! ¡Una verdadera miseria, cabayeros! ¡Precios de vergüenza, pa quien vende y quien compra! Una noventa los cien, que se dice pronto. ¡Vengan pa acá, cuartos en la mano, buenas mujeres! Quien no come no aprovecha. ¡Una noventa los cien, la cochina! Carne fina y delicada, ¡cabalita oa los señores! Probarla es adoptarla, se lo aseguro, seoras esposas [...] El que la prueba repite, y eso sale ganando. ¡La buena cochina de los Castillos! Le hemos dao a destetar en los chaparros: en los chaparros de Galloro, que la llevamos, ¡a comesen la bellota del emperador Calígula!, ¡el glan del príncipe Colonna! Del gran príncipe de Marino y de Albano! que les ganó a los peores turcos por mar y por tierra en la gran batalla de Levántate y anda! (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 240-241)¹⁰³.

Como puede apreciarse, en el discurso de Ascanio no hay huellas de impericia. Como el actor más experto, el joven mide sus recursos improvisando un monólogo en el cual no faltan los juegos de palabras, las asonancias y la musicalidad de las rimas. De la misma manera, el hábil pregonero sabe ganarse las gracias de las clientas más bellas, reservándoles una atención completamente especial, hecha a base de los ademanes típicos de un Casanova pueblerino. Sus cumplidos siempre tienen un doble sentido de trasfondo sexual, casi como si entre vendedor y compradora fuera posible un intercambio de otras exquisitas (y abundantes) carnes: “¿Qué será, guapa? [...] ¿media libra de cochina? [...] ¡Que te doy el mejor bocado, lo juro! ¡De más que me gustas! ¡Que estás pero que muy rica!”¹⁰⁴

¹⁰³ “Uno e novanta l’etto, *la porca!* È na miseria, signori! *robba da fa* vergogna, signori! a chi venne e a chi *crompa!* Uno e novanta l’etto, *più mejo* fatto che detto. *Famese avanti co li baiocchi a la mano, sore spose!* Chi nun magna nun guadagna. Uno e novanta l’etto, *la porca.* Carne fina e delicata, *pe li signori propio!* Assaggiatela e proverete, v’ ‘o dicio io, [...] Chi prova c’*ariprova, er guadambio è tutto vostro. L’emo portata a balia a la macchia: a la macchia de Galloro, l’emo portata, a mmagnà la ghiandola de l’imperatore Caligula! la ghiandola der principe Colonna! Der gran principe de Marino e d’Albano! Ch’ha vinto li peggio turchi pe mare e pe terra a la gran battaja de Lévatì da li piedi!* (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 242-243. *Cursivas mías*).

¹⁰⁴ “Che volete, bella pupa? [...] na mezza *libbra de porchetta?* [...] A voi ve *do er mejo boccone, v’ ‘o giuro!* *Me piacete troppo! Sete troppo bona!*” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 243. *Cursivas mías*)”.

La seguridad y la jactancia del joven durante todo su *performance* contrastan, al final de la escena, con el tono sumiso que adquiere su grito al percatarse que ha sido rodeado por la policía. Su exuberancia se convierte, entonces, en una subversión que adquiere tintes grotescos, en un grito destrozado que le muere en la garganta: “*a por-ca [...] ‘a por...*” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 244. Cursivas mías) que más que referirse a la cochinita parecen aludir poco amablemente a la policía romana o a la mala suerte de ser capturado.¹⁰⁵

3.2.5 DON LORENZO CORPI

Entre los personajes menores que asumen un papel narrativo, se encuentra Don Lorenzo Corpi, confesor y guía espiritual de la difunta Liliana Balducci, que entra en escena para darles a los investigadores el testamento holográfico de la mujer y, sucesivamente, proporciona a Ingravallo su visión acerca de la situación psicológica de la víctima en sus últimos meses de vida. Su voz, tan autoritaria como su semblante gigantesco, se expresa en un italiano que intenta ser rebuscado sin que de él desaparezcan numerosas huellas del habla romana; mientras, el tono pacato y seráfico al cual recurre para sus enunciados se delinea como una máscara que trata de encubrir un carácter enérgico, quizá un poco propenso a desahogarse con un buen coscorrón infligido al pecador en turno.

De todas maneras, es evidente en las palabras del padre la simpatía y la estima profunda que sentía por Liliana, una mujer muy devota a quien la vida había negado la posibilidad de ser madre: “La desventurada alma pedía un consuelo para su pena: la dulce palabra de la esperanza, la misericorde palabra de la caridad”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 117).¹⁰⁶

¹⁰⁵ La expresión “¡porca miseria!” en Italia, se usa como exclamación que denota lástima.

¹⁰⁶ “La povera anima domandava un aiuto alla sua pena: la dolce parola della speranza, la misericorde parola della carità” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 117).

La falta de niños y el dolor que esto le producía habían sido las causas por las cuales Liliana empezó a recibir en su casa a unas muchachas del campo, contratándolas como sirvientas. Su intención: poder un día adoptar a alguna de ellas o, por lo menos, expresar su inmenso amor maternal frustrado. La casa de los Balducci se había convertido así en el centro de un vaivén de jóvenes y guapas muchachas hacia quienes Liliana se erguía como madre protectora y confidente, recibiendo de cada una un trato diferente. La primera de ellas, relata don Corpi, llamada Milena, había sido alejada de la casa por tener el vicio de robar y mentir; la segunda, Inés, por el contrario, había sabido conquistarse el cariño de la señora recibiendo a cambio de sus besos y caricias filiales una buena dote para su matrimonio.

Del relato de las sirvientas “adoptivas” de los Balducci, realizado por don Corpi, sobresale la tercera de ellas, la bella y diabólica Virginia, muchacha renuente frente a toda autoridad, privada del temor de Dios. Había hecho fuertes lazos con los Balducci, una relación bastante extraña, descrita por la voz del narrador principal en focalización interna al párroco don Corpi, en la cual también se escuchan las voces de las mujeres del pueblo, casi un chisme: “Resultó que la encantadora había encantado a dos almas: en dos distintas direcciones. Las mujerucas llegaron a decir que los tenía embrujados a los dos”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 123).¹⁰⁷

Al sugerir la posibilidad de que Virginia haya enamorado tanto a Remo como a Liliana Balducci, las palabras de don Corpi proponen una vez más un tema básico en la versión del *Pasticciaccio* de 1946 y en *Il palazzo degli ori*: la relación homosexual entre la víctima Liliana y su verdugo, Virginia, y la relación heterosexual entre la misma sirvienta y el señor

¹⁰⁷ “Risultò che la fascinatrice aveva fascinato due anime: in due direzioni disgiunte. Le donnette, anzi, dicevano che l’aveva stregati tutt’e due” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 123).

Remo, causa de chantajes y del alejamiento de la muchacha, que provocará en ella el deseo de venganza que culminará con el asesinato de la calle Merulana.

En la versión de 1957, estos elementos tienden a desaparecer de la trama, y lo que queda es sólo esta pequeña alusión del cura a la cual hace eco otra, en que los cariños de Virginia para Liliana se convierten repentinamente en una amenaza de agresión:

La besaba como pueda hacerlo una pantera, diciéndole: «Doña Liliana mía preciosa, que es para mí como Nuestra Señora!» luego, bajito, con un tono de ardor, aunque sofocado: «Cuánto la quiero: sí, te quiero: y al mejor día es que te como » y le estrujaba la muñeca, y se la retorció, sin quitarle el ojo: se la retorció como de un mordisco, la boca en la boca, recibiendo el hálito del respiro, pegadas las dos, pecho con pecho [...] Quiero decir: aproximándose a ella con el seno y con la cara. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 124-125)¹⁰⁸.

El discurso de don Corpi muestra cómo el padre, al perder el control sobre sí mismo por el coraje que el recuerdo le produce, deja de hablar con un lenguaje oficial y deja escapar una expresión atrevida al relatar que la proximidad de las dos mujeres les hacía percibir no sólo su aliento sino también intuir las formas de los senos de cada una. Para ello, recurre a una expresión que, involuntariamente, da más la idea de la reciprocidad (seno contra seno) que la de una agresión sufrida por Liliana.

También es interesante notar que el discurso del cura, hombre conocido por su “santidad”, se abre a la palabra de Virginia, la poseída por el demonio, dejando escuchar sus enunciados violentos y sensuales en una lengua que parece ser el dialecto romano; detalle interesante pues pone en boca del mismo personaje el tono más sagrado y la blasfemia más horrorosa.

Junto con las voces de Ascanio y de don Lorenzo Corpi aparecen, en el *Pasticciaccio*, las voces de casi todos los demás personajes, presentándose repentinamente en los

¹⁰⁸ “La baciava come se po bacià una pantera, dicennole: «Sora mia bella Liliana, voi site a’ Madonna pe mme!» poi, basso basso, in un tono di ardore anche più soffocato: «Ve vojo bene: bene, te vojo: ma una vorta o l’antra me te magno» e le strizzava il polso, e glie lo storceva, fissandola: je lo storceva come in una morsa, bocca contro bocca, de sentisse er fiato der respiro in bocca, l’una co l’altra, zinne contro zinne [...] Vojo di: accostandosi a lei cor seno e col volto” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 125).

intersticios del relato llevado a cabo por el narrador principal, incrustándose en él para después eclipsarse. Este vaivén de tonalidades convierte a la novela gaddiana en un coro carnavalesco en el cual las voces más puras se mezclan con el parloteo más torpe; al igual que el timbre que las caracteriza, cada una de ellas se hace cargo de presentar la visión de los personajes, sugiriendo así la actitud de cada quien frente a la vida y a los demás.

La mezcla de tonalidades y discursos tan diferentes en la trama refuerza la idea de que el *Pasticciaccio* se constituye como una madeja que se crea con base en la superposición de numerosos fragmentos discursivos peculiares y, a menudo, incompatibles. El resultado final de este aparente caos vocal es una novela polifónica, en la cual lo áulico y lo popular adquieren la misma dignidad artística.

Como en el caso de *El desfile del amor*, la apertura a la polifonía lingüística se constituye en el *Pasticciaccio* como la llave que favorece una representación del mundo de tipo realista-grotesco, orientada a los mismos principios de tiempo festivo y de libertad que Bajtín reconoció en la cultura del carnaval medieval.

Sin embargo, mientras en el *Desfile* hemos establecido una relación metafórica con la lengua y la cultura del carnaval enfocada en las sobre-actuaciones de personajes de clase social medio alta y en su uso del lenguaje como disfraz, lo cual revierte sus pretensiones de autoridad; en el *Pasticciaccio* hay que subrayar la existencia de una diferente analogía con el universo carnavalesco, establecida a partir de la presencia en la trama de personajes y lenguas de origen popular cuya naturaleza tiende constantemente a rebajar todo elemento elevado. Es más, mientras en el *Desfile* la prosopopeya y la exageración, propias de los discursos de los personajes, funcionan como un boomerang que los ridiculiza y los baja al nivel de (auto)-representaciones grotescas; en el *Pasticciaccio* la subversión de lo elevado se crea a partir de la imposibilidad que este aparezca como fenómeno puro, porque, en todo

discurso, a menudo, se abren paréntesis extra-oficiales donde se da espacio a un brote de libertad intelectual y lingüística de tono popular.

Junto a esto, vale la pena subrayar que en las dos novelas estas características tonales de los personajes van de la mano con las voces narrativas extradiegéticas y con sus relatos. Frente a un narrador principal de *El desfile* que se caracteriza por su tono amable y por una ironía sutil que evoca a la narrativa humorística inglesa del siglo XVIII, por ejemplo la novela *Tristram Shandy* de Lawrence Stern, o, incluso, *Las almas muertas* de Gogol; el narrador del *Pasticciaccio* se configura como el portador de una voz y de una perspectiva laberíntica, fragmentada, mutable, cuyo barroquismo –oscilante entre lo culto y lo popular– hace evocar a los autores de la sátira greco-latina y, al mismo tiempo, a la gran tradición tardo-medieval y del primer Renacimiento, desde el infierno dantesco a Folengo y Rabelais.

Grotesco

4.1 LO GROTESCO EN EL DESFILE

La ambivalencia que le es propia a la estética del carnaval, con su carga que subvierte el concepto de realidad a través de lo grotesco, se manifiesta, en *El desfile del amor*, desde el título que, por un lado, anuncia paradójicamente la existencia de un sentimiento, el amor – que en ningún caso aparece entre los pliegues de la trama– y, por el otro, hace referencia a los desfiles de las fiestas carnalescas, en los cuales máscaras y bufones parodiaban las procesiones religiosas.¹⁰⁹

El tema de la máscara es uno de los más recurrentes de la novela: al disfraz de palabras que encubre el rostro de los personajes se añaden verdaderos enmascaramientos, como el de Ida Werfel y su hija Emma que acudieron a la fiesta del 14 de noviembre de 1942 con un parche de terciopelo en un ojo, o referencias intertextuales a obras como *Nuestro amigo común* de Dickens, *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina, o los relatos de la literatura victoriana que Delfina Uribe estudió en su tesis.¹¹⁰ Estos relatos, hermanados por el hecho de que sus personajes adoptan “las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás” (*El desfile* 136), reflejan lo que ocurre en *El desfile del*

¹⁰⁹ A propósito de el desfile de los arlequines, por ejemplo, Bajtín escribe: “el carácter carnavalesco de ciertas imágenes y de la procesión en su conjunto es absolutamente innegable” (Bajtín, *La cultura popular...*, 354).

¹¹⁰ Entre otras: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide* de Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde y *Corazón de las tinieblas* de Conrad. A propósito de estas referencias es interesante notar la relación intertextual que se establece con sólo pronunciar el nombre del autor, de un personaje o de una obra, provocando en el receptor que las reconozca la evocación de ciertas características que les son propias.

amor donde impera “el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad” (*El desfile...*, 136) de los personajes.

Además, en la novela aparecen referencias a las obras teatrales de Pirandello y a *Rashomon*, película de Akira Kurosawa inspirada en el homónimo cuento de Ryunosuke Akutagawa, la cual, como recuerda García Díaz, “no sólo es una presencia reiterativa en Pitol, literal e implícita, sino que su estructura es similar a algunas de sus obras. Ya sea por las varias versiones de un mismo acontecimiento, por las partes incompletas de una misma historia, porque *sus tramas nunca dejan de modificarse*, o porque las certezas no lo son” (*Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*, 62).

En la película del director japonés, un acontecimiento criminal es relatado por diferentes personajes a partir de sus intereses personales. Como resultado surge una estructura narrativa dominada por la fragmentación de la realidad que hace dudar de cualquier posibilidad de comprensión. Una situación similar se produce en *El desfile del amor*. De esta manera, la novela de Pitol se convierte en una grotesca “parodia de investigación policiaca” (*El desfile...*, 127).

Otro intertexto que es posible establecer a partir del título de la novela, es la película *The love parade*¹¹¹ (1929) de Ernst Lubistch, cuya trama se desarrolla en el imaginario país de Sylvania. En dicho reino el “orden” social está invertido, el poder está en manos de la reina y el príncipe consorte ostenta un título de oropel, pues no se le permite ni siquiera comer si la soberana no lo ha ordenado.

A propósito de la relación entre la literatura de Pitol y el cine, García Díaz afirma que “el lector entendido de cine a través de un título o un nombre inferirá asociaciones, visualizará imágenes y recuperará estilos, periodos y espacios disímiles” (*Del Tajín a*

¹¹¹ *El desfile del amor*.

Venecia, 63). Precisamente eso es lo que ocurre con la película de Lubitsch, pues al leer el *Desfile* evocamos la ironía elegante y subversiva del director berlinés. Comparación que se fortalece al percibir en el filme acentos carnavalescos que presentan un “mundo al revés”, a semejanza de la *realidad diegética* de la novela –en donde toda apariencia es desenmascarada hasta mostrar su lado más grotesco.

A partir de dichos desenmascaramientos, los personajes muestran sus aborrecibles vicios y los espacios donde se mueven se revelan como simples escenarios, cuya elegancia contrasta con las estrambóticas actuaciones de aquellos. Así, la novela se convierte en un universo en donde no hay personajes portadores de valores positivos, sino personajes bestiales, chismosos, malignos y delirantes.

4.1.1 PICARESCA, TEATRO Y REBAJAMIENTO DE LO SUBLIME

En la trama de *El desfile* es muy interesante notar la presencia de numerosas referencias a la narrativa picaresca que, por un lado, establecen un puente intertextual con las piezas maestras del género y, por el otro, muestran la presencia de una estética de lo grotesco, pues se constituyen como agentes de “rebaajamiento” que arrastran hacia el plano material todo lo que se pretende elevado.¹¹²

¹¹² Castro Ricalde subraya cómo, a lo largo de todo el Tríptico, la escritura de Pitol refuerza los lazos que ligan la estética de lo grotesco con el género picaresco: “El carácter festivo y carnavalesco de la trilogía se acentúa por la evidente presencia de la picaresca” (“Sergio Pitol una literatura de carnaval”, 128). Según la investigadora, el replanteamiento de la picaresca realizado por el escritor veracruzano le proporciona “a la risa, al humor, el lugar de eje de su prosa, haciendo ver [...] la narración como crónica de un mundo rocambolesco y lúdico en que el juego, la exageración, la hipérbole serían fundamentales” (*Ibid.*, 112). Con respecto a esto, cabe recordar que la presencia de referencias a la picaresca es evidente en *Domar a la divina garza*, en donde, como lo señala García Díaz en *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*, cada capítulo de la novela está introducido por un título que reproduce los títulos de las novelas picarescas, tanto por su extensión como por realizar una especie de prólogo al capítulo. El lazo entre la segunda novela del carnaval y la picaresca no se limita sólo a este ejemplo, sino se enriquece de otros elementos aportados por escritos publicados en diferentes obras. Un ejemplo de esto es la entrada relativa al 20 de mayo en *El viaje*, en la cual se relata cómo, durante una conferencia que Pitol dio en Moscú sobre el *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, el escritor conoció a la estafalaria Marietta Karaperián, viuda de un antropólogo, cuya

Un claro ejemplo de esto es Ida Werfel, polígrafa alemana llegada a México para escapar de los horrores del nazismo, una verdadera autoridad en el estudio de la literatura del siglo de oro, autora de un libro titulado *El pícaro y su cuerpo* –en el cual se destaca la importancia de las funciones intestinales en la literatura picaresca.

La picardía de este personaje se manifiesta en diferentes ocasiones, por ejemplo en la noche de la fiesta. Ida asiste con el ojo encubierto por una venda de pirata –para disimular una conjuntivitis– y una vez ahí, hace gala de un humorismo cuartelario que Martínez interpreta como una alusión a sus hemorroides, perdiendo el control y agrediendo a la pícaro mujer, en una escena que recuerda las tundas típicas de las fiestas carnavalescas.

Según afirma Serrato Córdoba, otro elemento picaresco en *El desfile* lo representa la historia del castrado relatada por Pedro Balmorán: “La moral de los protagonistas del ruiseñor mexicano se inspira en la moralidad de la novelística picaresca” (71). Para el investigador, en la historia del castrado abundan los elementos típicos del género picaresco, como la presentación del relato al estilo de las memorias, la alternancia de lo grotesco y de lo sublime, y el disfrazamiento de la verdadera identidad de los personajes. Otro ejemplo de picardía es la doble moralidad de la baronesa Von Lowenthau, alias Palmira Aguglia, mecenas del castrado, y de su compañero el *lieutenant* Giroux “maleante de poca monta, súcubo de la suprema pícaro” (*El desfile...*, 187), personajes que –detrás de la fachada de dama de alcurnia y de respetable soldado– esconden una identidad de truhanes. La dialéctica de lo sublime y lo grotesco es evidente también en la figura del castrado, un indio tarahumara privado de sus atributos viriles, que vive en San Luis Potosí disfrazado de

descripción tiene muchos rasgos en común con el personaje de Marietta Karapetiz, la *divina garza* de la homónima novela.

monja, y cuya voz, falsamente considerada angelical, contrasta con sus facciones extraordinariamente aborrecibles.

Al ser raptado por Aguglia, el castrado vive una serie de aventuras que, tras un viaje a Roma para presentarse ante el Papa, culminan con una noche de horrores en la capital italiana y con el gran fracaso del concierto ante la curia: “los sonidos que esa noche emitió la criatura fueron tan infames, tan crispados, que por un momento hubo quien creyera que una parvada de grajos había penetrado en los santos recintos” (193). Ante el horrendo canto del castrado, el público romano, más que el concierto de un *ruiseñor*, cree escuchar el graznido de unos cuervos –aves cuyo canto es tan escalofriante que, supersticiosamente, han sido consideradas por el pueblo como voceras del Demonio. Tras el desastroso concierto, y las humillaciones que le siguieron, el castrado terminó en Nápoles, en donde renunció y se convirtió en el hambriento Fakir Azteca, al cual “sólo las ratas se le acercaban para roer por un rato sus cartílagos secos (111).

Para la investigadora Laura Cázares (*El caldero Fáustico*), otro elemento que en *El desfile* subraya la relación entre la picaresca y la estética de lo grotesco es la importancia que tiene Tirso de Molina y su comedia *La huerta de Juan Fernández* (1626-1630), a la cual se alude tanto en el capítulo v, “Ida Werfel habla con su hija” –por las referencias que de ella hace la polígrafa alemana– como en el vii, “En el huerto de Juan Fernández”. En el último la imagen de la huerta de Tirso se asemeja a los jardines de Delfina Uribe en Cuernavaca, transformándolos en el escenario perfecto para que la mujer relate sus amores de juventud a un confundido Del Solar.

Según la mencionada investigadora, por medio de estas referencias la novela establece un diálogo con la comedia de Tirso que le otorga algunas “formas de expresión propias del teatro: el diálogo y el monólogo, las cuales prevalecen sobre la narración” (Cázares, *El*

caldero Fáustico, 118), permitiendo que aparezcan algunos símbolos propios del teatro y la teatralidad. La evocación del teatro en *El desfile del amor* no debe sorprender, la narrativa de Pitol ha estado marcada por huellas teatrales desde sus primeros cuentos, en los cuales “recupera la atmósfera veracruzana y la tiñe de tragedia griega” (García Díaz, *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 12).

Con el tiempo, estos tintes de tragedia se han ido transformando y han dado paso al tono de farsa que caracteriza la evolución de la escritura de nuestro autor. En *El tañido de una flauta*, su primera novela, por ejemplo, aparece un personaje, la Falsa Tortuga, cuya actitud escénica es tan marcada que adquiere un carácter paródico y grotesco. A propósito de ella, Serrato Córdoba subraya que lo grotesco que la caracteriza va de la mano con una sobreactuación que raya en lo caricaturesco: “Desde cuando 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” (50).

Con la transformación de la escritura de Pitol en carnavalesca y con la multiplicación de las escenas de diálogo entre personajes, la importancia de las referencias teatrales al interior de los textos adquirió un peso aún mayor, transformándose en uno de los recursos que permite la manifestación de lo grotesco. En *Domar a la divina garza*, por ejemplo, todo el mecanismo narrativo se organiza alrededor de la *puesta en escena* que el protagonista, Dante de la Estrella, realiza para un público constituido por la familia Millares: “Aquel público familiar, inicialmente pasivo, había transitado del tedio a la impaciencia; hasta que, poco a poco, al transformarse el confuso balbuceo inicial del narrador en un golpe incontenible, éste había terminado por atraparlos. Al final, todos parecían estar más o menos pendientes del espectáculo ofrecido” (Pitol, *Domar a la divina garza*, 252). En el *Desfile* la relación actor-público está subvertida, pues son muchos los que “actúan” para un

único espectador, Miguel del Solar. Cada entrevista se convierte en una mini representación, como señala Castro Ricalde, los personajes de la novela “se sienten escuchados y se apoderan de la escena. Sus larguísimas intervenciones asemejan monólogos dramatúrgicos” (*Ficción, narración y polifonía...*, 136).

Con respecto a la presencia de elementos teatrales en *El desfile* y en las demás novelas de Pitol, es interesante subrayar que la falta de un contexto escénico propiamente dicho no impide su búsqueda y su identificación en la trama. El *performance* se produce cuando se establece una relación entre un actor que representa algo y su público, no importa qué tan numeroso sea éste, ni en qué espacio se origine la representación.

Además, la teatralidad sin teatro que observamos en *El desfile* se puede relacionar con las formas del espectáculo popular, acercando aún más la novela a la estética del carnaval descrita por Bajtín, como parecen confirmarlo las siguientes palabras del pensador ruso: “La ausencia de proscenio es característica de todas las formas del espectáculo popular” (*La cultura popular...*, 238). Queda claro, en el texto bajtiniano, que existe un nexo fuerte entre el teatro y las formas de la cultura popular, pues ambas comparten un “poderoso elemento *de juego*” (12). El nexo se extiende al lenguaje de la plaza pública, el cual, como hemos visto anteriormente, se hace portador de una visión del mundo *carnavalesca*, debido a que rechaza el orden dado y lo subvierte con su actitud paródica e irreverente.

La relación entre elementos teatrales y una estética de lo grotesco es reforzada por otra observación de Cázares quien, en el estudio citado anteriormente, observa: “El mundo de *El desfile del amor* es [...] un mundo de máscaras y fantoches, de gestos teatrales, de mezquindades cotidianas” (Cázares, 126). Su afirmación se funda en las actitudes teatrales de varios personajes de la novela, entre los cuales no puede faltar la volcánica Ida Werfel quien, para la investigadora mexicana, “es una actriz [que] como las personas del barroco

vive en la teatralidad (*Ibid.* 123). Para comprender a fondo el alcance de dichas afirmaciones es interesante definir el concepto de “teatralidad”, y aclarar cómo se emplea en el estudio del arte dramático.

En la definición que da el investigador polaco Tadeusz Kozwan, la teatralidad es descrita como un sistema de trece signos que, al presentarse durante una puesta en escena, contribuyen a la caracterización de la misma como espectáculo teatral. Estos signos son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado o escenografía, iluminación, música y efectos sonoros.¹¹³

Todos estos elementos están presentes en la trama de *El desfile*, algunos son evidentes en las escenas de diálogo entre personajes, otros están presentes en las narraciones que ellos realizan. En la trama de *El desfile* es posible observar cómo, en numerosas ocasiones, la escritura se enriquece por medio de elementos semejantes a los signos identificados por Kozwan, por ejemplo en las escenas en que la narración evoca la figura de Ida Werfel, o cuando Ruth Escobedo recuerda el “ritual” que la alemana, como un experimentado actor, realizaba para captar la atención de su público: “pude presenciar algunos de sus *happenings* en distintas ocasiones [...] llegaba a una sala, buscaba el asiento central y con la mirada hacía una inspección en torno suyo. Sonreía, asentía con leves movimientos de la cabeza, y todo el mundo se quedaba con la impresión de que un corpúsculo de la inmensa sabiduría de aquella sofonisa le había tocado el alma” (Pitol, *El desfile*, 139).

La impresión encantadora que Ida Werfel provocaba en los demás era enorme. La gente la escuchaba como se escucha a un oráculo o a una diosa. Sin embargo, frente al enaltecimiento de la alemana en las palabras de Ruth Escobedo, las voces que tejen la trama de *El desfile* operan repentinamente la subversión, rebajando la figura de la intelectual por

¹¹³ Véase Kozwan, “Le signe au théâtre”.

medio de un elemento grotesco: la pasión de la mujer por las bromas vulgares y los excrementos. Dicha situación permite a Julio Escobedo definirla como “una niña enorme engolosinada con la mierda” (Pitol, *El desfile* 141), su mujer refuerza esta imagen al recordar: “siempre estaba a punto de echar a pique todo lo ganado, debido a una rara, intensísima pasión [...] por ciertas funciones abdominales y sus consecuencias. 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. Aquel, se me ocurre, era el mayor placer que conocía” (*Ibid.*, 141).

Regresando a Julio Escobedo, es interesante notar que el pintor hace eco de las palabras de su esposa reforzando la idea de que la Werfel fue una persona dotada de cualidades escénicas excepcionales y además era conocedora del arte del disfraz, cualidad que la convertía en un personaje único, cuyo intelecto podía pasar desapercibido debido a su ridiculez: “Era una actriz perfecta. Lo notable es que aquel cuerpo inmenso nunca se le hiciera bolas. Se convertía, no sé si en base de fajas, corsés, varillas especiales, en una especie de aspiración al gótico” (*Ibid.*, 151).

Otros espacios textuales en los cuales hay elementos teatrales y grotescos son los encuentros entre Del Solar y Balmorán, el primero de los cuales es recordado así: “¡Qué florecer, qué selva, qué inmensas raíces de megalomanía, de frustración, y de resentimiento! Un elemento de artificialidad desmedida hacía intolerables sus monólogos. Un repertorio de muecas, guiños, silencios y pausas dramáticas, acentuado por los incesantes movimientos nerviosos de la mano izquierda” (Pitol, *El desfile...*, 105).

En la “actuación” de Balmorán los elementos de teatralidad son evidentes: la frustración y el resentimiento del personaje se hacen patentes en el tono usado y en la “interpretación” del papel de intelectual independiente que asume al tratar de simpatizar con su auditorio.

Desde luego no lo logra, pues su forma de hablar, hecha de monólogos “artificiales”, provoca en su “público” un sentimiento de rechazo. Su entonación, forzosamente solemne, es típica de los diletantes que se pretenden grandes intérpretes o de los juglares que parodian el teatro “serio”. Su mímica bufonesca –repleta de elementos paroxísticos, exagerados, entre los cuales destaca el movimiento descontrolado, patético, del brazo izquierdo deforme a causa de las heridas sufridas en la balacera del Minerva– lo transforma en un “arlequín grotesco”, cuyas artimañas verbales encierran el deseo de manipular al otro para transformarlo en instrumento de sus planes.

Otro personaje en cuya descripción aparecen elementos de teatralidad, portadores de lo grotesco, es Eduwiges Briones, cuyo perfil melodramático habíamos subrayado por medio del apodo “Turandot la despiadada”. La anciana es presentada en un escenario que incluye elementos elevados y el rebajamiento de los mismos: una casa repleta de objetos en donde las piezas de cierto valor estético se pierden en medio de las baratijas de pésimo gusto. Mas, es la entrada en escena de la mujer la que reserva el mayor número de elementos de teatralidad, entre los cuales sobresalen la mímica, los gestos y el movimiento escénico.

Además el maquillaje, peinado y vestuario contribuyen a dibujar una figura anacrónica y, lo que es peor, al límite de la locura:

Le sorprendió el aspecto acentuado de desorden, la falta de pulcritud de su persona: el maquillaje mal puesto, las uñas descuidadas, el pelo desmadejado, al parecer tan sucio como el de la marta que llevaba alrededor del cuello. Parecía haber dormido varias noches con ese mismo vestido, sin pasar siquiera al baño. Al ver a su sobrino saltó del asiento con ligereza inaudita. Corrió, lo abrazó y luego lo empujó sin miramientos hacia otro asiento, como si de pronto se hubiera cansado de él [...] Se llevó las manos a la cabeza y se alborotó aún más el pelo. Tendió las manos en expresión dramática y las dejó posar abiertas sobre la superficie de una cómoda. Tenía las uñas recortadas casi al ras, muy maltratadas y algo sucias. Se encaminó hacia el sofá donde había estado apoltronada cuando él llegó, y estuvo a punto de desplomarse, pero en el último momento cambió de opinión. Casi a punto de caer irguió el cuerpo en una pirueta que le recordó la de los delfines en alta mar. Volvió hacia él, lo tomó en las manos, lo hizo levantarse, y lo llevó al fondo de la habitación, donde al fin le permitió

sentarse en un diván con alto respaldo. Luego se desplomó con pesadez a su lado, precisamente junto al respaldo (*El desfile...*, 28).

Los signos de teatralidad que aparecen en esta cita introducen elementos de una estética grotesca. En esta categoría, por ejemplo, se ubica el escaso aseo de Eduviges, quien, más que la representante de la refinada élite porfiriana, parece una máscara tragicómica, con el maquillaje despintado de un payaso de segunda, el pelo de una Medusa y las uñas – elemento que de por sí evoca la idea de animalismo– sucias y mal cuidadas a semejanza de garras.

Para Eduwiges todo es una puesta en escena y cada uno de sus *performance* está caracterizado por una sobreactuación que degenera en lo grotesco. Su voz adquiere el tono de un lamento y, para mayor efecto dramático, se acompaña con una mímica caracterizada por los gestos exagerados de las manos y de los labios. Eduwiges se convierte en un monstruo ridículo de rasgos animales: “emitía aquellos lamentos con velocidad prodigiosa, y abundante variedad de gestos y movimientos. El rostro se le había vuelto de plastilina. Movía con exageración los labios y al final de cada frase las comisuras le caían tanto que por momentos parecía un viejo bulldog” (*El desfile...*, 30).

En esta descripción es evidente que la deformación del personaje se da por medio de la caracterización de su incoherencia, ligada a su paranoia y, también, a su hipocondría, las cuales son la causa de sus lamentos pronunciados con una verborrea extraordinaria y una mímica abundante. Tales elementos ridiculizan al personaje y contrastan con su pretendido linaje y supuestos buenos modales.

La hiperbolización de los defectos de Eduwiges es potenciada por la equiparación de su rostro con una máscara de plastilina, material que por su ductilidad da la idea de que la cara de la dama puede asumir diversas expresiones y, por ende, disfrazarse de algo diferente a

cada minuto. La misma idea se refuerza con la comparación de su rostro de piel cayente con la cara de un perro bull-dog, imagen que hace evidente la fealdad y la monstruosidad de la Briones, animalizándola y equiparándola a una raza canina entre cuyos atributos no se encuentran la elegancia y la belleza, sino cierta ridiculez producida por lo extraño de las facciones del rostro.

4.1.2·OTROS ELEMENTOS GROTESCOS EN *EL DESFILE DEL AMOR*

Las referencias a la picaresca y los signos de la teatralidad no son los únicos elementos textuales que acompañan a la aparición de lo grotesco en la trama de *El desfile*; en ella abundan personajes y situaciones en las cuales la escritura se configura a partir de una mirada juguetona que, en ciertos momentos, adquiere una actitud paródica despiadada en contra de los personajes ligados a los acontecimientos de 1942, capaz de rebajar sus pretensiones por medio de la caricaturización y el escarnio, los cuales ponen en evidencia sus características más grotescas.

Es lo que acontece, por ejemplo, con Ida Werfel, cuya pasión por lo fecal no sólo fue causa de caídas de tono o agresiones, sino también un divertido juego que la alemana amaba sostener con su colega el “licenciado Reyes, de la Universidad” (*El desfile...*, 141), con el cual “se moría de risa al modificar los proverbios más conocidos [...] no se puede tapar el sol con un pedo [...] No hay pedo que valga [...] Quien caga, otorga [...] Al ojo del ano engorda el caballo” (*Ibid.*, 141). El juego paródico que consiste en la deformación de estos viejos refranes representa una muestra del lenguaje familiar, festivo, que era propio de la amistad entre la estudiosa alemana y su amigo el licenciado Reyes.

Con respecto al lenguaje lúdico-familiar, Bajtín subraya que en la época medieval una de sus formas de expresión principales era el rebajamiento y la transformación del mote

popular por medio de alusiones a lo fecal o a lo sexual, fenómeno que el pensador ruso describe como una gramática jocosa. “En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico” (*La cultura popular...*, 25). Así, Bajtín hace evidente que la cultura popular conduce todo al nivel material, mediante alusiones a elementos vitales, como la sexualidad, los alimentos ingeridos en grandes cantidades o la abundancia de las heces evacuadas por el gran vientre popular.

Que la práctica de la parodia de refranes y proverbios fuera típica del humorismo popular medieval lo confirma también la introducción a *La cultura popular*, en la que se observan los pasatiempos del joven Gargantúa en la obra de Rabelais: “los proverbios son realizados invirtiendo su sentido” (Bajtín, *La cultura popular...*, 374), elemento que establece un paralelismo entre la estudiosa alemana y el gigante, pícaro *ante literam*, cuya proverbial voracidad evoca la imagen de los intestinos y de los desechos corporales.

La caracterización grotesca de Ida Werfel se enriquece también de otros elementos, como su descripción física: “un pecho y hombros de dimensiones más que generosas y una cabeza diminuta, de garbanzo, con una frente que hacía pensar en las mujeres casi calvas de Cranach”. La contraposición entre la masa corporal abundante y la nimiedad de la cabeza, pequeña y deforme, es reforzada por la referencia al arte del pintor renacentista alemán Lucas Cranach, en cuyos cuadros las mujeres son representadas con la frente muy amplia y redonda, en la que escasea el cabello, produciendo un efecto que rompe con el canon de la representación femenina en pintura, y de lo que se considera convencionalmente bello, para formar parte de lo “grotesco”.

La descripción física de la polígrafa contiene dos interesantes paradojas por medio de las cuales se realiza una inversión grotesca. La primera tiene que ver con el tamaño tan

diminuto –de garbanzo– de su cabeza, la cual anatómicamente parece ser un contenedor inadecuado para tan distinguida inteligencia; la segunda tiene que ver con su cuerpo, cuya prosperidad de formas promete fecundidad, elemento que se contrapone con la nimiedad del único fruto físico producido por la estudiosa: su insignificante hija Emma.

Otro personaje cuya caracterización posee rasgos eminentemente grotescos es Martínez, sospechoso de estar involucrado en los dos asesinatos del noviembre 1942, el de Erich Pistauer y de su padrastro Arnulfo Briones. El personaje, del cual sólo recibimos noticias por los relatos de los narradores figurales, es presentado como un energúmeno intrigante, al servicio de alguien de mayor calibre, metido en actividades poco claras como el chantaje, el espionaje, la calumnia, que aparecía en el edificio Minerva con sus ademanes de casanova y su comportamiento ambiguo.

A Martínez lo caracterizan el desaseo, los “dientes verduzcos” (*El desfile...*, 117), la voz insinuante, los movimientos incoherentes –que “no concordaban nunca con sus palabras [y] a veces significaban todo lo contrario” (*Ibid.*, 203)– y le dan un aire de títere que ha perdido la coordinación, lo cual lo asemeja a los siervos intrigantes de la comedia latina (Plauto, Terencio) o de la comedia del arte (Arlequín, Brighella y Polichinela, que además que siervo era matón). Dichas actitudes hacen de Martínez el sujeto más odiado por los personajes de la novela, quienes sólo recuerdan de él los detalles infames, las preguntas capciosas, las amenazadoras alusiones.

Emma Werfel, hija de la ilustre hispanista Ida, lo recuerda como “un demente, un loco furioso” (*Ibid.*, 82), que, tras una serie de malentendidos y equivocaciones, agredió físicamente a su madre durante la fiesta del 14 de noviembre de 1942. Las dos mujeres lo encontraban a menudo en los corredores del Minerva, en donde les hacía las preguntas más absurdas y se pavoneaba con Ida: “me producía verdadera repugnancia [...] cuando hablaba

conmigo evitaba mirarme los ojos, para luego, en el momento más inesperado, soltar una risa horrible, un relincho de caballo, como si me hubiera encontrado culpable de algo y me tuviera en sus manos. Entonces sí, me miraba con fijeza a los ojos, con los suyos desorbitados, sucios” (*Ibid.*, 93).

Lo repugnante del aspecto y del comportamiento de Martínez se configura a partir de elementos de tipo grotesco, como el carcajear injustificado –casi de maniático, parecido al relincho de un caballo– y una mirada obtusa y retardora, caracterizada por ojos enloquecidos, a punto de saltar de las órbitas. Unos ojos de loco, sucios –adjetivo que al mismo tiempo expresa una connotación material, indicante de la falta de limpieza, y otra moral (los ojos como espejo del alma) que habla claramente de lo aborrecible de este personaje.

Las características físicas y morales descritas por Emma Werfel coinciden con la descripción de Martínez dada por Balmorán, quien lo define como “un abogadillo chicanero, un coyote, un tipejo ramplón con tufo a picardía” (*Ibid.*, 116). También coincide con la realizada por el pintor Julio Escobedo que lo califica de “bicho incoherente, zafio a más no poder” (*Ibid.*, 154). En ambos casos –a semejanza de las descripciones realizadas por Delfina y Eduvigés– Martínez es caracterizado con una mezcla de atributos físicos denigratorios y referencias a animales, elementos que subrayan la coincidencia entre su apariencia y su discutible moralidad, contrariamente a la opinión de Martínez sobre sí mismo –quien se considera bello y ecuánime. La única voz que expresa cierta simpatía por él es la de Deryn Goenaga, la cual, sin embargo, no deja de subrayar lo repugnante y lo presumido del sujeto –atributos que al presentarse juntos aumentan su carga grotesca–: “A mí Martínez me parecía genial por eso, por chabacano [...] era el rey de la vulgaridad [...] un reverendísimo pendejo” (174-175).

En los recuerdos de Deryn acerca de Martínez hay cabida para la voz del “orate”, que subrayando sus supuestas cualidades diplomáticas y amatorias, se describe como aquel sujeto que, a cambio de dinero y atenciones femeninas, sería capaz de establecer un clima de armonía entre los inquilinos del edificio Minerva:

Nací para dar alegría, para llevar paz al mundo. Mira 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 algo nació uno con dotes de diplomático. Les resolvería sus problemas sin que siquiera llegaran a enterarse. De vez en cuando, algún domingo, traeríamos un trombón y una tambora, y todos los inquilinos, todos sin excepción, desfilarían tras la música por estos corredores. Sería el desfile del amor, la marcha de la concordia, y yo, su bastonero de oro (175).

La paradoja es evidente: el personaje más siniestro de la novela, el energúmeno violento y vulgar, se auto-describe como un juglar, capaz de dar alegría y concordia al mundo. Lo único que pide a cambio es la satisfacción de sus más desmedidos apetitos, el dinero y las mujeres. La receta que propone para obtener ciertos resultados tiene un carácter claramente carnavalesco: organizar de tanto en tanto una procesión festiva, durante la cual, al compás de la música, desfilarían todos los inquilinos en una armonía garantizada por él, el bastonero de oro de este gran “desfile del amor”.

En este breve catálogo de elementos grotescos que conforman la trama del *Desfile del amor* hay cabida también para un juego de espejos entre diferentes imágenes que se reflejan o deforman entre sí, como ocurre en el capítulo final de la novela cuando Del Solar, huésped de Delfina Uribe, se encuentra frente a dos cuadros, un retrato de juventud de Delfina y otro llamado “La diva”, ambos pintados por Julio Escobedo:

¡La diva! ¡Una figura patética, agresiva y conmovedora! Su expresión era de zafiedad, de desaliento y a la vez de tesón, hasta de reto. Una mujer con el maquillaje escénico a medio borrar, sentada ante el espejo de su camerino, contemplaba su estulticia y su desamparo a la luz misteriosa de un foco azul añil. Una especie de prematuro canto del cisne [...] en otra pared, el retrato de juventud de Delfina, pintado por el mismo Escobedo. No, no había una gran diferencia entre esa joven, la inquieta estudiante de letras, y la mujer vieja y poderosa

cuya casa y colecciones visitaba en ese momento. De ambos rostros, el actual y el de hacía medio siglo, se desprendía la misma voluntad de afirmación, la misma mirada desafiante. Feroz en la joven; hábilmente agazapada en la mujer de edad. El mismo estilo de vestir: blusa y falda; chaquetilla corta. Ningún exceso, y en el fondo (en el fondo y en la forma, se podía afirmar) esa incapacidad de expansión, esa individualidad reconcentrada, que no exigía, pero que tampoco entregaba nada personal. Delfina, o la obstrucción de los vasos comunicantes. Delfina, o el sueño de Onán [...] le resultaba extraño que aquel retrato, el primer cuadro de su colección según le oyó decir una vez, le gustara tanto, cuando contenía algo que se aproximaba casi al insulto o, por lo menos, a la reprobación: Delfina y la administración de su energía, Delfina y el ahorro de su alma. En ese sentido la vituperada *Diva* se podía considerar como un homenaje a la generosidad (221-222).

El primer elemento de este juego de espejos es la tela llamada “La diva”, un retrato de la actriz Matilde Arenal que Escobedo modificó tratando de camuflar el parecido con la artista, exacerbando las “formas grotescas” (*Ibid.*, 153). El resultado es una imagen caracterizada por la hiperbolización de los elementos teatrales, entre los cuales destaca el maquillaje que se va despintando, a semejanza de una máscara que deforma los lineamientos del rostro de la diva y la transforma en una caricatura patética.

En frente de este cuadro se encuentra el retrato de una Delfina Uribe –poco más que adolescente– que la voz del narrador principal, enfocado en Del Solar, usa como contrapunto de la imagen de la septuagenaria, señalando que ya en la joven estaban presentes aquellos rasgos que caracterizan el disfraz de mujer exitosa y práctica todavía usado por la anciana, quien ha sacrificado toda relación personal –por esto la referencia al personaje bíblico de Onán que desperdicia su semilla eyaculando en la tierra– por el poder y la elegancia que siempre ha presumido.

El carácter grotesco de esta representación de Delfina se apoya en la completa negación del aspecto material que la mujer eligió para construir su personaje público, una negación que se apoya en su aspecto físico –muy poco femenino– y que se refuerza *a posteriori* con la pérdida del único hijo. Se indica así el cuerpo ausente, incapaz de reproducirse –casi un

opuesto del cuerpo popular del cual habla Bajtín. Delfina Uribe no sólo no genera nuevos frutos, sino que pierde los que, accidentalmente, dio.

Sin embargo la caracterización grotesca de Delfina no se da sólo en virtud de estas cualidades que su retrato y su persona comparten, sino que se enriquece por medio de la refracción en ellos de los elementos grotescos del retrato “La diva”. Dicha refracción se realiza tanto por la posición que los retratos ocupan –que evoca la imagen de una figura frente a un espejo–, como por la mirada retadora que ambos sujetos pictóricos poseen. Es como si los ojos patéticos y agresivos de la diva –en los que se anuncia su fracaso personal– fueran idénticos a los de la joven Delfina y, por ende, a los de la Delfina de 1973.

A raíz de esto, el patetismo que Del Solar reconoce en la diva se proyecta sobre la figura de Delfina. Como si en la mirada de su retrato juvenil estuviera presente aquel “canto del cisne” que preconizaba su fracaso emocional, la negación de su propia materialidad y la aceptación de una vida que fuera exclusivamente oficial –huérfana de todo tiempo festivo y de cualquier brote de alegría.

4.2 GROTESCO EN EL *PASTICCIACCIO*

4.2.1 UNA MIRADA SOBRE LA CULTURA POPULAR

La relación entre *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* y la visión carnavalesca del mundo que es propia de la cultura popular es un hecho que se subraya al principio de la trama. La acción narrativa se abre con el relato del almuerzo del comisario Ingravallo en el departamento de los cónyuges Balducci, que tiene lugar el 20 de febrero de 1927 –domingo de carnaval, según sugieren los inconfundibles restos de un desfile de máscaras–: “La comida dominical fue agradable, bajo la luz de una tarde maravillosa, quedando en la acera

el confeti y algún gentil dominó, una trompeta acaso, tal cual azul Cenicienta o negroaterciopelado diablito”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 8).¹¹⁴

Es interesante notar que el dato temporal es correcto: el 20 de febrero en 1927 fue un domingo y, además, formó parte del periodo de carnaval, como confirma el hecho de que en aquel año Pascua fue el 17 de abril, lo cual posiciona la fecha del miércoles de Cenizas el 2 de marzo y la del *mardí gras* el día anterior.

También hay que subrayar que en la edición de Letteratura y en la versión cinematográfica *Il palazzo degli ori*, falta la referencia a elementos carnalescos en las calles de Roma y que la comida entre el comisario y los Balducci es el día 14 de febrero de 1927, lo cual deja el evento en vísperas del periodo de carnaval.

Dichos detalles nos señalan que, al reescribir el pasaje en cuestión, Gadda quiso enriquecer la novela con dos referencias a las fiestas carnalescas, el impacto sobre el texto es una equiparación entre su tiempo y el tiempo festivo, evocando sobre la trama las imágenes de las mascararas y de los disfraces.

Como acontece en *El desfile*, en donde toda referencia a la máscara y al disfraz refleja la ambigüedad y la falsedad de los personajes y de sus deformaciones, en el *Pasticciaccio* dichos detalles establecen una equiparación entre el tiempo de la trama y el tiempo de la fiesta, sugiriendo que la realidad diegética podría ser una realidad *al revés* y que todo personaje que aparece en la narración podría esconder su verdadero rostro detrás de una fachada falaz.

Los detalles de los que hablamos, junto con el contexto histórico en que se desarrolla la trama —el de la Italia de la gran farsa fascista—, son el preámbulo que permite a la escritura

¹¹⁴ “Il pranzo domenicale fu lieto, nella luce d’un meraviglioso pomeriggio, rimasti al marciapiede i coriandoli e qualche gentile bautta, qualche trombetta, qualche azzurra Cenerentola o nerovellutato diavoleto” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 6).

de la novela abrirse a la representación de un gran fresco dominado por la ciudad de Roma y su gente, en el cual abundan elementos grotescos. Es el caso de la escena en que el comisario Ingravallo llega al edificio de la calle Merulana, poco después del robo de joyas en casa de la condesa Menegazzi:

Frente al cuartelazo color de chinche, una muchedumbre: contenida por una red protectora de bicicletas. Mujeres, capachos y apios: algún tendero de un comercio vecino, con delantal blanco: un mozo y éste con el delantal a rayas, y con la nariz en forma y color de un maravilloso pimiento: porteras, muchachas, hijas de portera que berreaban «!eh, Pepín!», chiquillos de aro, un asistente cargado de naranjas, apesadas en una gran red y en lo alto la cresta de dos hinojos, y de paquetes: [...] Un cartero en estado de buenísimas esperanzas y más curioso que nadie, con su bolsa repleta daba por el rasca a todos: que rezongaban mecachis, y todavía más mecachis, y mecachis, uno tras otro, a medida que la carteraza iba chocando con los traseros. Un arrapiezo con tiberina seriedad, afirmó: «Este casón, dentro tiene el oro pa basura.» En derredor, la banda de las ruedas de las bicis, como una dermis sui generis, parecía hacer impenetrable aquella pulpa colectiva”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 17-18)¹¹⁵

El texto, construido con la típica estructura circular de la escritura gaddiana, se abre como un cuadro enmarcado por las ruedas de las bicicletas, mencionadas tanto en la apertura como en la clausura de la escena. En el interior del boceto, el pueblo romano es representado con un realismo en que abundan los elementos grotescos, muy parecidos a los que Bajtín observó en la plaza pública del periodo medieval. Bajo este punto de vista, adultos y niños se mezclan con las verduras hasta confundirse con ellas, es el caso del “hombre de fatiga”, cuya nariz se asemeja a un pimiento –producto que bien se combina con los apios, los hinojos y las naranjas de las canastas de los presentes.

¹¹⁵ “Davanti al casermone color pidocchio, una folla: circonfusa, d’una rete protettiva di biciclette. Donne, sporte e sedani: qualche esercente d’un negozio di là, col grembiule bianco: un «uomo di fatica» e questo col grembiule rigato, e col naso in veste e in colore d’un meraviglioso peperone: portinaie, domestiche, ragazzine delle portinaie che strillavano «a Peppi!», maschietti col cerchio, un attendente saturo d’arance, prese in una sua gran rete, con in cima i ciuffetti di due finocchi, e di pacchi [...] Un portalettere in stato di estrema gravidanza, più curioso di tutti, dava della sua borsa colma, in culo a tutti: che borbottavano mannaggia, e poi ancora mannaggia, mannaggia, uno dopo l’altro, man mano che la borsona perveniva ad urtarli nel didietro. Un monello, con serietà tiberina, disse: «Sto palazzo, drento c’è più oro che monnezza.» Tutt’attorno, la fascia delle ruote delle biciclette, come un derma sui generis, pareva rendere impenetrabile quella polpa collettiva” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 16).

La confusión de la escena es aumentada por la inversión de los géneros –a los hombres se les atribuyen cualidades femeninas y viceversa. Es el caso de las hijas de las sirvientas que gritan y se comportan como pilluelos, su largo pelo peinado con un arillo delata la condición de niñas que su actitud traviesa había negado; o del cartero tan gordo que parece una mujer embarazada, cuya torpeza provoca las imprecaciones de todos los presentes, golpeados por su enorme bolsa justo en el trasero (parte del cuerpo que, por su ubicación, remite a todo un conjunto de imágenes grotescas ligadas a lo bajo corporal y a las funciones intestinales tan caras al humorismo popular de todos los tiempos).

En este bullicio destaca una voz, la de un muchachito que con ademán de sabio pronuncia una frase que parece explicar el robo recién acontecido en el edificio en donde, según dice, se encuentra más oro que basura. Dicha imagen conjuga dos opuestos, el metal precioso y la inmundicia, logrando un oxímoron cuya acción de rebajamiento es evidente.

Más allá de las escenas colectivas y de plaza, hay que subrayar que en la trama del *Pasticciaccio* abundan elementos ligados a la cultura popular en coincidencia con los cuales aparece lo grotesco. Esto acontece cuando la escritura de Gadda se distrae de la diégesis y se detiene en la descripción de situaciones al límite de la paradoja, en donde todo adquiere proporciones descomunales; entonces el texto manifiesta lo que Bajtín llama “la utilización carnavalesca de los números” (*La cultura popular...*, 419). Las cantidades numéricas se expanden sin control, llegando al límite de la incredibilidad, provocando “un efecto cómico gracias a su hiperbolismo grotesco” (*Ibid.*, 420), es el caso de las setenta y tres mentiras dichas por Ines Cionini durante su interrogatorio, de las nueve mujeres con quienes convive el mariscal Santarella o de las veintitrés repeticiones de la *Bohème* de Puccini que dichas damas podían exigirle al gramófono del carabinieri.

En la exageración de la realidad proporcionada en el *Pasticciaccio* hay otro elemento que podría relacionarse con la idea de Bajtín acerca de la abundancia propia del cuerpo grotesco: la desmesura de ciertos alimentos. Esto puede observarse cuando el policía romano Pompeo “lo Sgranfia”, de apetito ciertamente pantagruélico, saborea con los ojos su próximo manjar, un baguette relleno “de rosbif y de mortadela cocida en capas alternas, muellemente acostadas en aquel diván [...] Un torpedo en alta mar, algo cosa excepcional. Visto por fuera... decorosísimo: pero potentemente embutido, dentro”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 150-151).¹¹⁶ El tamaño evoca la idea de un barco de guerra, y su condimento, la imagen de los grandes banquetes populares, típicos de los momentos de fiesta.

También cuando se aleja del escenario capitalino, la trama abunda en elementos grotescos que, en el nuevo contexto campesino, adquieren un carácter humorístico-popular que da vida a escenas hilarantes. En muchas de ellas juegan un papel protagónico los animales, entre los cuales destacan las gallinas, bestias estúpidas por antonomasia, a las cuales la escritura gaddiana amaba referirse como ejemplo de torpeza. Así acontece, por ejemplo, en *L'Adalgisa* y en *La cognizione del dolore*.

En la segunda parte del *Pasticciaccio*, cuando el carabinieri Pestalozzi y un inferior se encuentran en la taberna-laboratorio de Zamira, las gallinas vuelven a tener un papel extremadamente cómico. El carácter grotesco, de subversión y rebajamiento que poseen rompe con la tensión de la escena de interrogatorio y humilla la autoridad de los militares:

asomó, y luego perneó aquí y allá por el frío enlosado con sus qué qué qué qué entre dos montones de ropa, una torva y medio desplumada gallina, carente de un ojo [...] y tras un ulterior co co co co no se sabía si de enfado inmedicable o de alcanzada paz, de amistad, se

¹¹⁶ “Di rosbiffe e di mortadella cotta a fette alterne, mollemente adagiata in quel divano [...] Una torpediniera d’alto mare, una cosa d’eccezione. A vedella de fòri... decorosissima: ma podentemente imbottita, dentro” (Gadda, *Quer pasticciaccio...*, 149-150).

plantó a pie firme ante las botas del consternado brigada, dirigiéndole el nada militaresco penachuelo de la cola: levantó el radical del mismo, destapó el bocado del cura limpiamente: diafragmó al mínimo, a plena apertura en realidad, la rosa rosada del esfínter, y ¡plof! Soltó al momento la caca: en desprecio no, antes es probable que en honor, dada la etiqueta galinácea, del bizarro suboficial, y con la mayor desenvoltura del mundo: un chocolatín chocolatón verde retortijado a la Borromini. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*,193).¹¹⁷

El fragmento en cuestión es interesante porque la lengua que lo conforma es festiva. Rompe con la sintaxis común y es rica en juegos de palabras: la onomatopeya, el uso de términos deformados por medio del recurso a los diminutivos y deformación de formulas pertenecientes al uso común. Así sucede, por ejemplo, con la coloración *rosa rosada de lo sfinctere*, juego de palabras que reproduce la formula *rosa-rosae* de la primera declinación del latín.

Por otra parte, el ballet realizado por la gallina puede considerarse una parodia grotesca de los desfiles militares, pues subvierte el carácter solemne de las paradas oficiales, comparando a los soldados uniformados con un volátil desplumado¹¹⁸ y tuerto, al cual, además, se le atribuyen emociones humanas como el enojo, la paz o la amistad. La idea del rebajamiento de lo oficial alcanza su punto culminante cuando el ave tributa al atónito militar el máximo honor: un chorrillo de caca que cae en su botín después de unas cuantas meneadas de trasero.

Como a menudo sucede en la escritura de Gadda, la voz del narrador se demora en describir los detalles, acercándose a ellos desde diferentes puntos de vista cuyo común

¹¹⁷ “Si affacciò, e poi zampettò sul mattonato freddo qua e là con certi suoi chè chè chè chè tra due cumuli di maglie, una torva e a metà spennata gallina, priva di un occhio [...] e dopo un ulteriore co co co co non si capì bene se di corruccio immendicabile o di raggiunta pace, d’amistà, la si piazzò a gambe ferme davanti alle scarpe dell’allibito brigadiere, volgendogli il poco bersaglieresco pennacchietto della coda: levò il radicale del medesimo, scoperchiò il boccon del prete in bellezza, diaframmò al minimo, a tutta apertura invero, la rosa rosata dello sfinctere, e plof! la fece subito la cacca: in dispregio no, è probabile anzi in onore, data l’etichetta gallinacea, del bravo sottufficiale, e con la più gran disinvoltura del mondo: un cioccolatone verde intorcolato alla Borromini” (*Ibid.*, 193-194).

¹¹⁸ Detalle que llama a la mente la escasez del atuendo y del armamento de los soldados italianos en la segunda guerra mundial, antes de la cual Mussolini había pregonado la producción de cuarenta millones de bayonetas olvidando que éstas, sin fusiles, son un armamento en verdad ridículo.

denominador es la estética de lo grotesco. Así, el trasero del volátil es descrito a partir de su penachuelo –tan diferente de los penachos de los sombreros militares–; después es definido a partir de la tradición culinaria, la cual, considera dicha parte tan poco noble como el bocado más apreciado –incluso, en las comidas colectivas era reservado al cura del pueblo–; y, por último, es visto bajo una óptica meramente anatómica, como un esfínter (músculo redondo cuyas contracciones favorecen la salida de los desechos).

La mirada narrativa se detiene en la descripción de los desechos, potenciando el tono grotesco de la escena por medio de la equiparación entre las heces y un chocolate; así se asocia lo más delicioso con lo más inmundito. La descripción cierra con la irreverente asimilación de la caca con las formas espiroidales de Francesco Borromini, rebajando así una de las obras arquitectónicas más peculiares en Roma o enaltecendo, si se quiere, la “obra de arte” recién salida por el ano de la gallina.

También el cuerpo humano –en sus diferentes actitudes– es objeto de una representación grotesca, la cual subraya la pertenencia del hombre al reino animal y marca un contraste con su pretensión de estar hecho a imagen y semejanza de Dios. El rebajamiento de la corporeidad humana en *El pasticciaccio* involucra varios aspectos, desde el olor de cuerpos femeninos que se percibe en el laboratorio de Zamira, a la grotesca descripción del concebimiento de Gina Zanchetti, durante el cual su madre y su padre estaban unidos en “un extraño amasijo [...] una especie de espalda, en una especie de chaqueta de zapador: con cuatro piernas y cuatro pies, pero dos en sentido contrario” (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 89),¹¹⁹ como si fueran una araña.

¹¹⁹ “Uno strano groppo [...] una specie di schiena, in d’una specie de giacca de zappatore: con quattro gamme e quattro piedi, però: di cui due a rovescio” (Gadda, *Quer pasticciaccio* 89).

En las representaciones grotescas del cuerpo humano provocadas por la deformación burlesca de sus características, hay una que nada tiene de jocoso, sino se caracteriza por el dramatismo y la crudeza. Es la descripción del cadáver de Liliana Balducci, que el narrador principal describe desde la mirada de Ingravallo –de la cual se señala el estremecimiento y el voyeurismo–:

El cuerpo de la pobre señora yacía en posición infame, supino, con la falda de lana gris y una combinación blanca subidas, del revés, casi hasta el pecho: como si alguien hubiera querido descubrir el candor fascinante de aquel dessous, y apurar su grado de limpieza. Llevaba pantaloncitos blancos de punto, finísimos, que acababan a medio muslo en una delicada orlatura. Entre las orlatura [sic] y las medias, que estaban en una leve luz de seda, se desnudaba la extrema blancura de la carne, de una palidez de clorosis: aquellos dos muslos ligeramente separados, a los que las dos ligas – de un tono violáceo –, ponían un como distintivo de grado, habían perdido su tacto tibio, ya se acomodaban con el hielo: al hielo del sarcófago y de las sombrías moradas [...] Las ligas tirantes, levemente onduladas en los bordes, con notoria ondulación de lechuga: la goma de seda lila, aquel tono que parecía emanar un perfume, significaba por momentos la frágil donosura de la dama y de su clase, la elegancia discreta de los indumentos, de los gestos, el secreto modo de la sumisión, trasmudada ahora en inmovilidad de objeto, o de un como desfigurado maniquí (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 47-48).¹²⁰

Como se puede apreciar, en este fragmento desaparecen todos los elementos lúdicos, para dejarle espacio a todo el horror de una escena cruel y violenta. A la víctima, Liliana Balducci, se le ha desgarrado la garganta y yace en medio de un charco formado por su propia sangre. Su postura grotesca, torcida, contrasta con la gracia y elegancia que la distinguió en vida. El impacto de la infame postura del cadáver aumenta con las huellas de violencia sexual: la falda y el fondo, subidos hasta el pecho, sus partes íntimas al descubierto.

¹²⁰ Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quel dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà della coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi: quelle due cosce un po' aperte, che i due elastici – in un tono di lilla – parevano distinguere in grado, avevano perduto il loro tepido senso, già si adeguavano al gelo: al gelo del sarcofago, e delle taciturne dimore [...] Le giarrettiere tese, ondulate appena agli orli, d'una ondulazione chiara di lattuga: l'elastico di seta lilla, in quel tono che pareva dare un profumo, significava a momenti la frale gentilezza della donna e del ceto, l'eleganza spenta degli indumenti, degli atti, il secreto modo della sommissione, tramutata ora nella immobilità di un oggetto, o come d'uno sfigurato manichino (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 46-47).

Tras la inicial indignación y horror, provocada por la vista del cadáver de la mujer que secretamente amaba, Ingravallo, como un fisgón, mira con detenimiento los detalles de la ropa interior –que medio cubre las zonas bajas de aquel cuerpo. En su mirada se mezcla la piedad por la muerta y cierto sádico placer del cual no está ausente una nota de erotismo.

La escena se cierra con tonalidades de elegía fúnebre. Las imágenes estereotipadas de la muerte y del ataúd se asocian a la idea del frío y del silencio sepulcral, lo cual refuerza la idea de la deshumanización del cadáver y su paulatina semejanza a un maniquí.

En los últimos detalles, hay una configuración de lo grotesco que se aleja de la visión bajtiniana y se acerca a la que proporcionó Kayser. Él propone que lo grotesco emerge por un distanciamiento de la realidad producido a raíz de un evento extraordinario y abrumador. La violencia de la escena fúnebre se conjuga mal con el carácter festivo de la categoría de Bajtín, pero se comprende mejor a la luz de los lineamientos que Kayser da al grotesco.

Sin embargo, se puede leer lo escalofriante y lo sombrío junto a la mirada voyeurista de Ingravallo como un binomio entre dos opuestos dialécticos; el primero opera como elemento solemne y el segundo como polo rebajador. Con esta interpretación nos acercamos una vez más a la definición bajtiniana del grotesco, para la cual la muerte es un principio vital del universo –que se regenera cíclicamente como el ave fénix.

Más allá de comparar todo ejemplo de grotesco que se da en el *Pasticciaccio* con la definición bajtiniana, es importante subrayar que la escena sangrienta muestra la riqueza de los recursos al alcance de la escritura gaddiana, la cual no se limita a repetir las mismas fórmulas de representación, sino que las multiplica.

La co presencia del horror y de la mirada erótica en el ejemplo tratado lo demuestra. En la literatura, como en la vida, lo insólito existe sólo en razón de las limitaciones que el intelecto humano impone al pretender que exista un riguroso orden en el mundo. Uno de los

puntos clave del pensamiento gaddiano es la negación de las caracterizaciones unívocas y el reconocimiento del caos como parte de lo humano.

4.2.2 LO GROTESCO COMO REBAJAMIENTO DE LA AUTORIDAD Y DE LO SAGRADO

La presencia de lo grotesco en *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* es remarcada también a través de la caracterización de los personajes y su posición social. En numerosas ocasiones la escritura gaddiana realiza una parodia de las categorías sociales a las cuales los personajes pertenecen, lanzando una mirada irreverente hacia aquellas clases o instituciones que poseen un papel oficial en la estructura social.

A un lado de los protagonistas de origen popular, retratados con un realismo que no deja espacio a la esperanza, es interesante notar que la escritura gaddiana tampoco demuestra indulgencia con los miembros de las clases elevadas, cuya jerarquía es rebajada por medio de la caracterización grotesca.

De esta manera, junto con los ataques a la jerarquía fascista, la novela presenta parodias de la élite social italiana, atacando tanto el poder policial, como a la carcomida nobleza itálica y el clero.

Un ejemplo de cómo las fuerzas de seguridad pública son rebajadas –que refuerza la escena de la gallina que evacua en los botines de un carabinieri– es el paródico personaje Ciccio Ingravallo. Sus cualidades de investigador son subrayadas por una paradoja física: su ubicuidad. Dicha característica, por un lado, evoca un atributo divino y, por el otro, sugiere una extraordinaria agilidad física del comisario. Esto último contrasta con su complexión maciza, en más de una ocasión el narrador lo compara con un oso, un jabalí o

un perro de raza bóxer –animales que no destacan por su agilidad y cuya silueta no es, precisamente, elegante.

El físico regordete del policía va de la mano con su expresión medio somnolienta y “un desmayado y lento andar, un conducirse algo torpón como de quien está luchando con una digestión laboriosa”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 5).¹²¹ Características que, por un lado, delatan su pasión por la buena comida y, por el otro, le sirven como un disfraz que encubre su agudeza intelectual, lo cual conduce a quienes no lo conocen bien a subestimarlo.

Entre los elementos grotescos que forman parte de la caracterización de Ingravallo, al que con más frecuencia el narrador alude es a su abundante y negra cabellera, la cual en repetidas ocasiones viene equiparada a una peluca de astracán. Esto termina de otorgarle al personaje un aspecto hosco, parecido al de un animal medio dormido: “dijérase viviera de silencio y de bajo la jungla negra de tamaño pelucón, reluciente como la pez y caracolado como caloyo de astracán”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 6).¹²²

La policía política, brazo represor del régimen, es parodiada por medio de la descripción de uno de sus automóviles, tan descompuesto y sucio que parece una pocilga, en la que ya nadie quería entrar: “Dentro, se intuía, se husmeaba, bastante se debió de haber bebido y chiflado, masticado mortadela, pintado el labio con el Olévano, «que yo prefiero aquel Lambrusco, que te baja como aceite » «sí, de ricino », fumado populares, estornudado, gargajeado, vomitado el Olévano y la mortadela” (Gadda, *El zafarrancho aquel...* 248).¹²³

¹²¹ “Un’andatura greve e dinocolata, un fare un po’ tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 3).

¹²² “Pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d’agnello d’Astrakan” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 4).

¹²³ “Dentro, lo si intuiva, lo si annasava, ci dovevano aver bevuto e ttrincato, masticato mortadella, pitturato i labbri d’Olévano, «a m l’è bon chel Lambroesk chè, al va giò chál par on ol» «sè, ad récin», fumato popolari, starnutato, scaracchiato, vomitato l’Olévano e la mortadella” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 250).

La bestialidad de los agentes de la policía política –antipáticos también para los demás integrantes de la Policía– se expresa en los olores y desechos presentes en el carro, junto a los cuales no era inusual hallar restos del vómito inducido a los presos a través del aceite purgante de ricino.¹²⁴ Además de la equiparación entre el carro y un establo, cuyos asientos están sucios de los más aborrecibles desechos alimentarios e intestinales (elementos estos que juegan un papel importante en la visión grotesco-popular), los agentes de la policía política son descritos como puercos, apelativo que se destina a sujetos asquerosos y de comportamiento extremadamente violento.

La parodia de la vieja nobleza italiana en el *Pasticciaccio* es realizada en el fragmento en que Ingravallo visita a la condesa Menegazzi, víctima del primer crimen de la calle Merulana. En él se observa la presencia de elementos descriptivos que evocan la idea del disfraz y del teatro melodramático, como cuando aparece la ridícula señora, que entra “en escena, tosiendo ligeramente” (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 19).¹²⁵

La actitud trágica y el atavío de la mujer refuerzan la idea de un personaje caracterizado por elementos teatrales, su aspecto parece ser una parodia de Madame Butterfly, protagonista de la homónima obra de Giacomo Puccini:

Un gran foulard lila entorno al cuello, que por delante aparecía flaco y marchito: un tono lánguido de toda la traumatizada persona. Un negligé algo insólito, entre japonés y madrileño, entre la mantilla y el quimono. Un toque azul sobre el rostro tirando a mustio, pálida la piel, como de lagarto enharinado, los labios hechos con dos corazones unidos esmaltándolos de un rojo fresa de lo más procaz, le conferían el aspecto y el prestigio formal momentáneo de patrona o de ex asidua de alguna casa de citas un tanto decaída: a no ser por el inconfundible aire de lo neo-virginal y lo enjuto, y la típica premura-devoción de las indelibadas, que la situaban sin asomos de sospecha en el romántico elenco de las disponibles, además de mujeres decentes. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 19).¹²⁶

¹²⁴ Uno de los medios represivos más en boga en la Italia de aquel entonces. Se alude a él indirectamente mediante una referencia, en dialecto boloñés, al vino lambrusco y a su sabor que lo hace fácil de tragar –como si fuera aceite.

¹²⁵ “In scena tossendo leggermente” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 18).

¹²⁶ Un gran fuolard lilla attorno al collo, che sul davanti appariva scarno e appassito: un tono languido di tutta la traumatizzata persona. Un négligé un po’ imprevisto, tra giapponese e madrileno, tra la mantiglia e il chimono. Un baffo bleu sul volto piuttosto vizzo, la pelle pallida, come d’un gecko infarinato, le labbra fatte di

Como se ve, el tono de esta descripción se basa en la parodia del aspecto y del atuendo de la condesa, una mujer de media edad cuya fealdad se subraya con referencias a su extrema flaqueza y a su palidez –acentuada por el maquillaje– características que la asemejan a un lagarto enharinado. La ridiculez de la dama aumenta debido a la mantilla que viste, una prenda que pretende ser exótica y es de pésimo gusto. Le da a la condesa el aspecto de una prostituta decaída, lo cual, de cierta forma, denuncia las ambiciones amorosas de la viuda, las cuales, quizás, son la causa de su maquillaje tan estrambótico –en el que destaca la pintura cursi de sus labios y el bigote azul de su cara.

La voz de la condesa, configurada a partir de una mezcla de dialecto veneciano con un italiano mal hablado, contribuye a su caracterización de personaje tragicómico. Sus actitudes melodramáticas tienden a exagerar los acontecimientos criminales de los cuales ha sido víctima, como lo demuestra la referencia al autor del robo con el apelativo de “asesino” y la comparación del mismo con un diablo: “Es que no son ni cristianos, ¡demonios coronados, almas de satanases que del infierno nos los devuelven! (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 20).¹²⁷

En este cuadro de rebajamiento de las clases que formaban parte de la élite italiana del periodo fascista no falta la parodia del clero, la cual se realiza cuando aparece en la trama el confesor de la pobre Liliana Balducci, don Lorenzo Corpi.

El cura, que todo el mundo describe como un hombre en olor a santidad, se presenta delante de los investigadores para entregar el testamento de la difunta, en una escena que, a

due cuori congiunti smaltate in un rosso fragola dei più procaci, le conferivano l’aspetto e il prestigio formale momentaneo d’una tenutaria od ex-frequentatrice d’una qualche casa d’appuntamenti un po’ scaduta di rango: non fosse stato invece quel tanto di neovirginale e di rasciutto, e la tipica sollecitudine-devozione delle indelicate, a collocarla senza preventivo sospetto nel romantico elenco delle disponibili, oltreché donne per bene (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 18).

¹²⁷ “Questi no i xe manco òmini, questi i xe diavoli! anime de bruti diavoli che i ne torna indrio da l’inferno” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 19).

pesar de su dramatismo, adquiere una connotación cómica causada por la descripción del personaje, de quien se subraya su aspecto animal y sus proporciones descomunales: “Era un hermoso ejemplar de cura alto y macizo, con muy contadas hebras blancas perdidas entre el cabello corvino, con dos ojazos de búho muy pegados a la nariz: la cual, por analogía, entre aquéllos, no podía menos que adaptarse a pico”. (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 87).¹²⁸

En esta primera parte de la descripción la atención del narrador de la novela se concentra sobre el rostro del cura, descrito como un “ejemplar” así como se haría tratándose de un animal, en el cual resaltan rasgos de ave como el pelo negro de cuervo, y los ojos de búho – que forman un cuadro perfecto con la nariz parecida a un pico de pájaro.

Con respecto a esto, hay que señalar que, en la cultura popular italiana, tanto el cuervo como el búho son aves a las cuales se les atribuye un especial poder de mal agüero, lo cual se puede asociar directamente con la muerte de Liliana, anunciada por el testamento que el párroco conocía. Dicha asociación también puede considerarse una crítica a la clase sacerdotal de aquel entonces, que, tras la firma de los Pactos Lateranenses aseguró su apoyo al régimen fascista y a su nefasta política imperial y de persecución racial.

Más allá de su animalización, el personaje de don Corpi se caracteriza también por su estatura colosal y por la extraordinaria grandeza de sus extremidades:

Los diez dedazos del gigante se abandonaron sobre el regazo, estrechamente trenzados unos con otros: peine y contrapeine: casi de apóstol de travertino, de los que están de pie en balaustrada, sobre el entablamento de San Juan de Letrán. Diez kilos de huesos de dedazos para cascar nueces, en aquel hoyuelo de la sotana: adonde bajaban negrísimos y encorriéndose toda la caravana de botones de los curas: que no tiene principio y fin, como el catálogo de los siglos. Los dos zapatos en su lugar de descanso, lustrados, color de enterrador, aunque no más que todo el resto, priapaban fuera de la hopa semejando dos asuntos prohibidos (Gadda, *El zafarrancho aquel...*, 122).¹²⁹

¹²⁸ “Era un bel prete alto e massiccio, con qualche rado fil bianco appena appena tra i capelli corvini, con due occhioni di gufo molto vicini al naso: il quale, in immagine, in mezzo a loro, non poté non adeguarsi a becco” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 86).

¹²⁹ “I dieci ditoni del gigante si abbandonarono sul grembo, interzati stretti l’uni all’artri: pettine e contropettine: quasi d’un apostolo de travertino, de quelli ce stanno in piedi su la balaustrata, sopra ar

En esta descripción, el gigantismo del clérigo se subraya por el tamaño de sus manos que lo asemejan a las estatuas de los santos de piedra que adornan y parecen defender la fachada de la iglesia de San Juan de Letrán, muy cercana a via Merulana, por siglos la principal basílica romana y escenario de la firma de la paz entre la Iglesia y el Estado Italiano –tras de invasión de Roma de 1870 por el ejército de los reyes Saboya.

Después de la asimilación de don Corpi con un gigante o un santo de travertino – obsérvese que la primera imagen es un rebajamiento grotesco de la segunda–, la descripción se centra en sus dedos de la mano, de los cuales se dice que tienen un peso desproporcionado –un kilo cada uno– y se sugiere un uso poco noble: el de romper cáscaras de nueces. Así, se rebajan las manos de un hombre santo, que a diario tenían contacto con las páginas de las sagradas escrituras, a burdos utensilios.

Mas la postura de tan grandes manos, apoyadas en el regazo del párroco, desplaza la mirada del narrador sobre la fila de botones que se repiten a lo largo de la sotana del hombre de iglesia, la cual, a causa de la estatura del personaje parece extenderse al infinito –casi *in secula seculorum*, como si se tratara de una imagen del poder de Dios o de la camaleónica capacidad de la Iglesia de conservarse a través de los tiempos.

El juego de la descripción del personaje termina con otra mirada a sus desmedidas extremidades, centrada en el detalle de los zapatos que parecen surgir de la sotana – coordinándose cromáticamente con lo negro de toda la figura del cura gigante. La lista de las equiparaciones grotescas se alarga por medio de la imagen de un enterrador, que una vez más evoca la idea de la muerte y, por consecuencia, la del cadáver en descomposición.

cornicione de San Giovanni Laterano. Dieci chili de ossi de ditacci p'acciaccà le noci, in quella fossetta nera d'una sottana: in dove scegnevano neri neri a correse dietro tutta la carovana de li bottoni da prete: che nun aveva né principio né fine, come il catalogo dei secoli. Le due scarpe in riposo, lustre, color beccamorto, non più di tutto il rimanente d'altronde, priapavano fuori de la vesta che parevano du affari proibbiti” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 123).

El tamaño excepcional de los zapatos del padre trae a la mente otra asociación de carácter grotesco. La cultura popular supone que a grandes pies corresponde un gigantismo del miembro viril. De ahí que los zapatos de don Corpi sean comparados con dos penes, imagen que invierte poderosamente la idea de pureza y celibato implícita en la misión sacerdotal del hombre.

La parodia de la religión oficial se lleva a cabo en la novela también a través de imágenes que la subvierten, las cuales se presentan junto con personajes de extracción popular. Es el caso, por ejemplo, de Virginia Troddu, ex sirvienta de los Balducci, de la cual, como se ha visto anteriormente, se dice que, durante sus participaciones en las misas, sostenía el Evangelio al revés y que, en lugar de los rezos canónicos, pronunciaba, con voz de hombre, como si estuviera poseída por el Demonio, versos obscenos.

Junto con la imagen de este personaje, que mucho recuerda la de una bacante o de una endemoniada, encontramos la figura de Zamira, dueña de una hostería que al mismo tiempo es un laboratorio de sastrería, y, se sospecha, también un burdel. De la aborrecible mujer, en cuyo aspecto abundan elementos grotescos, se dice que es una bruja, sacerdotisa de un culto a Belcebú, y adivina dotada de conocimientos de herbolaria y conjuros. Ante ella acude el pueblo de la campiña romana para encontrar el amparo que la institución religiosa no sabía proporcionarle. A raíz de esto, la figura de la mujer se transforma en contraparte del culto oficial, cuyos símbolos son subvertidos por medio de las calaveras y cuyos rezos son sustituidos por obscuras letanías y conjuros aparentemente sin sentido, como el peculiar “Énkete, pénkete, pùfete iné, Ábele, fàbele, dommi-né” (Gadda, *Quer pasticciaccio*, 141). Palabras en las cuales sólo se puede intuir la referencia a Dios contenida en la palabra “dommi-né”.

Conclusiones

¿Qué impide que no digamos
la verdad al reír?
Horacio

El análisis realizado en este trabajo ha puesto en evidencia algunos de los más importantes elementos estéticos que configuran la escritura *carnavalesca* de *El desfile del amor* y de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

En un sentido general, ambos textos reflejan las características que Mijaíl Bajtín describió como básicas de la cultura del carnaval y de la estética que le es propia, entre las cuales destacan el humorismo desenfrenado –dotado de una carga paródica excepcional que desborda en la representación grotesca–; el tono fársico del lenguaje que se abre a las formas populares y no literarias; y “un poderoso elemento de juego” (*La cultura popular*, 12) que se burla de todo lo que se pretende elevado y se torna en el factor aglutinante de una trama fragmentada, sin centro y sin conclusión.

Los dos relatos se diferencian entre sí por la manera en que expresan los principios de la estética del carnaval, demostrando una unicidad que se conjuga con la fluidez que el pensador ruso le atribuye al marginal *canon grotesco*.

En el caso de Sergio Pitól, la relación directa que él mismo –por medio de sus escritos de auto-ficción– ha establecido con el pensamiento bajtiniano juega un papel básico. Algunos de los elementos que caracterizan su escritura, la estética de lo grotesco y la polifonía, pueden tomarse como el complemento especular de la compleja *ars combinatoria* que está en el origen de aquella. Así lo confirma el mismo Pitól en una entrevista con Luz Fernández de Alba: “la lectura de Bajtín representó para mí una fuerte y hermosa

experiencia, porque comprendí que yo utilizaba métodos para crear mi literatura que Bajtín había estudiado en otra parte del mundo” (*El universo paródico de Sergio Pitol*, 10).

La definición bajtiniana de la novela polifónica y la descripción del contexto cultural de la obra rabelaisiana son un “modelo” descriptivo de la escritura de *El desfile del amor*. Dicho modelo permite comprender que la ruptura de la linealidad de la narración –que crea otro mundo literario– y la polifonía –que rompe con la unidad lingüística e ideológica de la novela canónica– son recursos necesarios para que en el relato se instaure una tonalidad cómica dominada por la estética de lo grotesco, a semejanza de la cultura del carnaval.

A propósito de lo grotesco en *El desfile*, es interesante notar cómo se manifiesta en un panorama socio-cultural diferente de la cultura popular medieval: la clase medio-alta del México del siglo XX. A pesar de eso, no pierde las características peculiares que Bajtín reconoció en la cultura popular, entre las cuales destaca la subversión de lo elevado para rebajarlo al plano material. Merced a dicho rebajamiento aparecen en la trama un conjunto de imágenes –las cuales mucho tienen en común con el sistema de imágenes de la cultura popular que Bajtín ha reconocido en la obra rabelaisiana– que posibilitan un efecto cómico-paródico y enriquecen la novela.

En numerosas ocasiones la aparición de lo grotesco en la novela coincide con elementos de tipo teatral, los cuales evocan la idea del disfraz y de la comedia del arte. Tales elementos contribuyen, por un lado, a revertir el tono serio de ciertas escenas, transformándolo en fársico o picaresco, y, por otro, a rebajar a los personajes, los cuales son equiparados con los pillos que protagonizan las obras de los géneros mencionados.

Por lo que se refiere a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, hay que subrayar la completa ausencia de toda referencia directa a la obra y al pensamiento teórico de Bajtín.

Esto sugiere que la *carnavalización* de la escritura gaddiana es el fruto inesperado de la reflexión del autor. Un claro ejemplo sería el “Cahier d’études”, influido por los principios estéticos de la pintura barroca y por la tradición de la poesía macarrónica italiana del siglo XVI, en la cual se encuentran autores como Giulio Cesare Croce, Ruzzante, Francesco Berni y Teofilo Folengo cuyo carácter cómico-popular tiene numerosos puntos en común con la obra de Rabelais.

Con base en esta reflexión, Gadda llega a la escritura de una novela de estructura caleidoscópica, de fragmentos aislados en cuyo interior tampoco se respeta la unidad del discurso. Ésta, a semejanza de la individualidad del narrador, se pierde y se fragmenta, creando un mundo literario *al revés* y satisfaciendo una de las condiciones de la escritura *carnavalesca*.

Aunado a lo anterior, también se ha observado que la escritura gaddiana se caracteriza por la polifonía vocal. En la obra es posible escuchar las voces e ideologías de numerosos personajes, con una interesante apertura a los registros de tipo dialectal, los cuales, para el autor lombardo, garantizaban el realismo de la obra y la autonomía –del autor y el narrador del relato– de los personajes.

Sin embargo, es difícil afirmar que la polifonía de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* se adhiere de manera indiscutible a la definición que Bajtín da del concepto en *Problemas de la poética de Dostoievski*. El caos de voces y situaciones que aparece en la novela parece reflejar la ideología del autor, cuyo punto de vista es muy similar a la visión del narrador extradiegético y de don Ciccio Ingravallo.

Sin embargo, la situación de polifonía vocal que caracteriza el *Pasticciaccio* funciona, como en el caso de *El desfile*, como *conditio sine qua non* para que se instaure una estética de lo grotesco, reproduciendo así otro elemento constitutivo de la *carnavalización*.

La configuración de lo grotesco en el *Pasticciaccio* se relaciona directamente con el ambiente y el humorismo popular, la cual adquiere vida tanto por la presencia y la vivacidad de los dialectos, como por el escenario donde se desarrolla la trama —el cual abarca desde los edificios burocráticos o burgueses hasta las plazas públicas y la periferia campesina.

Dichas características le otorgan a la novela gaddiana un carácter de realismo grotesco en el cual es posible reconocer numerosos elementos comunes al cuadro que hace Bajtín de la cultura popular medieval. En él abunda la representación literaria de lo aborrecible, de lo material y de lo fecal en su aspecto cósmico y vital. Lo mismo sucede en la pintura de Caravaggio o de Goya, en las cuales las representaciones del cuerpo humano se alejan de la estética clásica para dar cabida a la deformidad, a lo monstruoso, y a todo lo que la academia ha siempre excluido del canon artístico (y que, para el autor milanés, eran elementos importantes de la realidad que lo rodeaba).

Pese a las diferencias y a las peculiaridades reconocidas en las dos novelas estudiadas, se puede afirmar que la escritura *carnavalesca* que las caracteriza las distancia de los cánones de la escritura oficial y permite inscribirlas en aquel filón de textos excéntricos que Bajtín ha llamado *canon de lo grotesco*. Idealmente pertenecen a dicho canon las obras y escritores de todos los tiempos que han rechazado las respuestas ya dadas, la influencia de las modas literarias, y que han optado por una escritura libre de todo yugo autoritario.

Quizá es por esta razón que sobre las producciones de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda —a semejanza de la de Rabelais— ha pesado y pesa todavía un juicio de dificultad, de escasa inteligibilidad e, incluso, de esnobismo. Juicio emitido por lectores que buscan el sosiego de una palabra apacible y el estéril confort de una interpretación que lo explica todo, con claridad y perfección, de una vez y para siempre.

Bibliografía

- Baldi, Guido. “«Pasticcio» e ordine nella *Cognizione del dolore*”. En Alba Andreini e Guglielminetti (a cura di), *Carlo Emilio Gadda: la coscienza infelice*. Milano: Guerini, 1996.
- Balzac, Honoré de. “Sarrasine”. En *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1968.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. de Tatiana Bubnova). México: FCE, 2005.
- La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2008. Novena edición.
- Cases, Cesare. “La lombatina di Gadda”. En Alba Andreini e Guglielminetti (a cura di), *Carlo Emilio Gadda: la coscienza infelice*. Milano: Guerini, 1996.
- Castro Ricalde, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. México: UNAM, 2000.
- “Sergio Pitol: una literatura del carnaval”. En Sergio Pitol, *De la realidad a la literatura*. Madrid: Tecnológico de Monterrey/ FCE, 2002.
- Cázares, Laura. *El caldero Fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*. México: UAM, 2006.
- Corral Peña, Elisabeth. “Notas alrededor del mago (sobre un ensayo de Sergio Pitol)”. En *Texto Crítico*, 13, julio-diciembre 2003.
- Cuéllar, Marina. “Lo grotesco en *Domar a la divina garza*”. En *La palabra y el Hombre*, 88, oct-dic 1993.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991. Traducción de Ramón Bonaventura.
- Dumbroski, Robert. *Gadda e il barocco*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Traducción de Angelo R. Dicuonzo.
- Fernández de Alba, Luz. *El universo parodico de Sergio Pitol*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 1991.
- *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: UNAM, 1998.

Gadda, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 1957.

-----*El zafarrancho aquel de via Merulana*. Barcelona: Seix Barral, 1963. Traducción de Juan Ramón Masoliver.

-----*El aprendizaje del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1964. Traducción de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver.

-----“La cognizione del dolore”. En Dante Isella (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Romanzi e Racconti I. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“La meditazione milanese”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“Racconto italiano di ignoto del novecento”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“Cahier d'études”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“L'Adalgisa (diseñi milanesi). En Dante Isella (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Romanzi e Racconti I. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“Eros e Priapo”. En Dante Isella (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Saggi, Giornali e Favole II. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (*redazione di «Letteratura» 1946-47*). En Dante Isella (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Romanzi e Racconti II. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“Il palazzo degli ori”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

-----“I viaggi e la morte”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Saggi, giornali, favole I. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

Gide, André. *Journal 1889-1939*. París: Gallimard, 1948.

García Díaz, Teresa. “La presencia de M. Bajtín en la literatura de Sergio Pitól”. En *Texto Crítico*, 4-5, enero-diciembre 1997.

-----“Un viaje laberíntico por los mundos de Sergio Pitól”. En *Texto Crítico. Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana*, N. 9. Nueva Época. Julio-diciembre 2001, Xalapa, pp. 259-279.

- *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Xalapa: Uv, 2002.
- “Sergio Pitol: viajes y moradas”. En *Texto Crítico*, 12, enero-junio 2003.
- “La refutación de los sentidos”. En García Díaz, Teresa (Coordinadora). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Uv, 2007.
- García Ponce, Juan. “El mundo de Sergio Pitol”. En *Palabras sobre palabras*. México: Nueva Imagen, 2001.
- Genette, Gérard. *Neuveau discours du récit*. París: Seuil, 1983.
- Gogol, Nikolai. “Proprietari di vecchio stampo”. En Nikolai Gogol. *Opere I*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2006.
- *Las almas muertas*. Xalapa: Uv, 2007.
- Guglielmi, Guido. “Gadda e la tradizione del romanzo”. En Alba Andreini e Guglielminetti (a cura di), *Carlo Emilio Gadda: la coscienza infelice*. Milano: Guerini, 1996.
- Homero, José. “Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*”. En García Díaz, Teresa (Coordinadora). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Uv, 2007.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- Kozwan, Tadeuz. “Le signe au théâtre, introduction à la sémiologie de l’art théâtral”. *Diogéne*. Paris: Gallimard, 1968, núm. 61, pp. 59-90. Traducción al español en Monte Avila, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 1979.
- Isella, Dante. “Presentazione”. En *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Dante Isella (editor), Romanzi e Racconti I. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Llovet, Jordi et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Lucchini, Guido. “L’Adalgisa”. En *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Dante Isella (editor), Romanzi e Racconti I. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.
- Montelongo, Alfonso. “«Asimetría» en la obra de Sergio Pitol”. En García Díaz, Teresa (Coordinadora). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Uv, 2007.

Muñoz, Mario. “Los cuentos de juventud”. En García Díaz, Teresa (Coordinadora). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Uv, 2007.

Peralta, Braulio. “*El desfile del amor* mi respuesta a un fenómeno de desdén por la historia) entrevista a Sergio Pitól, La Jornada, 12/4, 1985, 25.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI/ UNAM, 1998.

Pinotti, Giorgio. “*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*”. En *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Dante Isella (editor), Romanzi e Racconti II. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

Pitol, Sergio. “El sueño de lo real”. En *Soñar la realidad. Una antología personal*. Barcelona: Plaza e Yanés, 1988.

----- *El desfile del amor*. México: Era, 1989

----- *Juegos florales*. México: Era, 1990.

----- *El tañido de una flauta*. México: Era, 1994.

----- *El arte de la fuga*. México: Era, 1996.

----- “Las novelas del carnaval”. En *Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.

----- *El desfile del amor*. En *Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.

----- *Domar a la divina garza*. En *Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.

----- *La vida conyugal*. En *Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.

----- “El relato veneciano de Billie Upward”. En *Obras reunidas III*. México: FCE, 2004.

----- “Asimetría”. En *Obras reunidas III*. México: FCE, 2004.

----- “Nocturno de Bujara”. En *Obras reunidas III*. México: FCE, 2004.

----- *El mago de Viena*. México: FCE, 2006.

----- “El viaje”. En *Obras reunidas IV*. México: FCE, 2006.

Prada Oropeza, Renato. *La narrativa de Sergio Pitól: los cuentos*. Xalapa: Uv, 1996.

Rotondi, Raffaella. “Appendice al «Castello di Udine»”. En Isella Dante (editor). *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I*. Milano: Garzanti, 4ª edición, 2000.

Serrato Córdoba, José Eduardo. *Humor e historia en El desfile del amor. (La escritura asimétrica de Sergio Pitol)*. Tesis para obtener el grado de maestro en letras iberoamericanas. México: UNAM, 1994.

Tabucchi, Antonio. “Una domestica asociación delictiva”. En García Díaz, Teresa (Coordinadora). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Uv, 2007.

Villoro, Juan. “Prólogo. Sergio Pitol: el asedio del fuego”. En Sergio Pitol, *Todos los cuentos*. México: Alfaguara, 1998.