

# Motivos quijotescos y metaficción cervantina en el «Tríptico del carnaval» de Sergio Pitól

Luis Carlos Salazar Quintana

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

**Abstract** Specialised critics have dealt extensively with the influence that Mikhail Bakhtin had on Sergio Pitól through the concept of carnival. They have neglected, however, the aesthetic debt that the Mexican writer owes to Miguel de Cervantes. This kind of influence can be seen not only in the quixotic topics recreated in Pitól's production but also in his metafictional conception. This article offers an approach to the narrative series called "Tríptico del carnaval" – perhaps the most popular by Pitól – and explains some of Cervantes's metafictional strategies, such as the breaking of the fourth wall, autobiographical fiction, and parodic intertextuality.

**Keywords** Don Quixote. Sergio Pitól. Tríptico del carnaval. Metafiction.

**Índice** 1 La metaficción cervantina. – 2 La tematización de la escritura y la ficción autobiográfica. – 3 La novela-enciclopedia y la intertextualidad paródica.

## 1 La metaficción cervantina

Michel Foucault considera que el *Quijote* «es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y diferencias», porque «el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas» (2005, 55). En su constitución de signo, la palabra se desplaza hacia otro lugar cada vez que la intentamos anudar mediante un código, por lo que la noción de verdad se fragmenta y se dispersa en el acontecimiento de lo nombrado. La semejanza que el lector anti-



guo creía encontrar entre los mundos creados en los textos y la vida concreta humana, ahora se vuelve discrepancia. Lo *legible*, dice Foucault, se ha escindido de lo *visible* (2005, 53).

En este marco, la imagen del libro y del autor, como entidades logocéntricas, son objeto de parodia en el *Quijote*, en virtud de que los signos analógicos de la verdad se convierten en la expresión de un conflicto pautado por el gesto de la enunciación y la consigna del *archivo*, que en palabras de Foucault es «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (2006, 219). La confianza que se tenía en la palabra como espejo de las cosas a través del libro y del autor como voz autorizada, se dispersan en el texto de Cervantes y surge la escritura como *sistema de enunciabilidad* (2006, 220). La majestad de la palabra canónica es sustituida por el discernimiento, lo cual produce la toma de conciencia del ser en su devenir. Lo anterior explica por qué se atribuye a Cervantes el origen de la metaficción como sistema expresivo, que si bien ya se practicaba antes que él –basta con observar la función del rapsoda dentro de la Odisea o los juegos paródicos en Aristófanes–, hay unanimidad entre los teóricos del tema (Dorado Arroyo 2020, 12-14) cuando afirman que nadie mejor que el alcalaíno supo capitalizar este recurso en un nivel tan complejo y versátil. Aunque hoy día la palabra ‘metaficcional’ corre el riesgo de designificarse por su uso indiscriminado en la crítica, conviene decir también que es el término más uniforme entre otros posibles –anti-novela, paraficción, ficción posmoderna, etc.– para referirse al procedimiento que permite que «una ficción se refiera a sí misma o explique su carácter ficcional» (2020, 10), lo cual sitúa al lenguaje en un plano autorreflexivo y crítico.

Sobre esta base, en las siguientes líneas busco acercarme a las novelas que integran el «Tríptico del carnaval» del escritor mexicano Sergio Pitol: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990), a través de algunas estrategias metaficcionales que podemos identificar como claves en el *Quijote*, entre otras, la tematización de la escritura, la ficción autobiográfica y la intertextualidad paródica. Lo anterior nos pondrá en disposición de apreciar la influencia cervantina en la producción de Pitol, pero también podría ofrecernos una interpretación del funcionamiento del libro y del nombre autoral como objetos de fabulación y su desplazamiento estratégico como gestores de significado en la historia.

Ganador del Premio Cervantes en 2005, Pitol plantea que hasta antes del *Quijote* los géneros se practicaban en universos cerrados y lineales (Pitol 2011, 24). Las novelas de caballerías, la pastoril, la picaresca, atendían a sus propias convenciones. Pero Cervantes no solo sabe aprovechar lo mejor de estos géneros, sino al mezclar sus procedimientos espontánea y libremente logra crear la primera novela moderna. Por tal motivo, Pitol considera que:

no hay ninguna ulterior corriente literaria que no le deba algo: las varias ramas del realismo, el romanticismo, el simbolismo, el expresionismo, la literatura del absurdo, la nueva novela francesa, y muchísimas más encuentran sus raíces en la novela de Cervantes. (2011, 24)

Interesa destacar que tal influencia llega a Pitol no solo por vía directa del texto cervantino sino también a través de dos canales fundamentales: por un lado, la mediación de la novela del XIX y XX, de la que Pitol fue experto y en muchos casos traductor –son dignas de mención las que hizo sobre James, Austen, Madox Ford, Pliniak, Chejov, Gogol, entre otras muchas–; y por otro, la asimilación de la teoría literaria, especialmente la escrita por Viktor Shklovski en *Sobre la prosa literaria* (1925) y Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1965).

## 2 La tematización de la escritura y la ficción autobiográfica

En atención a lo que señala Carmen Dorado, la tematización de la escritura es tal vez la técnica más socorrida de la novela moderna. Se trata de «problematizar y exponer deliberadamente el acto de la escritura» por medio de su propia representación (2020, 56). Ya los formalistas rusos habían encontrado un término para definir el procedimiento que ponía al desnudo el proceso de la escritura y lo llamaron *pyřmi obnazenie* (Sanmartín Ortí 2007, 226). Víktor Shklovski, en particular, consideraba que este recurso le permitió a Cervantes comunicarse de una manera diferente con el público, potenciando así la función realista del texto. Al intercalar los planos de la ficción con la puesta en escena de la escritura, Cervantes logró cambiar la forma en que podía leerse un texto. Ahora el lector estaba llamado a discernir, mediante un pacto de lectura, aquello que debería ser considerado real y aquello que era ficticio. Al combinar ambos planos, Cervantes lograba que su público sometiera a juicio las convenciones literarias y su propia concepción de la realidad. El efecto producido era, según Shklovski, una *ostranenie* o extrañamiento que obligaba al receptor a cooperar activamente en el desciframiento del texto y a modificar sus preintenciones lectoras (Shklovski 1995, 140).

El prólogo de la primera parte del *Quijote* es un ejemplo notable de esta práctica autorreflexiva del texto, donde un supuesto amigo del autor le hace recomendaciones a su escritura en ciernes. Otro ejemplo lo tenemos en I, 9, donde se ofrecen aclaraciones sobre la historia del vizcaíno dejada inconclusa en el capítulo anterior. Este modo discursivo permea prácticamente toda la novela de Cervantes pero, como observa Shklovski, es un mecanismo central en la segunda parte en la que domina la intervención narratorial. Haciendo parodia de

la historigografía, el segundo autor matiza lo dicho supuestamente por Cide Amete o bien exhibe la falsedad de la otra historia que anda circulando sobre el hidalgo y su escudero. Algunos ejemplos de esta estrategia metaficcional los encontramos en II, 24, donde se advierte que la historia sobre la Cueva de Montesinos fue considerada apócrifa por Cide Amete; o en II, 27, en que el autor pondera las contradicciones del cronista cuando «juraba como católico cristiano» lo que iba a contar como moro; o en II, 44, donde se dan razones sobre las historias intercaladas de la primera parte y por qué en la Segunda el autor ha decidido cambiar su modo de narrar, etcétera.

Sergio Pitol no fue indiferente a esta técnica cervantina; al contrario, podemos pensar que su lectura de *O teorii prozy* de Shklovski pudo haber influido de manera decisiva en sus diseños narrativos. Muestra de ello son las diferentes citas que hace Pitol en homenaje al teórico soviético a lo largo de su obra; destaca aquella que da a conocer en *El viaje* (2000), donde describe la fortaleza física y moral de Shklovski quien, con 85 años a cuestas, logra reponerse de una terrible caída sufrida en un hotel de Londres (Pitol 2000, 35-6). En *El arte de la fuga* (1996), Pitol narra su impacto cuando conoció personalmente al gran maestro: «Me invitó a su estudio y lo oí hablar durante toda una mañana. ¡Quedé deslumbrado! No lograba explicarme cómo había podido prescindir hasta entonces de aquel mundo cargado de incitaciones luminosas», y más adelante: «Leí [...] con indecible placer [...] *La teoría de la prosa* de Sklovski [sic], ya que también su teoría literaria se apoyaba en obras concretas: las de Boccaccio, Cervantes, Sterne, Dickens y Biely» (Pitol 1996, 174). Parece innegable entonces la influencia que pudo haber ejercido Shklovski en Pitol, lo cual puede constatarse no solo por los procedimientos puestos en práctica a lo largo de su obra sino porque a ello se agregan los motivos quijotescos que crean un parentesco singular con la obra del alcaíno. Empecemos por analizar la tematización de la escritura.

En la primera pieza del Tríptico, *El desfile del amor*, Miguel del Solar, historiador de profesión, pretende inicialmente indagar en las repercusiones sociales que tuvo el año de 1942 para México, cuando, presionado por los Estados Unidos, declara la guerra a Hitler y a sus aliados; pero, en un segundo plano, Del Solar también está interesado en dar con la verdad acerca del asesinato del joven austriaco Erich María Pistaeur, ocurrido el 14 de noviembre del año en mención, a las afueras del edificio Minerva donde el historiador vivió cuando era todavía un niño. La idea de reconstruir el pasado colectivo desde la esfera individual obliga al personaje a salir de su zona de confort. A partir de este momento la novela se convierte en un viaje de exploración semejante a la salida que emprende don Quijote para probar si todo aquello que ha leído es cierto. Para cumplir con su propósito, Del Solar revisa en los periódicos de la época, en los archivos judiciales y entrevista a cada una de las personas que habían asistido la

noche del crimen a la galería de Delfina Uribe en el Minerva, lo que explica que la novela se convierta en un desfile de personajes divetidos y extravagantes. En todos los casos sin embargo solo encuentra distanciamientos con la realidad: primero, advierte el tono sensacionalista de la Nota Roja; después, el modo elusivo del discurso jurídico; y por último, los diálogos y testimonios de los personajes abren estructuras en abismo que terminan descentrando el objetivo original. Lo que en principio constituía la búsqueda de un hecho histórico deviene, como el mismo Del Solar manifiesta, en «una parodia de investigación policiaca» (Pitol [1984] 2013, 140).

En la segunda novela del carnaval, *Domar a la divina garza*, la ruptura de la cuarta pared al modo cervantino se hace más evidente. Los archítitulos que acompañan cada capítulo aluden al *Quijote*: «Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiones sobre los materiales con los que se propone construir una novela» (Pitol [1988] 1989, 9); «Donde se narran aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul» (20), etc. Además de esto, el relato comienza poniendo a la vista del lector las anotaciones que ha hecho el novelista como si se tratara de un taller preparatorio; tal aspecto connota el modo como en el primer prólogo del *Quijote* el autor manifiesta una suerte de inseguridad respecto de la historia que va a contar, manifestándonos de paso el poco orgullo que siente por su protagonista, a quien tilda de «seco y avellanado». Así como en el *Quijote* la historia es entregada a un segundo autor, encargado de reconstruir lo dicho por Cide Hamete Benengeli, mencionando de paso el poco crédito que tienen los historiadores árabes, de manera parecida en *Domar* se introduce un segundo portavoz del texto que es justamente Dante C. de la Estrella, en clara alusión a Alighieri pero también al rival del autor a quien, según las notas del primer capítulo, poco debe de confiársele. El recurso del narrador infidente, encargado de transmitir la historia de modo incierto, es explotado al máximo por Pitol, lo cual crea no solo un efecto de extrañamiento, como señala Shklovski a propósito del *Quijote*, también da lugar a la ficción autobiográfica como veremos más adelante.

De la misma manera que en la obra cervantina los actantes relatan sus historias, movidos por alguna asociación espontánea, como cuando el hidalgo ofrece su discurso de la Edad de Oro, inspirado por las bellotas que le han compartido los cabreros, Dante C. de la Estrella narra sus aventuras excitado por el recuerdo que le ha inspirado el rompecabezas de la Mezquita de Estambul que los niños de la familia Millares arman en la sala. Así, la presencia omnisciente y silenciosa a ratos del autor implícito aparece de vez en cuando para hacer algún apunte o contraindicación de la historia que narra De la Estrella: «Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelis-

ta, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán, sentado en medio de un confortable sofá de cuero negro en la sala estudio de Salvador Miralles» (Pitol [1988] 1989, 20).

En la tercera pieza del Tríptico, *La vida conyugal*, se emplea la tematización de la escritura desde el inicio cuando el narrador toma conciencia del carácter ficcional de su texto y aprovecha para manifestar sus consideraciones sobre el tema: «Jaqueline Cascorro, la protagonista de este relato, conoció durante gran parte de su vida las experiencias conyugales de rutina: arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones» (Pitol 1990, 7). En efecto, en esta historia, se dan los pormenores de la vida matrimonial de María Magdalena, quien decide cambiar su apelativo por el de Jaqueline Cascorro en virtud de sus pretensiones sociales. De manera semejante a como Alonso Quijano altera su nombre y personalidad, movido por el entusiasmo de sus lecturas, Jaqueline también es presa de la enajenación literaria a causa, en este caso, de las novelas románticas y eróticas que leyó en su juventud cuyas emociones ha dejado plasmadas en un cuaderno azul (7). Si don Quijote sale de la aldea a buscar agravios y entuertos para componer las cosas que «andan mal en el mundo» y solo encuentra descalabros e infortunios, Cascorro por su parte vive obsesionada en vengarse de su marido a consecuencia de sus infidelidades, por lo que determina pagarle con la misma moneda. Sin embargo, las experiencias vividas con sus diferentes amantes no hacen sino mostrarle la otra cara de la luna: «Con toda seguridad se asombraría si leyera los trozos literarios copiados muchos años atrás en aquel cuaderno olvidado» (8); y después: «Bajó de nuevo a comprar un cuaderno y una estilográfica para intentar escribir una crónica de su noviazgo y de los primeros años de casada. Parecía haber olvidado todo lo aprendido en el taller de creación literaria» (130). Cascorro urde en su imaginación entonces cómo deshacerse de su marido, creyendo que cumple las veces de una novela policiaca, pero los resultados son desastrosos para ella debido a la falta de cálculo en los detalles: se dispara en el pie, se fractura un hombro y, en fin, hace de su cuerpo, igual que el de la Triste Figura, un territorio del castigo. Por su parte, el esposo Nicolás Lobato, convertido en principio en un exitoso empresario gracias al engaño y a su pragmatismo, jamás advierte de los macabros propósitos de Jaqueline; pero esto a la postre poco importa ya que pesa más sobre él el cambio de fortuna, de modo que pierde su capital y solo le queda la antigua ferretería que le había dejado su padre. No obstante, su mayor castigo será tener que permanecer con su esposa el resto de sus días, a quien termina empujando en una silla de ruedas. El remate de la historia es implacable: «Celebraban un nuevo aniversario de casados» (Pitol 1990, 134).

Otra de las técnicas metaficcionales cervantinas que podemos identificar en el Tríptico es la ficción autobiográfica, a la que Pitol

denominó «tercer personaje» (Pitol 2011, 18-24). En realidad, señala el autor poblano, poco sabemos de la vida de Cervantes en vista de que no dejó cartas, papeles íntimos o confesiones. Las experiencias carcelarias de Cervantes, su participación en la batalla de Lepanto o su cautiverio en Argel aparecen como trasfondo de la trama que protagonizan don Quijote y Sancho, y de ahí que su «presencia en el libro *sea inmensa*» (2011, 18). De la misma manera, las obras de Pitol son endorreferenciales en grado sumo. *El desfile del amor*, por ejemplo, comienza en presente de indicativo para crear la ilusión de sincronía entre los hechos narrados y el tiempo de la escritura: «Un hombre se detiene frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973» (Pitol [1984] 2013, 9). La edad de Miguel del Solar parece ser un dato inequívoco del pacto de lectura que la novela desea establecer. Como se sabe, Pitol nació en 1933, de modo que para 1973, tiempo en el que el historiador se encuentra parado frente al Minerva según el déictico inicial de la novela, corre paralelo con la vida del autor; y a esto se suma la descripción física y los gestos del personaje que corresponden a los del mismo Pitol:

El personaje debe de tener cuarenta años. Viste pantalón 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. (Pitol [1984] 2013, 10)

Otro dato relevante es que Pitol, en efecto, vivió en ese edificio extraño y anacrónico de la colonia Roma llamado Minerva, pero que es conocido en realidad como la 'Casas de las brujas'.<sup>1</sup> Las preocupaciones de Miguel del Solar por indagar la verdad de su pasado por tanto se empatan con los intereses que el autor tiene al intentar recuperar una época de la historia mexicana que hasta cierto punto había sido contada de otra manera por el muralismo de Rivera, Siquieros u Orozco o por el cine del Indio Fernández o Ismael Rodríguez, donde se ofrece una visión idealizada de la vida de la provincia exaltando los valores de la Revolución o bien exacerbando el espíritu nacionalista mexicano. Sin embargo, en *El desfile del amor* se proyecta una realidad diferente. La vida del espionaje entre agentes nazis y comunistas, así como la convivencia de extranjeros que llegan a México por motivos de la guerra, desde los exiliados españoles hasta los judíos

<sup>1</sup> A. García, «El edificio de la Roma donde se asesinaba gente», *El universal*, 18 de julio 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/18/el-edificio-de-la>.

y rusos perseguidos por Hitler y Stalin, brindan un ambiente cosmopolita que Pitol sabe representar de modo paródico en el *Minerva*.

La ficción autobiográfica es más ostensible no obstante en *Domar a la divina garza*, cuyos hechos se encuentran registrados en gran medida en su libro *El viaje*, donde relata la experiencia vivida en la primavera de 1986 en los países europeos del Este y la Unión Soviética, justo en el momento de mayor tensión política en la URSS. Al dar su conferencia en un recinto de Georgia, «Fernández de Lizardi y *El periquillo sarniento*, primera novela mexicana», Pitol narra un hecho singular que fue el detonador de *Domar*; y es que entre el poco público que había asistido esa tarde sobresalía una mujer que escuchaba con gesto despótico la exposición de Pitol hasta el momento en que este cita un amplio fragmento del *Periquillo* donde sobresalen las imágenes coprológicas del pícaro. Las risotadas a cada paso del fragmento leído por Pitol terminan por invertir la apariencia aristocrática y adusta de la mujer alisonante, sobre todo cuando interrumpe la lectura para decir a viva voz: «Ese, señores, es el México que adoro» (Pitol 2000, 38). La dama en cuestión era Marietta Karapetian, quien, según la crónica de Pitol, había acompañado a su esposo, el antropólogo Adam Karapetian, por los pueblos del sur de México, animados por describir las fiestas del trópico. La que más había llamado su atención era aquella que consistía en una celebración religiosa con final pagano, en virtud de que se santificaba la fertilidad de la tierra mediante una defecación comunal. Desde luego, Pitol inventa esta fiesta para poner en tensión la solemnidad académica y las necesidades del bajo vientre que caracterizan el carnaval bajtiniano. Esta experiencia, a medio camino entre la realidad y la ficción autobiográfica, es trasladada como argumento principal a *Domar*, donde Karapetian, ahora con el apelativo de Karapetiz, impulsa la historia del licenciado Dante C. de la Estrella, que sentado en la sala de la familia Millares, decide compartir su historia con un público que le brinda poca atención hasta el momento en que este narra su excrementicio encuentro con la *divina garza*.

### 3 La novela-enciclopedia y la intertextualidad paródica

Una de las notas principales que caracterizan las lecturas que Shklovski dedicó al *Quijote* se refiere a la manera como en esta novela el autor yuxtapone textos heterogéneos para construir su relato, con lo cual logra acentuar sus contrastes. De acuerdo con Pau Sanmartín, la colisión de materiales diversos que Shklovski observa en el *Quijote* puede ser analizada en dos planos: uno semántico y otro sintáctico (Sanmartín Ortí 2007, 225-6). En el primero, Cervantes contrapone la locura del personaje con su sabiduría; de esta manera la narración se vale de una serie de giros inesperados que avanzan de la seriedad a la comicidad. Las historias que comprenden la

saga de Grisóstomo y Marcela son un ejemplo de lo que manifiesta Shklovski, pues en esta se combinan estilos y géneros, yendo de lo grave (el discurso de la Edad de Oro, la canción desesperada de Grisóstomo o la defensa retórica de Marcela) a lo irrisorio, tal como sucede en la escena donde el narrador advierte de lo poco útil que fue la apasionada retórica de don Quijote ante su público compuesto de cabreros, o de la innecesaria intervención del hidalgo para defender la causa de Marcela frente a sus detractores. En cuanto al nivel sintáctico, Sanmartín pondera cómo Shklovski define la construcción del *Quijote* a manera de mosaico o mesa plegable, de tal suerte que van encadenándose una serie de textos disímbolos, generando la sensación de un mundo fragmentado y discontinuo (Sanmartín Ortí 2007, 226). Una de las consecuencias de esta estrategia de intercalación textual es la imagen de una novela-enciclopedia, lo cual da lugar a la convivencia de repertorios cultos y populares.

En las novelas del Tríptico este procedimiento es fundamental. El título de *El desfile del amor*, como sabemos, es tomado de la película de Ernst Lubitsch *The love parade* (1929), pero en un sentido irónico. A diferencia del filme, la novela de Pitol hace escarnio de los sentimientos amorosos que terminan derrotados por la ansiedad y la angustia de los personajes. Al convertirse el mundo referencial de *El desfile del amor* en una representación carnavalesca de la sociedad, no es extraño que Pitol haya acudido a todo tipo de argots y referentes populares provenientes del cómic o del refranero. De hecho, el autor confiesa en *El arte de la fuga* (1996) la deuda que guarda con uno de los historietistas más célebres de México, Gabriel Vargas, y su tira *La familia Burrón* (Pitol 1996, 238-42), cuyos trazos caricaturescos inspiran la idea de sus personajes. Veamos un ejemplo:

No era fácil abarcar la totalidad de su tía a la primera mirada [...]. Ya entonces se había iniciado el proceso de expansión de su cuerpo, el cual, dada su estatura, llegó a adquirir formas auténticamente monumentales [...]. Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana. (Pitol [1988] 1989, 28)

También Pitol se vale en esta novela de innumerables dichos mexicanos como «La tierra es de quien la trabaja», «Hablando del rey de Roma», «El mismo que canta y baila»; pero sobresalen aquellos en los que se deconstruye el refrán llevándolo al albur: «No se puede tapar el sol con un pedo», «No hay pedo que valga», «Quien caga otorga», «Al ojo del año engorda el caballo» ([1988] 1989, 141).

La intertextualidad paródica por ende se convierte en un campo de referencia activo en estas novelas, como son todas aquellas referencias en que se recrea la hipocresía de la vida social mediante la máscara. Para este propósito, Pitol se vale también de un gran arsenal de obras de la tradición literaria, como son las alusiones a los diálogos de

Pirandello, al teatro de Valle Inclán o a la literatura inglesa: «Había escrito una tesis que en su tiempo no había resultado del todo mal, sobre la doble personalidad de la novela victoriana: Jekyll y Hyde, Dorian Gray, el Edwin Drood de Dickens, Kurtz, el del *corazón de las tinieblas*, los protagonistas de Wilkie Collins, etcétera» (Pitol [1988] 1989, 55). Especial atención merece la cita que en *El desfile* se hace de *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina. Uno de sus personajes, Ida Werfel, quien de alguna manera es el *doppelgänger* de la Karapetiz de *Domar a la divina grazia*, es una prestigiosa filóloga que ha ganado fama gracias a sus disquisiciones sobre la picaresca y el mundo del cuerpo. Para ella, la sociedad actual no difiere de la obra de Tirso:

Todos se presentan con nombres falsos y biografías ficticias [...]. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos. (Pitol [1988] 1989, 85)

La aparentemente inocua asociación de Werfel con la obra de Tirso termina creando el sentido de *El desfile del amor* si consideramos que en el Minerva es donde tienen lugar los principales acontecimientos de la historia, a modo de una obra teatral: por un lado, la fiesta-exposición de Delfina Uribe y por otro la muerte del joven Pistaeur. ¿Quién de los invitados pomposos y desorbitantes que se dieron cita en la galería de Uribe terminó siendo el verdadero asesino que busca descubrir Del Solar?

Para concluir, deseo volver a la lectura foucaultiana sobre el *Quijote* y a la relación que el pensador francés encuentra entre la novela de Cervantes y *Las meninas* de Velázquez. Foucault analiza cómo el pintor español superpone distintos planos en el lienzo, lo que hace que el tema de la representación resulte reconocible y al mismo tiempo indeterminado (2005, 17). El cuadro de Velázquez, según Foucault, vale no solo por lo trazado sino también por su carácter apelativo. La pieza muestra en el primer plano una escena de la vida cortesana; pero al mismo tiempo aparece el pintor ejecutando su obra. A su vez, la pintura de Velázquez está integrada por diferentes cuadros que surgen en el fondo del lienzo connotando una vasta e inagotable intertextualidad. De la misma manera, las novelas de Pitol lanzan su mirada al lector para que este sea el que trace la primera pincelada y acaso añada el último toque de la trama que se ha puesto a su disposición. Lo aleatorio del cuadro de Velázquez y del *Quijote* permite la autocorrección y circularidad de la obra renunciando de antemano a su definición. Del mismo modo, en las novelas del Tríptico la expectativa de cierre que supone la lectura va declinando y abriendo nuevas posibilidades en la medida en que los textos avanzan hacia la conclusión siempre abierta e inesperada.

## Bibliografía

- Dorado Arroyo, C. (2020). *Panorama de la metaficción*. Querétaro: VosEdiciones.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas*. Trad. de E.C. Frost. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *La arqueología del saber*. Trad. de A. Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Pitol, S. [1988] (1989). *Domar a la divina garza*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (1990). *La vida conyugal*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (1996). *El arte de la fuga*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (2000). *El viaje*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (2011). «El tercer personaje». *Revista de la Universidad de México*, 90, 18-24.
- Pitol, S. [1984] (2013). *El desfile del amor*. Ciudad de México: Era.
- Sanmartín Ortí, P. (2007). «Viktor Shklovski, lector del *Quijote*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25, 223-44.
- Shklovski, V. (1995). «Cómo está hecho el *Quijote*: los discursos de Don Quijote». Volek, E. (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 2. Madrid: Fundamentos, 137-47.

