EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

"La presencia de lo grotesco en *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitol"

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Alejandro García Martínez

San Luis Potosí, S.L.P. **Marzo, 2021**

EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

"La presencia de lo grotesco en *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitol"

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Alejandro García Martínez

Directora de tesis
Dra. Nora Danira López Torres

San Luis Potosí, S. L. P. **Marzo, 2021**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

I. *DOMAR A LA DIVINA GARZA* Y MIJAÍL BAJTÍN: INDICIOS Y PRESENCIA EN TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE SERGIO PITOL..... 10

II. *DOMAR A LA DIVINA GARZA* Y LOS DISTINTOS ENFOQUES DE LA CRÍTICA..... 24

III. LO GROTESCO: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA..... 51

1. EL GROTESCO: ¿UN ESTILO O UNA CATEGORÍA? 51

2. ANTECEDENTES TEÓRICOS DEL CONCEPTO: LO GROTESCO EN WOLFGANG KAYSER, MIJAÍL BAJTÍN Y FRANCES S. CONNELLY 54

3. EL GROTESCO ROMÁNTICO DE WOLFGANG KAYSER 57

3.1. CARACTERÍSTICAS DE LO GROTESCO SEGÚN KAYSER..... 70

4. EL GROTESCO CORPORAL DE MIJAÍL BAJTÍN 72

4.1. GLOSARIO: TÉRMINOS DEL GROTESCO BAJTINIANO..... 95

5. LA MIRADA GROTESCA DEL SIGLO XXI: FRANCES S. CONNELLY 100

5.1. GROTESCO IMPROVISADO 101

5.2. GROTESCO ARABESCO 107

5.3. GROTESCO CARNAVALESCO 110

5.4. GROTESCO TRAUMÁTICO 114

5.5. GROTESCO REVELADOR 116

5.6. CONCEPTOS EN SUMA, A PARTIR DEL ESTUDIO DE FRANCES S. CONNELLY..... 118

IV. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA *DOMAR A LA DIVINA GARZA*, EN TANTO TEXTO GROTESCO 122

1. MIMESIS, ARGUMENTO, TRAMA..... 124

1.1. MIMESIS 129

1.2. ARGUMENTO Y TRAMA 136

V. NARRADORES Y PERSONAJES EN *DOMAR A LA DIVINA GARZA*..... 155

1. LA FUNCIÓN DE LOS NARRADORES..... 155

2. PERSONAJES..... 163

2.1. VIEJO ESCRITOR 163

2.2. DANTE C. DE LA ESTRELLA 165

2.3. MARIETTA KARAPETIZ 195

2.4. ALEXANDER 225

2.5. OTROS PERSONAJES GROTESCOS EN *DOMAR A LA DIVINA GARZA*..... 239

VI. SITUACIONES GROTESCAS 252

1. LA CELEBRACIÓN DEL SANTO NIÑO DEL AGRO 254

2. EL FESTÍN EN CASA DE MARIETTA Y SACHA 259

3. FINAL DE LA NARRACIÓN DE DANTE C. DE LA ESTRELLA 277

CONCLUSIONES 287

BIBLIOGRAFÍA 291

INTRODUCCIÓN

Son tres los objetos de estudio que rigen este trabajo: la categoría estética de lo grotesco –que se observa desde diversos puntos de vista, pero con especial acento en la visión que tiene Mijaíl Bajtín (1895-1975)–, la novela *Domar a la divina garza* (Anagrama, 1988) y la figura autoral del mexicano Sergio Pitol (1933-2018). A partir de estas tres áreas de investigación, que sirven como conceptos, a la vez que temas, objetos artísticos y representación del quehacer e inventiva humana, surgen las preguntas: ¿cómo se construye una novela desde una categoría estética? ¿Por qué Sergio Pitol se interesa tanto por las teorías de Bajtín? ¿Es posible que *Domar a la divina garza*, segunda novela del *Tríptico del Carnaval*, esté pensada, arquitectónicamente hablando, desde lo grotesco? ¿Qué presencia tiene dicha estética en la obra del Premio Cervantes 2005?

El autor con el que se trabaja fue un prolífico escritor que desarrolló con plenitud la mayoría de los géneros literarios, pero es importante advertir que el principal interés es subvertirlos, mezclarlos y experimentar con ellos. Solamente evitó la dramaturgia y la poesía, aunque como lector y traductor fue muy cercano a ambos registros.[1] A pesar de que actualmente se reconoce y se estudia con mayor asiduidad por sus textos híbridos –que van de las memorias al ensayo– el interés de este trabajo recae en una novela que pertenece a la segunda etapa narrativa del autor.[2] La mayor parte de su obra se puede encontrar en los cinco tomos editados

[1] En *Una autobiografía soterrada*, Sergio Pitol escribe que sus primeras inclinaciones literarias fueron el teatro y la poesía, sin embargo, los resultados de esos escritos iniciáticos no fueron del agrado del autor: de sus poemas dirá que "eran unos bodrios insulsos y sentimentaloides"; y de sus obras de teatro será muy claro al decir que "cuando algunas semanas después pretendía afinarlas me sentía abochornado, casi deshonrado. El lenguaje era tieso y ridículo, sobre todo la pompa y cursilería en los diálogos" (Sergio Pitol, *Una autobiografía soterrada*. Almadía, México, 2010, pp. 37 y 82). Sin embargo, el teatro y la poesía siempre estuvieron en su obra de otras formas: en sus escritos autobiográficos y en varios ensayos se pueden apreciar claramente estas aficiones. Son comunes las citas de Calderón, Lope, Shakespeare, Chejov; para este trabajo resultan interesantes las menciones al teatro de Jarry, Gogol y Gombrowicz.

[2] La primera etapa, según Sergio Pitol, está formada por las novelas *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*. La segunda consta de las novelas que integran el *Tríptico del Carnaval*.

por El Fondo de Cultura Económica;[3] afortunadamente fue el propio Pitol quien se encargó de revisar el orden de los textos que comprenderían sus *Obras reunidas* (Fondo de Cultura Económica, 2003-2008). De este modo, es posible estudiar en la evidencia material un sistema literario que va de "Las primeras novelas" (*El tañido de una flauta*, de 1972, y *Juegos Florales*, de 1982, en el tomo I), hasta los ensayos que componen *El mago de Viena*, de 2005 (tomo V). En el segundo volumen de este sistema se pueden encontrar tres novelas que formarán, años más tarde a su ejecución, el *Tríptico del Carnaval*: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991).

Como se ha mencionado, la novela *Domar a la divina* garza es mi principal objeto de estudio. Su primera edición figura en la editorial Anagrama, en 1988. La segunda es de Era, en 1989. En 1999 se incluye en el volumen *Tríptico del carnaval*, de editorial Anagrama, y por último en el tomo dos de las *Obras reunidas*, del Fondo de Cultura Económica, de 2003.[4] Todas estas ediciones de la novela presentan algún cambio con respecto a sus predecesoras, lo cual muestra el interés del autor por perfeccionar su texto en cada oportunidad.

En un ensayo fechado en 1991, incluido en *El arte de la fuga,* se indica lo siguiente: "Poco después de terminarla [*La vida conyugal*], descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de ninguna concepción previa".[5] Otra parte de la historia del libro en cuestión se puede observar en el texto "El tríptico", que se localiza en *El mago de Viena,* de 2005. Ahí, el autor dice:

---

[3] El último volumen publicado en el Fondo de Cultura Económica corresponde al año 2008. Del año 2010 es *Una autobiografía soterrada*; del 2011 *Memoria 1933-1966*; del 2013 *El tercer personaje*. También quedaron fuera de las *Obras reunidas* algunos de los prólogos que Pitol escribió para traducciones.

[4] Las citas y notas de la novela procederán de la siguiente edición, por ser la última que revisó el autor: Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003.

[5] Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 145.

"Después de publicar la última novela [*La vida conyugal*], varios críticos han considerado al grupo como una obra única dividida en tres partes, y poco después se aludía a ella como un tríptico del carnaval".[6] En estos breves fragmentos se puede ver que la idea de reunir las tres novelas bajo un mismo tema (El carnaval) fue posterior a su escritura. Para Sergio Pitol estos textos eran, en un principio, autónomos, independientes. Fue hasta tiempo después que se reunieron para conformar una nueva unidad; quizá con fines comerciales, quizá gracias a que al propio Pitol le agradó la idea de la crítica.

Lo anterior me parece de gran importancia, ya que uno de los indicios que llevan de la novela a la categoría estética de lo grotesco es la mención del carnaval, la fiesta popular vista desde los ojos del teórico ruso Mijaíl Bajtín. Entonces, ¿qué relevancia tiene que el término carnaval haya sido ligado a la novela de manera posterior a su primera publicación en 1988? Quizá, y eso es parte de la hipótesis que intentan sostener estas páginas, el carnaval no era en un inicio el concepto que podría haber definido a la novela. Sin duda, el fenómeno del carnaval –que Bajtín analiza con fines críticos– puede ligar a las tres novelas, pero resulta un tanto forzado y demasiado amplio si se quiere analizar desde ese sitio a cada novela de manera particular. Si las tres novelas en su conjunto forman un carnaval, quizá cada una de ellas en su particularidad puede dedicarse a un aspecto de la fiesta popular carnavalesca, desde los parámetros que propone M. Bajtín en su libro sobre Rabelais.

Al respecto hay un pequeño indicio en una sección de *Una autobiografía soterrada* que se titula "La coronación, el destronamiento y la paliza final",[7] donde se transcriben varias entradas de su diario dedicadas a la teoría de la novela, a reflexiones sobre cómo escribió, qué le

[6] Sergio Pitol, "El tríptico", en *El mago de Viena*. Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 92.
[7] Sergio Pitol, *Una autobiografía soterrada*. Almadía, México, 2010, pp. 65-90.

recuerda el autor que le interesaba en el momento de la escritura de cada novela. Al llegar a las últimas tres novelas, Pitol reflexiona y concluye con el siguiente enunciado: "Todas las situaciones comprendidas en el *Tríptico*, tanto en su conjunto como individualizadas ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín detecta en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final".[8] Así, la segunda novela –la que rige estas páginas–, se identificaría con la fase intermedia: poco a poco los hilos se tensan para llegar a las fuentes: Bajtín, carnaval, destronamiento, por el momento.

De manera independiente, y al tratar de hacer un ejercicio de primera lectura donde todo lo que se ha dicho sobre la obra no influya de manera directa sobre el punto de vista, en *Domar a la divina garza*, antes que el carnaval, es visible lo grotesco, y no sólo como un rasgo estilístico, sino como una categoría estética que permea toda la novela. Ahora, al seguir las huellas, las trampas, los caminos sin salida que ofrece el propio Pitol en diversos escritos y en la novela misma, se puede apreciar que el grotesco con el que se trabaja –como se verá en un análisis detallado– es el que Sergio Pitol lee en Bajtín. De todas las teorías que pudo tener a su alcance, la del libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais* resulta evidente, además de que su mención se puede identificar en al menos cuatro textos del escritor, los cuales se retomarán adelante.

Domar a la divina garza, de Sergio Pitol, está escrita en clave de lo grotesco, como categoría estética, del modo en que lo presenta Mijaíl Bajtín en su ensayo clásico sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: demostrar la veracidad de este enunciado es el principal objetivo de las siguientes páginas.

---

[8] *Ibid.*, p. 90.

I. *Domar a la divina garza* y Mijaíl Bajtín: indicios y presencia en textos autobiográficos de Sergio Pitol

El proceso de escritura de esta novela está ligada a los años que van de 1984 a 1988. Fue durante ese período que Sergio Pitol dedicó tiempo y esfuerzo para concretar la que sería su segunda

novela en tono carnavalesco. En *Una autobiografía soterrada* menciona las fuentes literarias que estimularon su escritura:

> 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 Renacimiento* [*sic*]. 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. Había llevado conmigo a Marienbad los apuntes iniciales de mi próxima novela, *Domar a la divina garza*. El papel de Gogol es importantísimo en la vida del personaje central de la historia. Aunque en mi novela se menciona el nombre de Bajtín y hasta el título de su libro, estoy convencido de que en ella se encuentra aún más presente el fantasma de otro eslavo famoso, el polaco Witold Gombrowicz, así como otros ingredientes más: el teatro español de género chico: el juguete cómico, pero también la novela picaresca del Siglo de Oro, las teorías antropológicas de Malinowski, las comedias de Noel Coward; Quevedo, Rabelais, Jarry: en fin, un remedo del caldero fáustico.[9]

Este fragmento, casi idéntico, aparece también en *El mago de Viena*; el que aquí se transcribe tiene la particularidad de especificar el año de 1985, en tanto que el otro sólo dice "A mediados de los ochenta…".[10] La especificidad temporal es útil para aclarar una línea de tiempo que permita establecer una cronología cercana a la realidad. El hecho de que el propio autor cambie en menos de cinco años la ambigüedad temporal por la exactitud del calendario también dice algo sobre la percepción que desea establecer Pitol con respecto a su figura, su obra y el tiempo. Sin embargo, a pesar de llegar a un punto de determinación temporal, la información resulta inexacta, contradictoria y parece que tiene la finalidad de oscurecer más que de iluminar, ya que la presencia del libro de Bajtín en las obras de Sergio Pitol es anterior a 1985: en el libro *El desfile del amor*, publicado en 1984 ya figuran alusiones al ensayo de *La cultura popular*....

[9] *Ibid.*, p. 88.
[10] Sergio Pitol, *El mago de Viena*. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 93.

Quizá se deba entender, como el propio Pitol recomienda en un ensayo de *El mago de Viena*, que cuando se lee la palabra *leer*, en Pitol, significa *releer*.

Otro sitio de su autobiografía donde se hace mención a *Domar a la divina garza* se encuentra en el libro *El viaje*, del año 2000, donde relata sucesos de una breve estancia en Georgia en el año de 1986. Aunque este libro se crea a partir de una reconstrucción de sus diarios, es notorio un tono diferente al empleado en otros textos autobiográficos de Pitol. La sensación que impera es la de leer algo escrito en 1986, casi de manera inmediata, y no la de leer algo repensado, reformulado varias veces y de forma obsesiva, como sucede en *Una autobiografía soterrada*. En *El viaje* se pueden leer más acciones, sucesos y recuerdos detonados por la fuerza del instante que construidos gracias a la reflexión que da el paso del tiempo. Es posible que en las páginas de este libro híbrido (a medio camino entre la autobiografía, la ficción biográfica y el ensayo) se encuentre la primera alusión a *Domar a la divina garza* dentro de la basta y laberíntica vida literaria de Sergio Pitol. Aunque hay que tratar el material con cuidado: no es posible olvidar que la siguiente cita pertenece a unas hojas que Pitol escribió en 1986, pero que revisó para incluirlas en su libro del año 2000. ¿Qué cambió, qué conservó, qué omitió? Eso, por ahora, no es posible saberlo, de modo que habrá que confiar en el texto. En la entrada correspondiente al 30 de mayo de 1986 se lee:

> Hoy, durante el día, he visto rincones espléndidos de Tbilisi, he salido de la ciudad, he visto prodigios, he hablado con gente interesante, comido platos deliciosos, bebido vinos oscuros como sueños, y soñado visiones de ebriedad. Mi acercamiento a todas estas actividades es real, pero al mismo tiempo vive en mí el proyecto de *la novela del bajo vientre*. Ansío llegar a Praga, a la estantería donde se encuentra el libro de Bajtín sobre el carnaval y las funciones del bajo vientre en la cultura popular a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. La señora de la biblioteca y la turca que cantó en un café de Estambul serán una misma persona, una caucasiana, georgiana o armenia. Tal vez el narrador venga a Tbilisi, o a los sofisticados balnearios georgianos del Mar Negro, Sujumi, Batumi, y visite a esta dama que cuida como un tesoro los papeles de su marido. […] Bueno, sería interesante investigar cuál era realmente la impresión que de su marido

> tenía este personaje femenino en el que pienso: Marietta se va a llamar, Marietta Karapetián. Y sé que deberá tener un contrincante, un enemigo, tal vez secreto, a lo largo de toda su vida. Y la parte central de la novela será sobre su viaje a las selvas mexicanas con su marido y la celebración de la primavera con un festín fecal en el que participará como protagonista final un niño. Y en la tramoya del relato, en el substrato del idioma, estará, por supuesto, la instantánea visión de la letrina de Tiflis[11], pero sin hacer nunca mención a esa circunstancia en la novela. Alguien, su marido, o tal vez su contrincante, o varios de sus amigos, se referirán a ella como *La divina garza*.[12]

La importancia de este texto es evidente. En él se pueden ver algunas de las primeras ideas que Pitol tenía sobre su novela; sólo en este fragmento se le denomina "la novela del bajo vientre", después se perderá ese mote, pero su previa existencia ya devela un guiño a lo grotesco. La presencia de Bajtín se vuelve a repetir, lo cual confirma su valor como punto de partida, inspiración y sustento teórico, tanto para la novela como para estas páginas. De esta primera nota se puede apreciar que la figura del marido, que parecía protagónico, quedó en un segundo plano y que, en cambio, el personaje del hermano, en la realización final de la novela, tuvo una participación más relevante, al ser ese niño que participa en el festín fecal de las selvas mexicanas; Marietta, no se apellidará Karapetián, sino Karapetiz y tendrá un número exagerado de apodos, no sólo el de la Divina garza.

La escena de la letrina de Tbilisi será trascendente también para la construcción de la novela. Como se narra en *El viaje*, a Sergio Pitol lo habían invitado a un banquete en el que pasó casi cinco horas (entre comida, charlas y bebidas) y del que salió por la necesidad apremiante de

---

[11] Dudo de la ortografía original de esta palabra, ya que en el resto del libro aparece como Tbilisi. Utilizaré, en adelante, la ortografía que aparece en el libro *El viaje* de manera mayoritaria. El nombre de la capital de Georgia se suele escribir, desde el 2002, como Tiflis, gracias al cambio en el sistema de transliteración del alfabeto georgiano. El sistema anterior, que estuvo vigente de 1968 al 1996, sugería la forma Tbilisi para la palabra თბილისი. Entre 1996 y el 2002 convivieron dos sistemas diferentes, por lo que ambas grafías eran aceptadas. Sostengo la ortografía anterior a 1996 porque Sergio Pitol, poéticamente hablando, estuvo en Tbilisi y no en Tiflis. Los sistemas de transliteración y su historia se pueden ver en el sitio de internet: Transliteración, https://www.translitteration.com, consultado el 17 de noviembre de 2019.

[12] Sergio Pitol, *El viaje*. Era, Ciudad de México, 2000, pp. 118-120.

usar un baño. Los sanitarios del restaurante donde se encontraba estaban fuera de servicio, de modo que se dirigió, junto con un escritor georgiano, a la gran *toilette*. Pitol dirá: "La experiencia fue casi traumática, me perturbó más de la cuenta, los olores excrementicios me descomponen físicamente, y yo había bebido una bestialidad".[13] Gracias a ese trauma, al día siguiente, un recuerdo de su infancia se presenta en su memoria: el momento en que una sirvienta le enseñó, con la ayuda de unas rimas, a defecar en una bacinica. Pitol afirma que es uno de los recuerdos más distantes que tiene de sus primeros años de vida. Las rimas que él recuerda en Georgia son muy parecidas a las que se encuentran en *Domar a la divina garza*, acaso una versión primitiva de las mismas. El recuerdo que lo asaltó en Tbilisi lo transportó a Puebla, a una época de felicidad donde sus padres aún vivían:

> Caminé por un sendero. La primavera estaba en su mejor momento. Los árboles comenzaban a florecer y el aroma era maravilloso, un perfume de… iba yo a decir durazno, creo, pero de pronto, ante mi estupefacción, abro la boca y pronuncio en voz alta: "Sal mojón / de tu rincón / hazme el milagro / niño cagón". Y repetí ese estribillo dos o tres veces, y vislumbro un patio, al lado de una escalera, o en el descanso de ella, con macetas grandes de hortensias blancas, sentado en una bacinica, con mis pantalones bajados hasta los tobillos, y una sirvienta muy joven, casi una niña todavía, que repetía estos versos, una y otra y otra vez, enseñándome a defecar en ese lugar determinado y no en la ropa. Debe ser el recuerdo más antiguo, o uno de los dos más lejanos que haya rescatado mi memoria. ¿Qué edad podría yo tener? Tres años, cuando mucho cuatro. Lo volví a recitar. Estaba yo en Puebla, en casa de unos tíos, donde pasábamos una temporada. Todo era nítido, transparente, una dicha me rodeaba. En alguna de las habitaciones arriba de la escalera estaría mi madre, y mi tía Querubina y mis primas Lilia y Olga, que eran casi de la edad de mi madre, y seguramente vivía aún mi padre; todo era felicidad, sí, pero sobre todo vaciar el vientre en aquel momento y repetir las palabras que la jovencita me enseña, y golpearme los muslos con los puños al ritmo de las palabras, y mi mamá seguramente me espera y me abrazaría tan pronto me viera en el vano de la puerta, me sentaría en su regazo, me besaría porque la joven le decía que ya había yo hecho en la bacinica.[14]

[13] *Ibid*, p. 114.
[14] *Ibid*, pp. 117-118.

El contraste que se aprecia en este fragmento puede parecer sorpresivo, pero es parte de un mismo sistema de pensamiento; por un lado está la experiencia repugnante, las risas y los sonidos del vientre que llenan ese espacio colectivo que es la letrina pública de Tbilisi; luego, por otro lado, está la vida, la felicidad, los olores de la primavera: las flores, el perfume de las frutas que derivan en el recuerdo de unas rimas que favorecen la evacuación. La experiencia sensorial de la vista y el olfato llevan a Sergio Pitol a recordar los sonidos de un rezo, la reminiscencia de un tiempo alegre. Lo que vincula a los dos instantes es lo fecal, lo relacionado al bajo vientre, lo que se oculta, pero que una vez que se muestra provoca las carcajadas de repulsión y atracción al mismo tiempo: las experiencias de la muerte y la vida organizadas polifónicamente por el humor; el recuerdo abyecto de una experiencia asquerosa se transforma, en unas pocas líneas, en una visita a un espacio entrañable de la memoria. Ese vaivén emocional es típico de la construcción grotesca que propone Bajtín; ese contraste entre lo alto y lo bajo suponen una forma de pensar inspirada en tal estética; lecturas y formas de apreciar el mundo de las cuales Sergio Pitol estaba impregnado en esa época y se traducen en textos de este tipo.

Quizá confiar en las palabras que el escritor le dedica a su novela pueda parecer ingenuo, ya que él mismo, en diversas ocasiones, menciona su inclinación por dejar vacíos, otorgar pistas falsas y dirigir el pensamiento del lector hacia callejones sin salida: el proceso con el que el autor llega a hablar de sus libros no es simple, así que se vuelve necesario tomar los indicios con cierta desconfianza y distancia crítica.[15] Los pequeños cambios, los menos notorios, dan pistas sobre el proceder y la forma en que las ideas se concretan, paso a paso.

---

[15] Al respecto, un fragmento iluminador se puede localizar en *Una autobiografía soterrada*: "En el centro de todas mis tramas establezco una oquedad, un enigma en cuyo torno se mueven los personajes. El vacío al que reiteradamente me refiero y del que depende el destino de los protagonistas jamás se aclara; lo menciono una y otra vez, sí, pero de modo oblicuo, elusivo y recatado. Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa". Sergio Pitol, *op. cit.*, *Una autobiografía soterrada*, (2010) p. 67. Estas palabras dan qué pensar: siempre, en todos sus relatos, dice, ofrece pistas falsas; esta cita proviene de uno de sus relatos donde él mismo se

Lo que se puede establecer a partir de las menciones revisadas es: de ser una novela autónoma llegó a ser la segunda obra de un tríptico; de tener como protagonista a Marietta Karapetiz –que inicialmente era Karepetián–, pasó a tener dos líneas protagónicas que comparten Dante C. de la Estrella y la Divina garza; el discurso de Sergio Pitol sobre el *Tríptico* también cambia: de declarar que él descubrió la liga natural que unía a las tres novelas llega a decir que la idea venía de "algunos críticos."

Lo que se puede confirmar es que Sergio Pitol pasó seis años en Praga, entre 1983 y 1988; que en 1984 recibió el Premio Herralde de novela por *El desfile del amor*; que en el verano de 1985 estuvo en Marienbad, por una convalecencia; que en 1986 fue invitado a Georgia; y que en 1988 se publicó *Domar a la divina garza*, en editorial Anagrama. Se puede confirmar, asimismo, por el material teórico localizable, que Pitol leyó a Bajtín en ese mismo periodo y que usó de manera deliberada las ideas sobre el carnaval en sus novelas: eso queda señalado de manera clara en los textos, de tal modo que se puede seguir fácilmente esa línea de pensamiento.[16] Se ha mostrado la forma en que la novela *Domar a la divina garza* se menciona en cuatro textos diferentes que intentan reconstruir la autobiografía del autor: *El arte de la fuga*, *El mago de Viena*, *El viaje* y *Una autobiografía soterrada*.[17] La novela irrumpe en la memoria del escritor y toma un lugar en la reordenación de su historia.

---

vuelve el protagonista, por lo tanto, estamos ante una pista falsa, al tiempo que una oquedad. La paradoja es una de las figuras que aparecen con frecuencia en los escritos de Pitol, y también es parte fundamental de la construcción grotesca y humorística de los mismos. Quizá la invitación es que se desconfíe y que el lector piense a partir de sí mismo y no tanto desde lo que los otros, o el mismo autor, dice de la obra.

[16] En *El desfile del amor* y en *Domar a la divina garza*, el libro de Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento…*, aparece como parte del mundo ficcional de los personajes.

[17] No es casual que *Una autobiografía soterrada,* donde se encuentra la última mención a *Domar a la divina garza*, lleve el subtítulo de *Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones.* En las ampliaciones se encuentra información que, muchas veces, contradice las primeras versiones. Las rectificaciones, de difícil localización, tienen que ver con autores, libros, ciudades. El rasgo insólito es la palabra "desacralizaciones", que proviene del léxico bajtiniano y constituye una de las características del grotesco. Con este sustantivo se quiere hacer énfasis en que se degradará un mundo que antes se consideraba sagrado. La desacralización, en este caso, no

En esta enumeración que parece caótica, como lo son los escritos autobiográficos de Pitol, no se ha mencionado el prólogo para la última edición de *Domar a la divina garza*.[18] Al ser anterior a lo que se lee en *Una autobiografía soterrada*, donde se da la última palabra autobiográfica al ampliar y rectificar, el contenido con respecto a los antecedentes e influencias resulta reiterativo. La novedad no está en el pasado de la novela, en las pistas que se ofrecen para descubrir algún secreto o en alguna anécdota curiosa o divertida: lo que llama la atención en este prólogo es lo que el escritor logra pensar, después de varios años (diecisiete), de su propia novela y decide que quede ahí, para hacer compañía a sus tres novelas. Así, al final del texto que abre la edición del tomo 2 de sus *Obras reunidas*, publicadas por el Fondo de Cultura Económica, Pitol escribe:

> Si *El desfile del amor* fue una comedia de equivocaciones, donde cada personaje era un saco atestado de secretos, graves unos, triviales los más, en *Domar a la divina garza* resulta aún más difícil desentrañar hasta la propia identidad de los personajes. Ellos tienden a aparecer y a desaparecer como si obedecieran a un conjuro. El lector no sabe si son verdaderos personajes de la novela o marionetas, meras visiones, musarañas de un orate. Un personaje central impresentable, Dante C. de la Estrella, una de esas monsergas monumentales que cuando uno la ve en calle, se da la vuelta para evitar el encuentro, se presenta en casa de una familia donde desde hace años ha dejado de ser grato e impone su calidad de visitante, de antiguo amigo (que nunca lo fue), y comienza un relato absurdo, soez, grotesco durante horas y horas hasta desembocar en historias fecales repugnantes y acabar convertido él mismo en materia fecal. Al avanzar el relato el personaje cambia, se enreda, pierde espesor y gana en grosería. En *Domar a la divina garza* aun la realidad más evidente se convierte en dudosa y conjetural. La única verdad visible en la novela es un humor, esta vez, más bien cuartelario.[19]

---

tiene forma de ofensa seria, sino un fin paródico, burlesco y lúdico. Que sea el tercer elemento de esta progresión le da ese sentido risible; llega en forma de remate inusual.

[18] Este prólogo, que lleva el título de "Las novelas del carnaval", es una extracción del texto antes mencionado "La coronación, el destronamiento y la paliza final", que está fechado en 2003, año en que aparece el tomo 2 de las *Obras reunidas*. Así, son dos textos, cada uno con su título y situados en diferentes libros, de distinto año y editorial, aunque parte del contenido sea el mismo. También se puede pensar que el segundo texto, el que se lee en *Una autobiografía soterrada*, es una ampliación del primero.

[19] Sergio Pitol, "Prólogo" en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, p. 21.

Este fragmento del prólogo resulta de especial interés, ya que en él se lee la palabra "grotesco" para definir la novela en cuestión. Aquí se utiliza para terminar una enumeración que lleva en sus primeros dos términos los adjetivos "absurdo" y "soez". Quizá la forma de utilizar el concepto, casi a la par de lo absurdo (un estilo) y lo soez (un tipo de lenguaje) le quite el peso de categoría estética que aquí se busca y lo reduzca a un rasgo estilístico que posee el relato que hace Dante C. de la Estrella. Sin embargo, que la narración del protagonista sea grotesca en palabras de Pitol, es una huella más de Bajtín y sus teorías.

Al revisar las ocasiones en que Sergio Pitol refiere su novela o aspectos que se pueden observar en ella, es posible tejer una red de conexiones internas que producen el efecto de estar ante una obra total, donde cada libro publicado es una parte constituyente y, al mismo tiempo, autónoma. Se ha observado que existe una relación persistente entre la novela y el teórico ruso. Otras relaciones se presentan también, como la mención de Witold Gombrowicz o Gogol. Sin embargo, la frecuencia en que aparece la diada *Domar a la divina garza*-Bajtín es mayor y produce reflexiones de una profundidad sustancial. Así, la presencia del esteta del carnaval se prefigura como fundamental.

Del mismo modo en que presenté una revisión de las referencias que hace el propio autor a su obra, a continuación ofrezco mis observaciones sobre las ocasiones en que Pitol le dedica palabras a Mijaíl Bajtín o, por metonimia, a alguno de sus libros. El interés en el autor ruso, como se ha dejado entrever, es que su influencia produce la cercanía de la obra con la estética de lo grotesco.

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento es un libro fundamental para Sergio Pitol, a tal grado que las tres novelas que comprenden el *Tríptico del Carnaval* tienen una deuda conceptual con el texto de Bajtín. El amor por la literatura rusa hizo que Pitol se interesara

en Bajtín; la fuerza de sus palabras provocó una revolución estilística en la narrativa del escritor mexicano. Casi todas las ocasiones en que Pitol hace mención de Bajtín coinciden con las notas que hace a sus novelas.[20] Incluso en la "Introducción" del libro *El viaje*, donde no es previsible la dualidad entre el libro de Bajtín y las novelas de Pitol, existe la complicidad: "Leí a todo Ripellino […]; a los formalistas rusos, comenzando por Sklovski, cuya *Teoría de la prosa* estudié con constancia; al Bajtín de *La cultura popular a finales de la Edad Media y a inicios del Renacimiento* [*sic*],[21] que tuvo amplia participación en las novelas que escribí en Praga…"[22] A pesar de declarar en repetidas ocasiones la poderosa influencia que tuvo ese libro, no lo menciona en otros textos como ensayos o escritos autobiográficos, como si lo hace con otras de sus obras y autores de su predilección. Aunque Pitol no le dedicó un comentario más extenso, el ensayo de Bajtín existe dentro del mundo ficcional de las novelas *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*, de este modo asienta su presencia e importancia.

En *El desfile del amor* existe una alusión indirecta al libro de Bajtín; es mínima pero contundente. Aparece en una de las primeras conversaciones que tiene Miguel del Solar (protagonista de la novela) con la hija de la académica Ida Werfel, Emma. Ella, al hablar de manera elogiosa del trabajo de su madre, afirma que escribió un libro sobre el Siglo de Oro español, donde se hace énfasis en lo que se podría denominar en clave bajtiniana como topografía corporal:

---

[20] En el ensayo "¿Un Ars Poética?", cuando Sergio Pitol enumera los autores que le han proporcionado lecturas teóricas, escribe: "El placer se volvió aún más intenso al llegar a Bajtín y leer sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski" (Sergio Pitol, "¿Un Ars Poética?", *El arte de la fuga* en *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 186). Es la única ocasión en que Bajtín aparece dislocado de las novelas del *Tríptico*.

[21] El título del libro de Bajtín sólo aparece en esa forma en los textos de Pitol. De hecho, cada que lo cita, cambia un poco el título. A veces agrega o quita las palabras "finales" e "inicios"; siempre omite la última parte del título: *En el contexto de François Rabelais*. Se lo atribuyo a que la redacción confía en su memoria.

[22] Sergio Pitol, *El viaje*. Era, Ciudad de México, 2000, p. 20.

> Su primer libro fue ya consagratorio: *El pícaro y su cuerpo*, se llamó en español. Me dicen que un ruso estudió lo mismo, sólo que mucho más tarde, y con referencia a Rabelais. ¡El cuerpo del pícaro! ¡La función de las vísceras! ¡Un libro demasiado fuerte para su tiempo! La relación entre literatura e intestinos sencillamente horrorizó a los tradicionalistas.[23]

Aunque no se dice el nombre del autor ni el título del libro, es evidente que se trata de Bajtín: en esta alusión se puede ver el detalle que se omitió en las otras citas: Rabelais. Otro rasgo interesante de observar es cómo la narrativa, la ficción, le permiten a Pitol describir la obra de Bajtín de manera sencilla, directa y sin ninguna reverencia o solemnidad: "la relación entre literatura e intestinos".

En *Domar a la divina garza* la aparición del texto de Bajtín tiene un sentido mucho más profundo que en la primera obra del tríptico. Antes de mostrar dónde aparece la cita y explicar la posible función que tiene, es necesario hablar un poco de la estructura general de este libro, ya que juega un papel muy importante en la relación que existe entre la construcción de la novela (como ficción), el grotesco (cómo modelo estético), Bajtín (como figura autoral del sustento teórico) y Sergio Pitol (como creador literario consciente de las formas y las conexiones que realiza en sus obras).

Domar a la divina garza empieza como un juego mental, un rompecabezas que conduce al lector a un abismo de posibilidades casi infinitas. El acertijo se propone, quizá, sólo para que después sea olvidado; otra posibilidad más interesante sería que se plantea para quedar oculto en la memoria y provocar dudas en el lector que se pregunta por su propia realidad. Este juego refiere a las famosas cajas chinas o a la estrategia literaria *mise en abyme*, pero con sus particularidades que la dotan de una complejidad mayor: en el primer capítulo se muestra el

[23] Sergio Pitol, *El desfile del amor*, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, p. 84.

espacio de trabajo de un viejo novelista que reflexiona sobre la construcción de una próxima novela. Sin embargo, no es el novelista quien narra los acontecimientos, sino un narrador en tercera persona que no tiene presencia como personaje de la novela y que, al mismo tiempo, posee un conocimiento igual (y en casos debatibles superior) al de los personajes. Este narrador, posiblemente, sea el mismo que continúa su labor en los siguientes capítulos. La otra posibilidad, que se descarta rápidamente, es que este primer narrador que presenta Pitol sólo actúe en el capítulo primero y en los siguientes la voz narrativa pertenezca al narrador creado por el viejo escritor, personaje protagónico del primer capítulo.

Este viejo escritor quiere escribir una nueva novela, pero se encuentra en un momento de desgana intelectual. El narrador indica que el viejo escritor recuerda a algunos amigos y esos recuerdos lo llevan a pensar en lo que ha sido su obra literaria y decide, al fin, emprender notas para comenzar a escribir su nueva novela:

> Se decidió al fin a esbozar algunas notas. Tres temas, por diferentes razones, le habían interesado en los últimos tiempos, que, de cierto vago modo, relacionaban el encuentro en Estambul con las tropelías del avaro y la fiesta en el trópico.
> Escribió, pues, en unos amplios tarjetones.
> A) ¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a 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. Estudiar las relaciones entre ceremonial, mística y fiesta tanto en las sociedades primitivas como en las industriales contemporáneas. El catolicismo y, quizás aún más, la iglesia bizantina, como puentes comunicantes entre nosotros y la raíz pagana de la antigua fiesta, incorporan ciertas características del jolgorio popular a las formas rituales, permitiendo a la vez que otras se desarrollen con entera libertad, fuera del culto, etc., etc.[24]

[24] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003) p. 214.

A esta lista agregará a Gogol, en especial la novela *Almas muertas*, y a un compañero que el viejo escritor tuvo en la Facultad de Derecho: Pepe Brozas. Estos tres elementos son la base para que el viejo escritor realice su trabajo. Al final del primer capítulo el narrador informa que la novela se llamará *Domar a la divina garza*, y brinda los datos básicos para entrar en la lectura de esa "hipotética próxima novela".

En el segundo capítulo el personaje del viejo escritor ha desaparecido en presencia, pero no en idea. El procedimiento es raro, pero permite descartar la posibilidad de que a partir del capítulo dos, aquello a lo que se enfrenta el lector sea la novela del viejo escritor: la reiteración se justifica dada la complejidad de la idea: el receptor no lee la obra que ese personaje se proponía escribir; lee lo que el narrador quiere decir sobre la novela en cuestión. El inicio del segundo capítulo deja claro que el narrador sigue siendo el del primero y que entonces narra lo que el personaje ha anotado, pero también agrega detalles, adjetivos e ideas que normalmente sirven como elementos paródicos: "Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán…"[25] Entender a cabalidad la función y los procedimientos de este narrador llevarían estas páginas por otro rumbo, de modo que hay que regresar a la presencia del libro de Bajtín en *Domar a la divina garza*, que aparece en el primer capítulo como una de las fuentes de inspiración (de trabajo) para que ese novelista pueda realizar su obra.[26]

Además de las declaraciones que hiciera Sergio Pitol sobre la influencia del ensayo de Bajtín sobre su obra, fue necesario que apareciera en el mundo ficcional para informar de la

[25] *Ibid.*, p. 218. La frase inicia con una fórmula que se reconoce rápidamente: "por obra y gracia del Espíritu Santo"; en referencia a la forma en que fue concebido Jesús. La parodia coloca al viejo escritor al mismo nivel que el Espíritu Santo. Al final, ambos son fuerzas creadoras.

[26] Adelante, en el capítulo "Análisis de la novela *Domar a la divina garza*, en tanto texto grotesco", se elabora una propuesta mucho más detallada de la estructura y la función del narrador en la novela.

función que tendría en la novela. ¿Por qué? Esta información, desde la experiencia lectora, pasa casi desapercibida, ya que no influye de manera directa en la trama, por un lado, y por otro, la mayoría de los lectores no han tenido, ni tienen por qué tener acceso al libro de Bajtín: es decir, la novela se puede leer con o sin el conocimiento de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*; pero al poseer la lectura del teórico ruso es importante reflexionar sobre su verdadera influencia, sobre el diálogo secreto que existe entre ambos libros y las aportaciones estéticas que se reciben. Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, es que se llegará al grotesco bajtiniano, en su momento.

Para terminar este breve apartado, es necesario exponer que la cultura popular y sus diferentes manifestaciones adscritas al pensamiento bajtiniano no sólo aparecen en los libros que comprenden el *Tríptico del Carnaval*. Ya en las dos primeras novelas de Sergio Pitol, *Juegos florales* y *El tañido de una flauta*, es posible apreciar gestos, tonos y estilos que dan la impresión de haberse desprendido de la lectura de Bajtín, aunque no hay confirmación de su lectura sino hasta 1984. El grotesco, la parodia, el humor escatológico, los vicios y todo lo relacionado con lo bajo y lo vulgar del ser humano son temas que Pitol ya había tocado antes del *Tríptico...*, aunque no de manera explícita y declarada con relación al teórico ruso. Se podría decir que el *carnaval* ya era parte de la esencia de Pitol antes de que él conociera o estudiara con atención y cuidado a Bajtín: no hay rastros de éste antes de 1984 en relatos autobiográficos del mexicano, pero sí hay indicios sobre la cultura popular. Al respecto, la siguiente cita del ensayo "Borola contra el mundo", resulta iluminadora:

> Avanzo con cautela, haciendo arabescos, como si temiera llegara la obligada confesión: "Mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir".

> ¿Quién es Gabriel Vargas?, preguntará alguno. Bueno, es un fabuloso cartonista, uno de cuyos comics, quizás el más famoso, se llamó *La familia Burrón*.[27]

Cuando se crea una comunión con un libro o con un autor recién descubierto, hay en esa extraña y fuerte conexión toda una vida de experiencias estéticas, de otras lecturas, de decepciones y obsesiones temporales. Quizá, por lo que se puede apreciar en las notas autobiográficas que ha dejado Sergio Pitol, él tenía una intensa inclinación por este tipo de experiencias que vinculan el arte, lo elevado y lo sagrado con el juego, la burla, la parodia y lo grotesco. Ahí estaba, desde el principio, la veta carnavalesca, popular; sólo tenía que venir un esteta ruso a reafirmar y enriquecer lo que ya había germinado en el escritor.

II. *DOMAR A LA DIVINA GARZA* Y LOS DISTINTOS ENFOQUES DE LA CRÍTICA

Domar a la divina garza es publicada en 1988 por la editorial Anagrama, en su colección Narrativas hispánicas. La novela *El desfile del amor* también vio la luz bajo el mismo sello editorial gracias a ser la ganadora del Premio Herralde de Novela en el año de 1984. Esta distinción atrajo (aún más) la mirada crítica sobre la obra de Sergio Pitol, de modo que *Domar a la divina garza* despertó interés académico desde su aparición, al ser el siguiente libro del

[27] Sergio Pitol, "Borola contra el mundo", *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas*, t.4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 240.

ganador de dicho premio. Abundan las reseñas en revistas y periódicos; las menciones en tesis universitarias a nivel de licenciatura, maestría y doctorado son, del mismo modo, abundantes. He localizado varios artículos en revistas especializadas y algunos capítulos en libros que le dedican comentarios. Sin embargo, son pocos los trabajos que se enfocan totalmente en la novela. Casi siempre se la mira como una parte y no como un todo, y esto se debe a la conformación, años después de su publicación —como ya se ha mencionado—, del *Tríptico del Carnaval*, publicado por primera vez en el año de 1999 por Anagrama.

Estas fechas ofrecen un primer filtro para determinar la crítica que ha de servir a este trabajo: todas aquellas tesis y publicaciones académicas anteriores a 1999 no están permeadas por el concepto del tríptico. Y al contrario: las posteriores deberían tomarlo en cuenta. La importancia de la agrupación es capital para poder desarrollar una mirada objetiva sobre la novela. Es muy diferente estudiarla como una unidad aislada o como una parte que pertenece a un conjunto. También hay que considerar la noción de carnaval. Aunque en *El desfile del amor* y en *Domar a la divina garza* hay alusiones y menciones directas al libro de Mijaíl Bajtín, no hay un vínculo declarado con el fenómeno del carnaval. La tercera novela que conforma este tríptico, *La vida conyugal*, publicada por primera vez en 1991 (ocho años antes de la conformación del tríptico), no alude ni menciona, en ninguna de sus páginas, el libro o la influencia de Bajtín. Se podría decir que, sin la intervención editorial, respaldada por el propio autor, el lazo entre las novelas y lo carnavalesco quizá no sería tan notorio. Sin embargo, son varias las miradas críticas que estudiaron ese vínculo antes de que fuera, por decirlo de algún modo, oficial.

Por lo tanto, para poder dialogar con la crítica que existe sobre *Domar a la divina garza* he hecho una serie de subdivisiones. Lo primero fue organizar la totalidad del material localizado

y quedarme sólo con aquél que observa a la novela en cuestión: tuve que descartar trabajos que sólo estudiaran a una de las novelas del tríptico, los cuentos o sólo los ensayos. La segunda división implica un corte temporal: los trabajos anteriores a 1999 y los posteriores. Luego agrupé por clases: tesis, capítulos en libros, artículos en revistas. De esta investigación he obtenido los siguientes resultados:

De los trabajos anteriores a 1999 localicé cuatro tesis, dos de ellas son de licenciatura y las otras dos de doctorado. La más cercana a la publicación de la novela corresponde a Luz Aurora Fernández de Alba, con el título *El universo paródico de Sergio Pitol*,[28] de 1991, avalada por la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de licenciatura. La siguiente, de Jesús Salas-Elorza se registró en 1992 en la Universidad de Arizona, con el título de *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*,[29] para obtener el grado de doctorado (*Ph. D., Spanish*). En 1994, por la Universidad Nacional Autónoma de México, para obtener el grado de licenciatura, la tesis de Yliana Rodríguez González, *Narradores, espacio, tiempo y metaficción en "Domar a la divina garza", de Sergio Pitol*.[30] Por último, de ese mismo año, *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*,[31] de Alfonso Montelongo, por parte de la Universidad de California (Santa Bárbara).

En cuanto a artículos de este periodo, encontré: "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*",[32] de Tatiana Bubnova (1991); "Lo grotesco en Domar

[28] Luz Aurora Fernández de Alba, *El universo paródico de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

[29] Jesús Salas-Elorza, *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*. Tesis de doctorado, Universidad de Arizona, 1993.

[30] Yliana Rodríguez González, *Narradores, espacio, tiempo y metaficción en "Domar a la divina garza", de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 1994.

[31] Alfonso Montelongo, *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado, Universidad de California, 1994.

[32] Tatiana Bubnova, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", *Literatura mexicana*, 1991, vol. 2, núm. 1, pp. 73-87.

a la divina garza",[33] de Marina Cuéllar M. (1993). "La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol",[34] de Teresa García Díaz (1997).

Después de 1999 hay una mayor cantidad de obra crítica sobre Sergio Pitol, pero el interés por la novela disminuyó un poco. Es común encontrar artículos y tesis sobre sus cuentos, ensayos y su obra autorreferencial-autobiográfica. De este periodo rescato las siguientes tesis: *Esperpento y carnaval en la narrativa de Sergio Pitol*,[35] de Víctor Hugo Martínez Hernández, registrada en el año 2000 por la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas; *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura, reinvención*,[36] de Eduardo Guízar Álvarez, de la Universidad de Iowa, registrada en el año 2002. Esta tesis, aunque no es específica sobre Sergio Pitol, abre un capítulo que me ha parecido valioso: El humor de Gabriel Vargas en *La familia Burrón* y en *El desfile del amor*, de Sergio Pitol, más adelante especificaré el porqué. El siguiente trabajo con el que me interesa dialogar es la tesis de Patricia Ávila Díaz, *Carnaval y Sátira en Sergio Pitol*,[37] avalada por la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Maestría en Letras Hispanoamericanas; y por último, por ser la más cercana cronológicamente a este trabajo, *Bajtín en tres tiempos: traducción y teoría crítica en lengua hispana, y su influencia en el Tríptico del carnaval de Sergio Pitol*,[38] tesis de maestría que presentó Cynthia Lara Avendaño

---

[33] Marina Cuéllar M., "Lo grotesco en *Domar a la divina garza*", *La palabra y el hombre*, 1993, núm. 88, pp. 93-102.

[34] Teresa García Díaz, "La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol", *Texto crítico. Nueva época*, 1997, núms. 4-5, pp. 59-65.

[35] Víctor Hugo Martínez Hernández, *Esperpento y carnaval*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

[36] Eduardo Guízar Álvarez, *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura, reinvención*. Tesis de doctorado, Universidad de Iowa, 2002.

[37] Patricia Ávila Díaz, *Carnaval y Sátira en Sergio Pitol*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

[38] Cynthia Lara Avendaño, *Bajtín en tres tiempos: traducción y teoría crítica en lengua hispana, y su influencia en el Tríptico del carnaval de Sergio Pitol*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.

para la obtención del título de Maestra en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 2019.

La sección de artículos y capítulos de libro inicia con "Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol: proposición de una poética",[39] de Leticia Mora Brauchli, que aparece en la revista *Texto Crítico*, de la Universidad Veracruzana. En el libro *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*,[40] coordinado por Teresa García Díaz, aparece otro texto de Leticia Mora Brauchli que transita por los mismos temas: "*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito";[41] y de José Homero, en el mismo libro, está "Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*".[42] Alejandro Hermosilla Sánchez, en su libro *Sergio Pitol: las máscaras del viajero*, le dedica varios pasajes que me han sido útiles, en especial lo referido en el capítulo "Sergio Pitol: un artista laberíntico".[43] Y por último, una vez más por ser el de más reciente aparición, el libro de Hugo Valdés, *El dueño y el creador. Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitol*,[44] que le dedica un apartado a la obra novelística del autor y, dentro de éste elabora comentarios pertinentes a esta investigación sobre *Domar a la divina garza* y su vínculo con lo grotesco.

Una primera observación de los títulos que antes mostré puede indicar que el interés de la academia se centra en dos temas principales: el carnaval y las estructuras de la novela que

---

[39] Leticia Mora Brauchli, "Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol: proposición de una poética", *Texto crítico. Nueva época*, 2001, núm. 8, pp. 165-177.

[40] Teresa García Díaz (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.

[41] Leticia Mora Brauchli "*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito", en Teresa García Díaz (coord.), *op. cit.*, pp. 167-182.

[42] José Homero, "Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*", en Teresa García Díaz (coord.), *op. cit.*, pp. 183-191.

[43] Alejandro Hermosilla Sánchez, "Sergio Pitol: un artista laberíntico", en su libro *Sergio Pitol: las máscaras del viajero*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012, pp. 271-288.

[44] Hugo Valdés, *El dueño y el creador. Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitol*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2014.

tienden a lo metaliterario y lo laberíntico. El concepto de carnaval crea un vínculo innegable con la obra de Bajtín, de hecho, en los trabajos anteriores a 1999 sólo Tatiana Bubnova enuncia la palabra 'carnavalesco' en el título de su artículo. Las otras alusiones tienen que ver con el dialogismo y la parodia. El único artículo que menciona la palabra grotesco es el de Marina Cuéllar M., pero, curiosamente, en su texto no se remite en ningún momento a Bajtín y su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de manera directa, sino que siempre lo hace desde la autoridad de Bubnova; el libro del esteta ruso ni siquiera aparece en la bibliografía del artículo, lo cual es una sorpresa y un desconcierto.

A continuación expondré los aspectos que me parecen interesantes, pertinentes y que retomaré para mi propio análisis. Ante esta labor crítica, también es necesario que indique mis desacuerdos. En ciertos textos, los que me son más afines, abundaré con detalles; y en otros, que me son interesantes y convenientes sin que produzcan mayor revuelo, seré más conciso.

En la tesis *El universo paródico de Sergio Pitol*, de Luz Aurora Fernández de Alba, el concepto que domina la reflexión es la parodia. En la introducción se advierte que este término pertenece a una familia que se rige por lo cómico.[45] Incluye en su lista a lo carnavalesco, la sátira, el ingenio y lo grotesco. El rasgo de semejanza indica que se observan ambos conceptos, la parodia y lo grotesco, desde el punto de vista de Bajtín.[46] Al ponderar la parodia como concepto rector de su estudio, Fernández de Alba pasa por alto que la parodia, a diferencia de lo grotesco, no es una categoría estética, y, por lo tanto, no podría regir toda una obra, como se anticipa en la siguiente cita: "Finalmente, en sus dos últimas novelas, *Domar a la divina garza* y *La vida*

[45] Véase Luz Aurora Fernández de Alba, *op. cit.*, p. 4.

[46] En el apartado teórico se explica que no todo lo grotesco deviene en aspectos cómicos. Para Wolfgang Kayser, por ejemplo, lo cómico en lo grotesco no se presenta con frecuencia, y cuando lo hace, tiene tintes satánicos. Sin embargo, para Mijaíl Bajtín, lo cómico es una característica importante de la categoría estética de lo grotesco.

conyugal, los elementos paródicos se adueñan de toda la construcción literaria, constituyendo la esencia de estas novelas, en la que el mundo se vuelve al revés".[47]

Me parece arriesgada esta postura: al pensar de manera insistente en la clave de lo grotesco sería sencillo llegar a una frase semejante, que podría resultar falsa desde un punto de vista lógico. Así, el ejemplo sería el siguiente: "los elementos grotescos se adueñan de toda la construcción literaria, constituyendo la esencia de la novela". Pienso que la esencia de una novela está en la suma de sus elementos técnicos, estilísticos, su acepción a una categoría estética, y "algo" más que quizá no se pueda identificar —o no se deba identificar, porque la esencia, para existir, debe resultar, desde tiempos de Aristóteles, algo inefable. Resaltar uno de esos recursos no quiere decir que se haya descubierto la esencia.

Sin embargo, he de notar que su lectura —o al menos la importancia que le otorga a Bajtín— es oportuna en tanto que muestra el vínculo que existe entre las novelas de Sergio Pitol y el teórico ruso:

> Bajtín aclara muchos de los aspectos característicos de la obra de Pitol que, de otra manera, serían difíciles de explicar o que no nos revelarían el profundo significado que encierran y que las acercan a la obra de Rabelais. ¿Cómo explicar la Fiesta del Santo Niño del Agro de *Domar a la divina garza* sin conocer lo que Bajtín puso en claro sobre la serie de los excrementos en Rabelais? ¿Cómo entender la fiesta de *El desfile del amor* sin conocer la tradición de las fiestas populares tan ampliamente estudiada por Bajtín? ¿Qué decir de *La vida conyugal* sin estar preparados para asistir a un fenómeno carnavalesco? ¿Cómo entender a Marietta Karapetiz sin saber ver a través de la fisura que existe en todo personaje dialógico?[48]

Estoy de acuerdo en el apunte que se hace: conocer la teoría de Bajtín hace que las novelas de Sergio Pitol se disfruten y se comprendan con mayor profundidad. El contrapunto existe en

[47] Luz Aurora Fernández de Alba, *op. cit.*, p. 5.
[48] *Ibid.*, p. 7.

la enorme cantidad de lectores que, sin conocer las teorías de Bajtín, logra disfrutar, pensar y compartir las lecturas de *El tríptico del carnaval*.

Más adelante, Fernández de Alba le dedicará un apartado a la novela *Domar a la divina garza*. En esta sección se habla de la risa y por qué la autora considera que la novela es divertida y que está escrita con la intención de provocar la risa. Sin embargo, no se detiene a explicar qué tipo de risa, desde dónde viene y cuáles son las consecuencias que operan en el lector. En el apartado teórico se ha adelantado que la risa ritual grotesca es ambivalente, porque entierra, da muerte y al mismo tiempo regenera, dotándola así, pese a la ambivalencia, de un carácter positivo. ¿Qué otras risas funcionan en la novela, en los personajes y qué tipo de risa se busca en el lector? Esta pregunta se desarrolla en el análisis.

Otro detalle que me parece extraño es que cuando habla de lo grotesco lo hace desde la visión de Wolfgang Kayser en lugar de la de Bajtín: "Durante el siglo XIX se consideraba que la literatura cómica era una frivolidad que no valía la pena leer y, mucho menos, escribir. En el siglo XX se produce un nuevo cambio de percepción de la risa, cuyos nuevos rasgos define el crítico alemán Wolfgang Kayser en su análisis de lo grotesco moderno".[49] Ese es todo el comentario y más adelante no se vuelve a tocar el término sino para usarlo de modo despectivo: "La locura grotesca", al referirse a las acciones del personaje Dante C. de la Estrella.

Como he dicho, el interés de Fernández de Alba está en la parodia como un elemento recurrente en la narrativa de Sergio Pitol. Si bien su tesis no es extensa y detallada, sí crea un precedente importante al vincular de manera acertada la figura de Bajtín con la de Sergio Pitol y así demostrar las posibilidades críticas de esta liga.

[49] *Ibid.*, p. 65.

Otra tesis que sigue un camino paralelo a la anterior es *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*, de Jesús Salas-Elorza. Aquí se trabaja, además de las teorías bajtinianas, con conceptos de la estética de la recepción de W. Iser; al tomar en cuenta al lector implicado, dota a su estudio de un nivel de profundidad que resulta atractivo. Aunque es de 1993, no registra *La vida conyugal* (1991), quizá por el periodo de elaboración; por lo tanto, coloca a *Domar a la divina garza* como la última novela publicada de Sergio Pitol y como el cierre de lo que Salas-Elorza llama "proyecto dialógico" con Bajtín en la narrativa de Pitol.

Al igual que otras tesis, su visión resulta abarcadora y no específica. Le dedica un apartado a cada título a estudiar; inicia con los cuentos para concluir con las novelas. Desde la introducción es notable que su lectura de Bajtín se enfoca en la teoría del dialogismo, pero no pasa por alto el carnaval y su posible nexo con las dos últimas novelas que él registra. También menciona la importancia que implica que el autor especifique los mecanismos teóricos con los que se construye el texto:

> En la presente obra [*Domar a la divina garza*] es posible clasificar tres tipos de intertextos. El primero corresponde al de la teoría; en específico, la llevada a cabo por Bajtín en la obra mencionada anteriormente [...] De suma importancia resulta el primero de los casos pues es la primera vez que Pitol hace explícita la teoría en su novelística. El hecho de que se incluya la teoría como parte inherente de la composición de la novela resalta el estatus de la obra como ficción autoconsciente y, a diferencia de la novela anterior, exige una determinada interpretación basada en dicha teoría.[50]

Me interesa, sobre todo, la última parte de esta reflexión, en la que estoy de acuerdo: la interpretación que se dé sobre esta novela tiene que estar basada en la teoría que la propia novela propone. Por suerte, este corpus teórico es tan amplio que puede ir del dialogismo a la parodia, del estudio de los cronotopos al carnaval y de lo cómico popular a lo grotesco. Si bien Pitol

[50] Jesús Salas-Elorza, *op. cit*., p. 11.

resulta específico al mencionar un libro particular de Bajtín, eso no clausura los demás (o las diversas teorías que se pueden extraer de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*) sino que esta acción abre la puerta a un amplio universo teórico que se ajusta perfectamente a las diferentes visiones de la academia. Pienso que Sergio Pitol, además de escribir para sus lectores, para él mismo y sus amigos, también lograba enriquecer los textos, a veces de manera sutil y otras de forma evidente, para entusiasmar la mirada crítica.

El apartado que Salas-Elorza dedica a *Domar a la divina garza* se enfoca en el dialogismo como una coexistencia de las múltiples voces que se desarrollan a lo largo de la trama. Estas pertenecen a los personajes, pero también es posible observar la presencia de otro tipo de diálogos: la forma en que la novela entabla comunicación con sus intertextos (Gogol, Bajtín, Alighieri, Calvino, Rabelais), con las corrientes artísticas propias de la época en que fue escrita y con las que tiene conexión de manera histórica (ya sea como parodia, homenaje o necesidad estructural): el posmodernismo, la picaresca, lo carnavalesco. La novela, desde el punto de vista de Salas-Elorza es enciclopédica en tanto que abarca de manera consciente todos estos modelos culturales, teóricos y artísticos, pero sin dejar de ser una novela, de tal modo que todo es parte de la ficción:

> [...] este procedimiento de inclusión teórico-crítico no escapa a un cierto grado de transformación el cual consiste en la eliminación de fronteras entre teoría y ficción. Eso es, que la teoría, al ser incorporada en la novela, sufre un proceso de ficcionalización que permite integrarla a la multiplicidad de voces, registros y puntos de vista expresados por el autor ficticio y los personajes de *Domar a la divina garza*.[51]

Esta idea me parece útil, ya que desde esa visión, cada vez que aparece un aspecto de lo grotesco en la diégesis de la novela, puede estudiarse como parte de la teoría que la propia novela

[51] *Ibid.*, pp. 174-175.

va a componer, al mismo tiempo que como un rasgo de algún personaje, una situación importante para la trama o una imagen sobresaliente destinada al lector.

Sobre lo grotesco, Salas-Elorza no hace mayor mención. Sólo se detiene en algunos aspectos que denomina como escatológicos al modo de Rabelais, y si bien hace énfasis en la escena final del banquete, lo hace en términos de la fiesta popular que tiene aspectos grotescos tanto en las acciones como en el lenguaje oral y las escasas producciones escritas (en este caso se refiere a la oración al Santo Niño del Agro).

Por otro lado, la tesis de Yliana Rodríguez González, *Narradores, espacio, tiempo y metaficción en "Domar a la divina garza", de Sergio Pitol*, tiene la virtud de ser la primera (y me parece que la única hasta ahora) en trabajar exclusivamente con la novela *Domar a la divina garza*. Su interés está sobre cuestiones técnicas de la literatura: narradores, espacio, tiempo y metaficción. Es en el último apartado donde encuentro un vínculo con mi área de estudio: en la metaficción se abre espacio para los intertextos: el libro de Bajtín y *Almas muertas*, de Gogol. Otro aspecto que me interesa de esta tesis es que su análisis discursivo es muy claro y puede despejar dudas sobre la función de los diferentes narradores que operan en la novela y la forma en que el tiempo y sus distintos flujos hacen que los discursos se alteren. No son áreas que me interese trabajar por ahora, pero resultan iluminadoras para una mejor comprensión (a nivel estructural) de la novela.

Hay detalles, elementos, nomenclaturas que pasan a la historia y otros se quedan sólo en la memoria: las posibilidades, lo que pudo ser. Así, en esta tesis hay un apunte valioso en términos de cómo se concebía la obra de Sergio Pitol y cómo se le ve ahora:

> Inserta dentro de lo que se ha dado en llamar la "trilogía carnavalesca" —cuyo fundamento se encuentra en el libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* en donde Bajtín se encarga de analizar la novela de François Rabelais

> *Gargantúa y Pantagruel*— encontramos a *Domar a la divina garza*. Esta "trilogía carnavalesca", *El desfile del amor* y *Juegos florales* completan el grupo, parte también de otro principio básico: la estructura.[52]

Resalto este párrafo sólo por la articulación de la "trilogía", que contempla *Juegos florales* en lugar de *La vida conyugal*. Es interesante observar que para el año de 1994 ya se concebía la obra de Pitol en términos de trilogías, aunque después se consolidaran en otro orden.

Por otro lado, cuando en la parte final de la tesis, se habla del carnaval y sus aspectos (por ser intertexto de Bajtín) se desdeña que lo grotesco tenga un sitio protagónico: "El hecho mismo de que Dante sea abogado es un punto más que revela esa distancia entre la concepción antigua de la Fiesta y lo grotesco, y la concepción contemporánea".[53] En cambio, resalta la importancia de las parejas de dobles paródicos, el lenguaje injurioso y las escenas del banquete en tanto escatológicas. Una vez más encuentro una lectura que marca distancia entre lo grotesco y lo carnavalesco, cuando, en el apartado teórico, se ha demostrado que, al menos desde la teoría de Bajtín, el uno es inherente al otro y deben, para funcionar, coexistir. Es decir, todos los elementos que se destacan en esta tesis sobre el carnaval, también podrían ser parte de la estética de lo grotesco.

En *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*, de Alfonso Montelongo se puede localizar uno de los estudios más afanosos sobre los personajes que aparecen en dos novelas de Sergio Pitol: *El tañido de una flauta* y *Domar a la divina garza*. Es interesante que el autor hace un rastreo histórico en todas las obras conocidas hasta entonces (y también algunas de las fuentes de inspiración y lecturas de Pitol) para tratar de definir desde dónde se construyen los personajes: Así, Marietta Karapetiz, por ejemplo, tiene ecos de Paz

---

[52] Yliana Rodríguez González, *op. cit*., p. 23.
[53] *Ibid.*, p. 105.

Naranjo (del cuento "Ícaro"), Billie Upward (de *Juegos florales*) y de Balmorán e Ida Warfel (*El desfile del amor*). También busca recursos de construcción discursiva, de modo que habla sobre la metatextualidad, los intertextos y la parodia. Este último elemento se analiza desde su función semántica, desde la forma en que las oraciones están construidas y no desde la perspectiva carnavalesca, que sería una opción lógica y conveniente en este caso.

Sobre lo grotesco, vinculado a Bajtín, sólo deja un apunte en referencia al aspecto de Marietta Karapetiz:

> En el "cuerpo grotesco", dice Bajtín, se acentúan las protuberancias y orificios que lo comunican con el cosmos: vientre, boca, ano, etc. El cuerpo de Marietta, visto por Dante, tiene dos rasgos de prominencia "grotesca" [...]. Uno es la nariz: "había dejado de ser un cuervo y se había convertido en una zarigueya, un voraz oso hormiguero cuya enorme nariz estuviera siempre a punto de sumergirse en las salseras"; el otro son los dientes: a Sacha la "dentadura, igual que la de Marietta, parecía no caberle en la boca".[54]

El análisis pasa rápidamente por estos elementos para dirigirse a otros aspectos de la fiesta popular. Al parecer, el concepto de lo grotesco no resulta lo suficientemente atractivo o motivador como para ampliar las observaciones al respecto. Considero que sí hay más que decir y sin duda se aportaría bastante al estudio de los elementos de los que se sirve Sergio Pitol para construir sus personajes.

Quizá el artículo más importante e influyente sobre la crítica que se ha hecho sobre la novela de mi interés sea "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", de Tatiana Bubnova. Aquí se establecen los márgenes en los que se puede estudiar la obra, señala la interacción genérica que existe en la novela y deja en claro que es justo en esos

[54] Alfonso Montelongo, *op. cit.*, p. 260.

límites, en los sitios donde ya no se sabe si es teoría o es narrativa, donde se genera un espacio para las preguntas y la crítica, ya que ahí está lo renovador, lo problemático y las contradicciones.

El primer término que llama mi atención es el del rebajamiento, porque lo establece como punto de vista desde el cual podemos conocer el argumento: "La óptica de mercachifle mezquino que posee nuestro héroe, la única a través de la cual se nos permite el acceso a la historia, rebaja a todos los personajes a su nivel".[55] Y de cierto modo, también rebaja al posible lector, al ser sometido a este particular punto de vista.

Para llegar al punto clave de su exposición debe eludir ciertos temas: pienso que si hubiera seguido por esos caminos que decidió dejar fuera, quizá habría llegado a lo grotesco como parte intrínseca y necesaria de lo carnavalesco y de *Domar a la divina garza*:

> Nos ahorraremos la exégesis bajtiniana de lo corporal y sus funciones, indicando tan solo la persistencia y la multilateralidad del propio motivo, que si no siempre conduce precisamente a lo escatológico, siempre, en cambio, instaura el cuerpo como elemento permanente de las figuras "carnavalescas" ambivalentes, por ejemplo de Sacha y de Marietta.[56]

Además de la ambivalencia mencionará en sus ejemplos otros cuatro conceptos que trabajaré desde la categoría estética de lo grotesco: el destronamiento, la animalización, el rebajamiento, y el lenguaje grosero. De todos los trabajos que he estudiado como parte del estado de la cuestión, éste es el que más elementos abarca de acuerdo con mi tema; así, es un artículo que se vuelve fundamental, en tanto su análisis, su aparato crítico y su bibliografía.

Otro artículo de temprana aparición es "Lo grotesco en *Domar a la divina garza*", de Marina Cuéllar M. Este texto me genera varias dudas en el momento de su lectura y análisis. Por

[55] Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 78.
[56] *Ibid*., p. 79.

ejemplo, no logro identificar el referente teórico que la autora usa para elaborar sus reflexiones sobre lo grotesco:

> A Pitol le interesa lo *grotesco*, desnudar al ser humano y mostrarlo con sus debilidades, sus hiperbólicas marcas, su putrefacta condición de hombre mortal que nunca ha sido otra cosa distinta que náusea pura. En todo lo anterior la conexión con la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre es insoslayable. Los personajes de Pitol son pura nada y van hacia la nada, sin una pasión inútil; son castigados por una cierta condición, la más de las veces soca, y el intento por transgredirla los degrada y los pierde como en "arenas movedizas". Cada intento de salir del infierno de su predeterminación los hace reconocer sus absurdas limitaciones humanas.[57]

Se pierde de vista el carácter regenerador y positivo, el sentido de lo oculto y de creación de otro mundo, de lo subterráneo que ofrece nuevas visiones y posibilidades para el arte. Al parecer, su concepto de lo grotesco no es estético sino psicológico; así, sólo se observan los rasgos negativos y obvios que desprende la palabra, casi sin ser concepto, sino sólo definición de diccionario. El vínculo con el existencialismo también me parece sospechoso: lo desagradable y lo abyecto no son elementos en sí mismos grotescos, ya que esta categoría, para lograrse en el arte, depende del funcionamiento simultáneo de varios elementos, muchas veces contradictorios entre sí. Por último, el infierno que se presenta en esta cita está moralizado, carece de su carácter humorístico y profano. Así, la visión que tiene de los personajes se vuelve unidimensional, sin posibilidad de una lectura compleja y profunda: mi propuesta es totalmente opuesta en ese sentido.

Más adelante trabaja con tres conceptos que denomina "procesos degradatorios". Una vez más hay una simplificación de la lectura al considerar que todo lo que se degrada ya es grotesco. Los tres procesos señalados son el esperpento, la animalización y la hiperbolización.

[57] Marina Cuéllar M., *op. cit.*, p. 95.

El primero de ellos, el esperpento, no está considerado en la teoría bajtiniana y su vínculo con *Domar a la divina garza* está descrito en el artículo de Tatiana Bubnova (anterior al de Cuéllar), como una posible lectura de Quevedo y Valle Inclán. Los otros dos sí pertenecen al cuerpo conceptual del carnaval bajtiniano, sin embargo, la mención de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* es inmediata y escasa.

En general, el enfoque resulta demasiado abierto y sus aportaciones al tema son poco reflexivas, al tiempo que el rigor técnico no es notorio. Sólo tres obras figuran en la bibliografía: el artículo de Tatiana Bubnova, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*. El libro de Bajtín, aunque es mencionado en el cuerpo del trabajo, nunca está citado de manera directa o siquiera glosado, supongo que por esa razón no lo declara en la bibliografía. Por lo tanto, pienso que este artículo no aporta a mi investigación, aunque parezca que trata el mismo tema de mi interés. Hablamos del grotesco en términos muy diferentes; pero ya que la palabra está inscrita desde el título, era importante mencionarlo, al menos para que quedara clara la distancia y las diferencias.

El último trabajo que me interesó de este periodo (1989 a 1999) es "La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol", de Teresa García Díaz. Este artículo lleva en su título dos elementos que son fundamentales para mi tesis: Bajtín y la narrativa de Sergio Pitol. Sin embargo, es engañoso, ya que no habla en términos generales, sino sólo de una novela, quizá la menos carnavalesca (pero no la menos bajtiniana) de las cinco: *Juegos florales*. Al principio del artículo menciona la importancia del vínculo entre la teoría y la obra; resalta que en Sergio Pitol es un recurso recurrente y alude, como ejemplos claros de esto, a las últimas novelas del escritor, que son enunciadas ya como el tríptico carnavalesco. El aspecto que estudia en *Juegos florales* es la polifonía y la pluralidad discursiva. Una vez más se puede apreciar que la teoría literaria de Bajtín abre diversos caminos a la investigación y la crítica.

Una vez que se pasa la frontera que establece el año de 1999 la crítica se vuelve mucho más especializada. Es raro ver que *Domar a la divina garza* se analice más allá de la esfera bajtiniana o que se omitan los parámetros de estudio establecidos previamente, en especial por el artículo de Tatiana Bubnova.

En la tesis *Esperpento y carnaval en la narrativa de Sergio Pitol*, de Víctor Hugo Martínez Hernández, se realiza un análisis que comprende un pequeño estudio de cada una de las cinco novelas de Sergio Pitol. A *Domar la divina garza* le destina el capítulo más extenso. Los temas en los que se enfoca son, en este orden: la complejidad del primer capítulo y sus aspectos metaliterarios; la picaresca, en tanto estructura, que interviene en la formación de la novela; la fiesta carnavalesca, tratada desde Bajtín (su análisis coloca a Marietta Karapetiz como eje rector de la fiesta y como protagonista de la novela —esta lectura difiere con la mayoría de la crítica); el personaje de Dante C. de la Estrella, bajo un tratamiento también carnavalesco, donde se hace hincapié en su condición de rey rebajado.

La novedad crítica de esta tesis consiste en que se articula desde las notas encontradas en los periódicos: a partir de reseñas y breves artículos periodísticos teje su reflexión sobre las novelas. Este entramado lo lleva a los grandes referentes, Bajtín, Rabelais, Gogol. Si se está en busca de referencias de Sergio Pitol en la prensa nacional, esta tesis presenta una excelente bibliografía al respecto. El espectro temporal de su investigación va de 1979 al año 2000, en que se registra el trabajo.

En el año 2002 aparece la tesis *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura, reinvención*, de Eduardo Guízar Álvarez. Como mencioné, esta tesis no es específica sobre Sergio Pitol, pero abre un capítulo que me ha parecido interesante: “El humor de Gabriel Vargas

en *La familia Burrón* y en *El desfile del amor* de Sergio Pitol".[58] Guízar Álvarez observa el vínculo que existe entre estas dos poéticas gracias a las propias declaraciones de Pitol en el ensayo "Borola contra el mundo",[59] que se puede encontrar en el libro *El arte de la fuga*. Aunque las palabras de Pitol al respecto son escasas, el autor de esta tesis logra expandir ese horizonte donde conviven las novelas del *Tríptico del carnaval* y el comic de la Familia Burrón. Así, el humor que presentan estas novelas no depende sólo de la lectura de Bajtín, Gogol y Rabelais, sino que va más atrás en el tiempo biográfico del autor para encontrar la comicidad de una historieta mexicana donde reina el albur, el doble sentido, la parodia y las situaciones grotescas, pero casi siempre en un sentido positivo.

No evalúa las tres novelas del *Tríptico*, solamente la primera, pero las características que resalta se pueden encontrar en las demás: "la escatología, el desparpajo, el absurdo, el malentendido y el vaudeville narrativo. Esta falta de reverencia por la tradición es una celebración de un tono de vanguardia en la literatura".[60] El énfasis está en el rescate de los recursos orales que resultan humorísticos. De la palabra hablada a la palabra escrita, de las viñetas de la vida a la historieta y ésta como influencia de las novelas del *Tríptico*.

La tesis *Carnaval y Sátira en Sergio Pitol*, de Patricia Ávila Díaz es por demás interesante y valiosa para mi propia investigación, ya que retoma el concepto de lo grotesco desde Kayser y también desde Bajtín para usarlo de manera sustancial en su análisis de la narrativa de Sergio Pitol, en especial en las novelas *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*. Señala acertadamente secciones donde se puede apreciar esta categoría estética, como las descripciones

[58] Guízar Álvarez, *op. cit.*, p. 194.

[59] Sergio Pitol, "Borola contra el mundo", *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas*, t.4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 240.

[60] Guízar Álvarez, *op. cit.*, p. 195.

de Eduviges y de Emma Werfel, personajes de *El desfile del amor*. Su concepción de lo grotesco me parece relevante, ya que por primera vez (en la crítica que he revisado) se hace énfasis en la calidad que el término tiene y la importancia para la obra de Pitol desde un fundamento teórico.

Otro concepto que elabora es el de la escatología, al ser el rasgo grotesco de mayor relevancia para Ávila Díaz. Se estudia desde el posible vínculo que existe entre rituales prehispánicos a la fertilidad y versiones profanas del siglo XX; estas son parodiadas en la novela de Pitol, sobre todo en los fragmentos destinados al Santo Niño del Agro: "Pitol logra romper con el tema de devoción prehispánica e inventa un ceremonial jocoso e increíble de suceder, en el pueblo mexicano frente a las tradiciones y las creencias. Convierte en una bufonada las celebraciones de los Santos Señores y los Niños Dioses".[61]

Antes de llegar a la cita anterior, Ávila Díaz explica claramente un rito prehispánico de fertilidad para después establecer las diferencias y las similitudes con el ceremonial inventado: "Sergio Pitol se burla y logra desencadenarnos la carcajada a partir de asociaciones de polos opuestos. Los empata. Nos dice que la solemnidad aísla e impide permear la fuerza vital, que es la que le importa, después de disfrazar el sentido en su forma binaria opuesta".[62]

Y de los ritos llega a los personajes que se analizan y se observan con base a las teorías de Bajtín sobre el carnaval: del protagonista, Dante C. de la Estrella, dice lo siguiente:

> Lo hace desvariar en una insanidad obsesiva por la mierda. Ofrece un travestismo paródico de un antihéroe, quien con la ponderación requerida del género de la comedia, hiperboliza y nos describe la convergencia perfecta de aludir a lo oculto. [...] Todas las ilusiones caducas y establecidas de Dante C. de la Estrella son abortadas. Desde su alma infecta, los valores morales no podrían consolidarse al ser ausentes de la mínima categoría de pensamiento positivo. El fin de la obra cuenta el castigo de un mediocre envuelto en mierda. La aspiración al enriquecimiento económico refleja la bajeza de

[61] Patricia Ávila Díaz, *op. cit.*, p. 135.
[62] *Ibid.*, p. 136.

> espíritu de un despreciable loco, quien recita palabras iguales a un parlamento de teatro cómico. Inventa un soliloquio falaz.[63]

Esta observación me parece acertada salvo dos instantes: la calidad mediocre del protagonista y la cualidad de su discurso. Para ser rebajado hasta el límite al que llega, no puede partir de la medianía que ofrece la mediocridad, es otro el sitio en la escala social el que ocupa el personaje, una categoría más alta, pero, al mismo tiempo, de mayor vileza. En cuanto al discurso, técnicamente es un monólogo, y su vínculo con la escena es evidente. En la sección de análisis aclararé la diferencia entre el monólogo y el soliloquio y las implicaciones que tienen con la trama, a la vez que su vínculo y función con lo grotesco.

En general, pienso que esta tesis es un buen ejemplo de cómo se puede trabajar lo grotesco, visto como categoría estética, en las novelas de Sergio Pitol. La diferencia con este trabajo y lo que intento hacer por mi parte, es que Ávila Díaz trabaja desde una visión total de la narrativa de Pitol, mientras que yo practico una mirada particular, detallada y extensa sobre el fenómeno de lo grotesco en una sola de las novelas del *Tríptico*.

La última tesis que comentaré es la de Cynthia Lara Avendaño, *Bajtín en tres tiempos: traducción y teoría crítica en lengua hispana, y su influencia en el Tríptico del carnaval de Sergio Pitol*. El punto de partida de este trabajo no es ninguna de las obras de Pitol, sino las teorías y libros de Bajtín, y en particular, la traducción al español y cómo la crítica ha retomado conceptos para volverlos una tradición, una escuela. En su segundo apartado hace un apunte que me parece importante y que sintetiza la idea que se quiere mostrar en su tesis:

> La concepción de carnaval debe ser entendida desde todos los elementos que la convergen, pues es la suma de todos ellos. Además, hay que recalcar que el teórico ruso no buscó ofrecer una definición de dicho concepto, más bien ofreció una explicación de

[63] *Ibid.*, p. 142.

> lo que implica ideológicamente y cómo se vincula con la creación artística literaria. Entonces, evocar al carnaval no significa hablar de algo unívoco ni terminado.[64]

Coincido con esta idea de suma, de complejidad y de la búsqueda del concepto en sí y no su definición. Los conceptos son amplios, inacabados, maleables y tienen la capacidad de adaptarse a la obra, mientras que las definiciones son estrictas, limitadas y no permiten que se abra el diálogo: son última palabra.

En la tercera sección se estudian las novelas de Sergio Pitol en tanto que fueron construidas gracias a las teorías de Bajtín. El subtítulo que alude a la segunda obra del tríptico es preciso: "*Domar a la divina garza* o el festín de la defecación".[65] El tratamiento es sintético, ya que —en apenas veinte páginas— expone no sólo lo referente a la vida corporal que hay en la novela, sino también los aspectos polifónicos, dialógicos y el sentido de fiesta carnavalesca, a la vez que incorpora la idea del viaje[66] como motivo recurrente en las tres obras del *Tríptico*. Sobre lo grotesco no hay un apunte mayor, sólo la mención casi obligada al realismo grotesco:

> De acuerdo con el realismo grotesco, existe una contraposición entre "lo alto" y "lo bajo". Haciendo una analogía entre el cuerpo y los dominios de la naturaleza, lo alto-cielo es la cabeza y lo bajo-tierra corresponde a los órganos genitales, el vientre y las nalgas. La expresión de los procesos digestivos implica un rebajamiento de la condición idealizante de los géneros convencionales de la literatura; la condición de la tierra como equivalente a las vísceras, significa entrar en comunión con la viva expresión de la Naturaleza.[67]

---

[64] Cynthia Lara Avendaño, *op. cit.*, p. 46.

[65] *Ibid.*, p. 86.

[66] Incluso abre un apartado para mostrar el posible diálogo que existe entre las novelas del *Tríptico* y el libro *El viaje*. El vínculo hace que las tres novelas también puedas ser leídas y estudiadas como parte de la autobiografía literaria que ocupa varios volúmenes de la obra de Sergio Pitol. La relación es más fuerte con *Domar a la divina garza*, ya que en *El viaje* se detallan las fuentes de inspiración y aparece la plegaria al Santo Niño del Agro. Véase Cynthia Lara Avendaño, *op. cit.*, pp. 96-102.

[67] *Ibid.*, p. 87.

Y aunque se expone de manera acertada, no se desarrolla ni se busca una articulación más allá de las funciones del bajo vientre —lo escatológico.

"Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol: proposición de una poética", de Leticia Mora Brauchli es el primer artículo que aparece después de la conformación del *Tríptico*. Su lectura abre un camino diferente y al mismo tiempo conocido: el desorden, como concepto de crítica literaria, como forma de construcción no sólo de una obra particular, sino como un rasgo que puede definir toda la producción del autor. Esta idea surge de dos fuentes que le dan su carácter familiar: Bajtín y Kristeva. Mora Brauchli plantea que "es posible identificar desde sus primeras publicaciones narrativas una dicotomía estructuradora que se podría ubicar en el eje orden-desorden, eje también, por cierto, del carnaval. Así, la obra de Pitol se podría leer como un solo texto del cual es suma y condensación *Domar*".[68] De Kristeva retoma la idea de intertextualidad como un método de creación, como estructura presente en toda la obra de Sergio Pitol y que liga los libros más allá de vínculos genéricos o temporales. El tercer interés de Mora Brauchli es el papel del lector en la conformación de la novela, ya que sin la participación activa de este no es posible que se logre el texto. El énfasis se sitúa en un aspecto que para mí también es muy relevante, "la risa cómplice que se produce como resultado de la revelación dialógica de la intensa red subtextual a que los referentes narrativos aluden".[69]

Por otro lado, su análisis es vasto, complejo y alentador. En un ejercicio genial de síntesis logra explicar la relación que existe entre los títulos de los capítulos y la picaresca; el parentesco que hay en *Domar a la divina garza* y el Quijote; las formas de la carnavalización y la intertextualidad con sustento teórico suficiente; explica la función de los personajes y sus

[68] Mora Brauchli, *op. cit.*, p. 166.
[69] *Ibid.*, p. 167.

caracteres; y observa episodios de la novela que no se habían puesto a discusión o análisis, como en el siguiente párrafo, donde trabaja con el concepto de la inversión paródica:

> La boda, momento culminante de la restauración del orden en las comedias tradicionales, se invierte y corresponde más a una desentronización paródica, carnavalesca. El placer que originan los juegos entre Dante y su mujer, desorganiza y socava la lógica del mundo racional en el cual se instaura el ritual institucional de la boda. Por ello, el matrimonio de Dante, al hacerse "oficial", abandona su veta lúdica y pasa a ser una farsa, lleno de conflictos y tensiones.[70]

Hacia el final del artículo llega a elaborar un breve comentario sobre lo grotesco en total sintonía con Bajtín:

> Por último las series de la muerte, la sexualidad, el cuerpo y lo bajo escatológico se conjuran en esta novela para producir un resultado jocoso. Las imágenes grotescas se articulan alrededor del estómago como centro de la desintegración y renovación: muerte y nacimiento; comer y defecar. Todas tienden a enfatizar la materialidad del mundo circundante, su interconexión, la artificialidad de los límites que la razón impone.
>
> El proceso intensivo de degradación, la escatología, la obscenidad, se "representa" a través de todas las series carnavalescas, pero se expresa con mayor fuerza por medio de la semántica del cuerpo, sobre todo lo que Bajtín denomina lo bajo corpóreo. El énfasis en el cuerpo lleva a explicar escenas en detalle que irradian en interpretaciones sexuales, como la rajadura en el estómago de Marietta Karapetiz que simula una boca abriéndose y cerrándose. Glotonería y sexualidad, en la mejor tradición rabelesiana, van unidas.[71]

Sin duda coincido con las observaciones de Mora Brauchli, y éstas me servirán, a modo de faro, para guiar mis propias interpretaciones. Otro artículo de la misma autora aparece en el libro *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Se trata de "*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito". Su área de interés está en la función de la fiesta como motivo que permea la novela, la forma en que ésta se convierte en rito y este en celebración. Se crea así

---

[70] *Ibid.*, pp. 172-173.
[71] *Ibid.*, p. 175.

un sentido circular que va de lo sagrado a lo profano y de regreso. Me interesa su visión del rito, ya que coincide con una de las posibilidades de acercarse a lo grotesco en tanto mimesis de otra realidad diferente a la nuestra:

> La disolución de un mundo ordenado por la creación de otro mundo basado en el instinto es la propuesta del rito celebrado en los trópicos y es uno de los aspectos que también definen al texto, al apelar a la risa como respuesta instintiva e intelectual ante la historia contada. En consecuencia, el rito puede considerarse como una escena y un motivo formal.[72]

La celebración, para Mora Brauchli, se extiende por las diferentes partes que constituyen la novela; es el caso del lenguaje: "el culto y el popular, dos semánticas y dos somáticas libidinales. El deseo de romper con todo lo que limita la libertad humana y de despojarse de hipocresías encuentra en el lenguaje y el erotismo un placer semejante".[73] La palabra, los diferentes flujos de discurso, la presencia del narrador, del viejo escritor y también del largo monólogo de Dante C. de la Estrella —que a su vez le da voz a Marietta Karapetiz y los demás personajes—, son los ingredientes de esta fiesta lingüística que va de lo popular a lo culto, que expresa su libertad y sus límites en forma de novela.

El libro coordinado por Teresa García Díaz contiene otro artículo que me parece adecuado mencionar: "Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*", de José Homero. Aquí da cuenta de la complejidad estructural de la novela gracias al uso de estructuras y recursos propios de la polifonía bajtiniana. Pone especial atención a los diálogos y los diferentes niveles en que estos se dan, ya que no pueden emparentarse los de Dante C. de la Estrella y los Millares con los de Marietta Karapetiz con los hermanos Vives. A partir de los diálogos se puede observar

---

[72] Leticia Mora Brauchli, "*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito", en Teresa García Díaz (coord.), *op. cit.*, p. 179.

[73] *Ibid.*, p. 181.

la dualidad del protagonista: este apunte me ayuda para mi propio análisis, ya que puedo profundizar en la idea y estudiar a este personaje desde sus múltiples dobleces que tienen consecuencia en la palabra dicha.

Para terminar con esta revisión sobre lo que ha dicho la crítica al respecto de *Domar a la divina garza* es preciso que mencione dos libros que me parecen relevantes, en tanto que intentan ser abarcadores y, ambos, proponen una mirada particular y creativa sobre la obra de Pitol. El primero fue escrito por Alejandro Hermosilla Sánchez para ser publicado en el año 2012: *Sergio Pitol: las máscaras del viajero. Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana: la danza en el laberinto*. Su mirada es panorámica e interpretativa, al tiempo que desordenada, pero sólo en términos que lo puede ser la visión a través de un caleidoscopio: un caos matemático, autorreflejante y siempre en movimiento. En el capítulo denominado "D: Espiral IV",[74] se da cuenta de la importancia de Bajtín y sus teorías para la elaboración del *Tríptico* en general. También se declara la influencia de la obra de Rabelais y la manera en que Pitol logra trasladar imágenes de la Edad Media y la fantasía rabelesiana al contexto mexicano. Sin duda es un texto interesante y escrito de manera novedosa para transitar por los temas que antes ya se habían tocado por otros autores. Lo que me parece novedoso y que puedo traer a esta investigación es la idea que Hermosilla Sánchez tiene del laberinto inscrito en la totalidad de la obra literaria de Sergio Pitol, ya que, en la multiplicidad de caminos que se abren se vislumbra otro mundo, quizá infinito, dentro de los textos finitos:

> El laberinto construido por Pitol deviene, tantas veces, deforme, carnavalesco, grotesco. Porque dado que en él se entrecruzan personajes y tiempos contrapuestos lo más habitual será encontrar –desperdigados por las paredes repletas de espejos de sus pasadizos

[74] Alejandro Hormosilla Sánchez, *op. cit.*, pp. 521-537.

caleidoscópicos– disformes y absurdos rasgos monstruosos que invitan tanto al horror como a la risa.[75]

Estos elementos pertenecen a la esfera conceptual de lo grotesco, en tanto que son ambivalentes y complementarios. La visión de Hermosilla Sánchez coincide con la siguiente propuesta: si la obra de Sergio Pitol es un laberinto, y éste se comprende como un ente vivo y grotesco, y uno de sus caminos conduce a *Domar a la divina garza*, entonces, la novela en cuestión debe ser una construcción viva que transita por el tiempo y el espacio en tanto su ser grotesco.

Por otro lado, Hugo Valdés, en su libro *El dueño y el creador. Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitol*, recurre a una forma tradicional para exponer sus argumentos y va desglosando poco a poco la obra de Pitol, organizada de manera canónica en tres grandes rubros que nombra "Cuentística", "Novelística" y "Vida y ficción". Dentro del segundo apartado le dedica varias páginas a la novela que aquí se estudia. Se enfatiza el aspecto teatral, no sólo lo que ya se ha comentado sobre la posibilidad del diálogo que se puede observar como un monólogo, sino que se adhieren otros elementos: Tepoztlán como escenario, la familia Millares como la audiencia, Arnulfo, el chofer, como el testigo de las repeticiones y conocedor de los andamiajes secretos de la obra, ya que toda puesta en escena debe tener una serie de presentaciones que verifiquen su ficción. Valdés afirma: "largos pasajes de algunos capítulos se antojan, por su redondez y sentido del drama, cuadros escénicos".[76] Mi interés sobre la posibilidad dramática es la presencia inminente de la representación, y ésta, como signo de lo grotesco, como se explicará más adelante, en su relación con la máscara y con la *Commedia*

[75] *Ibid.*, pp. 286-287.
[76] Hugo Valdés, *op. cit.*, p. 286.

dell'arte. Además, si el monólogo de Dante C. de la Estrella es una representación (más que una presentación), eso implica un doblez más al mundo ficcional de la novela, un grado mayor de complejidad en el juego de las cajas chinas, donde lo abigarrado y recargado hasta el límite también es un gesto de lo grotesco.

Como se ha podido observar, el trabajo crítico sobre *Domar a la divina garza* ha dejado un espacio vacío con respecto de lo grotesco. Hasta ahora, los estudios, artículos, capítulos de libros, tesis y reseñas dejan claro que se está ante una novela que participa del concepto del carnaval; al tiempo, resaltan los aspectos escatológicos y se ligan —quizá de manera superficial— estas escenas con la idea muchas veces preconcebida de lo grotesco. Hasta ahora han quedado fuera de la visión crítica aspectos que me parecen de suma relevancia —así como evidentes—, como la topografía corporal, las imágenes bicorporales, el manejo de los límites del cuerpo (o la ausencia de estos), la desacralización y lo bufonesco, sólo por mencionar los que me parecen más obvios. Otro tema, y este es de mi más profundo interés, es que la novela, en su totalidad, está construida desde el punto de vista de una categoría estética específica, y esta es lo grotesco. A Sergio Pitol se le otorgan diversos epítetos: un escritor biográfico, disidente, gótico, barroco, irónico, maestro de la parodia, artista de la traducción, etcétera; nunca he leído la frase "Sergio Pitol, un escritor de lo grotesco", y me parece que es una idea que se puede justificar sin forzar los conceptos.

Al hacer esta revisión me doy cuenta de que Sergio Pitol y su obra literaria son motivo de diversas interpretaciones y de un vasto interés crítico. Sin embargo, la cantidad de tesis que se han escrito sobre sus novelas sigue siendo escasa. Aún hay diversos temas, motivos y posibilidades para su estudio, ya que todas sus obras están interrelacionadas en un gran tejido y muchas de esas conexiones permanecen todavía ocultas. Quizá los grandes temas, los evidentes,

los que han sido colocados ahí (casi) para que la crítica los observe, han opacado otras posibilidades sutiles, pero con un gran potencial. Sergio Pitol, un autor generoso, aún en su ausencia.

III. LO GROTESCO: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

1. GROTESCO: ¿ESTILO O CATEGORÍA?

Según el teórico polaco Władysław Tatarkiewicz,[77] las categorías estéticas son una forma de agrupar y pensar conceptos que producen en el ser humano una experiencia estética determinada; los conceptos se verifican en objetos, normalmente artísticos (aunque Immanuel Kant, en la *Crítica del discernimiento*, se centró en la naturaleza).[78] Los objetos se asocian por su semejanza

[77] Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Alianza, Madrid, 2007, pp. 29-38.

[78] Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*. A. Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 135-145.

en tanto sus cualidades, que se establecen gracias a un criterio que existe antes que el objeto. Las categorías dependen de la preexistencia del concepto y de que los objetos que ingresen a la misma se adapten de manera satisfactoria a las reglas que dicta la conceptualización con la que se les va a valorar. Una categoría estética designa un concepto que existe en sí mismo, y puede ser estudiado por la influencia o presencia que tiene en un objeto; es decir, cuando decimos que una pintura es bella, dotamos a la obra, mediante un juicio subjetivo preexistente, de un atributo que existe como fenómeno psíquico (concepto) a pesar de la presencia de la pintura y del espectador de dicha obra.

Estas categorías, en tanto atributos generales de una obra artística, normalmente se desprenden de la idea de belleza: su opuesto, lo feo; su dimensión de provocar una experiencia catártica, lo trágico; su opuesto, que busca el mismo resultado por medio de la risa que suscitan los vicios humanos, lo cómico; cuando la belleza se mezcla con el dolor y el peligro se llega a una experiencia que va más allá de lo comprensible por el alma humana: lo sublime.[79] Finalmente, cuando en la experiencia estética se detona una sensación de atracción y repulsión, gracias a un proceder de mezclar elementos contradictorios (hibridación) y exageración de las proporciones naturales, se llega a lo grotesco.[80]

La idea de que existe un número definido de categorías estéticas (y que normalmente coincide con las que se han nombrado) ha sido difundida a partir del Romanticismo, siempre partiendo de la filosofía kantiana, ya que Kant es quien establece las reglas de la estética como filosofía. Reducir estos criterios a unos cuantos es una forma sencilla de explicarlos en tanto fenómenos estudiados por la estética. En realidad, no existe una teoría que unifique o establezca

[79] Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*. Alianza, Madrid, 2014, p. 79.
[80] Esta definición básica de lo grotesco será complejizada en el resto del presente apartado.

un número determinado de categorías, pero sí podemos encontrar tratados para cada concepto que se ha estudiado desde estos parámetros. Kant, en *Crítica del discernimiento*, inaugura la metodología para valorar un objeto estéticamente.[81] Él se centra en lo bello y lo sublime; con estas aproximaciones abre la puerta para que otros investigadores aporten a los criterios de juicio estético, pero siempre con la metodología kantiana. Tatarkiewicz nombra algunas categorías como ejemplos, pero también menciona que es posible pensar en otras a partir de conceptos preexistentes que le concedan valor estético a una obra. Ejemplos de estas otras categorías que en ocasiones se suman a la lista canónica son lo siniestro o lo erótico.

Como se ve, este procedimiento de pensar el arte utiliza términos para hacer referencia a cualidades de una obra, pero también se puede hablar de las categorías en sí mismas y definir qué es lo bello, lo feo, lo trágico, lo cómico, lo sublime o lo grotesco. Sin embargo, en la mayoría de los tratados o estudios sobre estos conceptos, se hace referencia a los objetos y a las experiencias que se pueden ligar de manera natural al término. Es decir: para comprender mejor un juicio estético es necesario tomar en cuenta las obras de arte que cumplen con sus reglas; así mismo, habrá que contemplar los efectos que tales objetos artísticos pueden tener en el ser humano.

Las cualidades, atributos y posibles efectos de un criterio estético, normalmente, son pensados por el artista antes de la elaboración de la obra. Es un ideal, muchas veces comprobable, que los atributos de la categoría estética existan en el resultado final y, que gracias a su preexistencia, puedan ser actualizados en la recepción por un lector, espectador de una obra plástica, la audiencia de un concierto o el público de las artes vivas como el teatro o la danza.

[81] Véase I. Kant, *op. cit.*, pp. 151-242.

El estilo, que muchas veces se confunde con la categoría, sería una indicación de los atributos particulares del arte, que le son dados gracias a una multiplicidad de elementos externos a la obra: cultura, economía, historia, sociedad. Las propiedades estilísticas se suman a la categoría bajo la cual está creada la obra. Así, podemos decir que una pintura es bella y además que está elaborada bajo los parámetros del impresionismo o el expresionismo, según sea el caso. Los estilos también hacen referencia al tiempo en que la obra fue creada: renacentista, barroco, neoclásico o moderno, por mencionar los que son más fácilmente reconocibles por su afinidad temporal. Así, la definición de estilo está siempre atada a un tiempo o movimiento, cosa que no es posible en las categorías estéticas, que al existir *a priori* de la obra, son atemporales.

Si se piensa lo grotesco en tanto categoría, se le otorga un estatus de mayor impacto e importancia, ya que esta conceptualización estética, al mismo tiempo que permea la obra, es su sustento teórico y poético. Si se habla de grotesco como estilo –cosa que también es posible– desaparece la función interna que el concepto puede tener en la obra de arte y queda como elemento superficial. Si se establece que un libro o una pintura es grotesca, en tanto categoría estética, se apela a que la obra es grotesca en sí misma y no sólo en alguna de sus partes, procedimiento o impacto histórico (como adhesión a un movimiento).

En términos estéticos, *Domar a la divina garza*, como novela, sería un objeto físico, objeto artístico; el grotesco, un atributo que se estudia desde sus funciones psíquicas, es decir, como base de una creación literaria y también desde la recepción por parte de alguien que aprecia la obra gracias a un proceso, en este caso, de lectura. Por lo tanto, esta categoría estética será el atributo artístico desde el cual, el autor –Sergio Pitol– pensó y creó el objeto físico *Domar a la divina garza* y, al mismo tiempo, es la cualidad y el efecto que predomina en la experiencia de recepción de la novela: lo grotesco como experiencia estética en el lector.

2. Antecedentes teóricos del concepto: lo grotesco en Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín y Frances S. Connelly.

Para pensar lo grotesco como categoría estética que domina la obra *Domar a la divina garza*, es necesario hacer una revaloración del concepto, profundizar en él, tener en cuenta las definiciones contemporáneas y también las acepciones a las cuales se pudo acercar Sergio Pitol antes y durante la escritura de la novela en cuestión.

La primera valoración teórica que se revisará para entender desde qué punto de vista se hará la aproximación a los procedimientos que presenta Sergio Pitol en *Domar a la divina garza*, es la de Wolfgang Kayser, en su libro *Lo grotesco*, de 1957.[82] Este ensayo presenta un recorrido histórico del concepto y sus aplicaciones en diferentes artes, como la pintura, la escultura y la literatura. Su acercamiento sigue una metodología en sincronía con los cambios que ha tenido el concepto a lo largo del tiempo. Su apreciación, casi didáctica, sirve muy bien para indicar qué es lo grotesco desde la mirada occidental. Wolfgang Kayser, desde las primeras páginas de su estudio, insiste en que este término se debe estudiar como una categoría estética y no como un estilo.

El segundo texto teórico que se revisará es el de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, que fue publicado

[82] Wolfgang Kayser, *Lo grotesco*. Nova, Buenos Aires, 1964. Esta es la edición que pudo llegar a Sergio Pitol, además de la original en alemán. Sin embargo, en las siguientes menciones y citas a la obra de Wolfgang Kayser, usaré la traducción que hizo Juan Andrés García Román, para editorial La balsa de la medusa, publicada en 2015; es un texto que tiene más cuidado en su edición, posee un lenguaje mucho más fluido y sin argentinismos, tales como el voseo o palabras demasiado locales. El español de esta nueva traducción de la obra de Kayser resulta neutro y, por lo tanto, práctico.

originalmente en ruso en 1965 y cuya primera traducción al español es de 1971.[83] Como ya se ha visto, Sergio Pitol declara en varias ocasiones la influencia que este libro tuvo en la escritura de sus novelas. Se ha revisado ya su importancia y la frecuencia con que el título aparece en la obra del autor de *Domar a la divina garza*. El estudio de Bajtín tiene como centro la fiesta popular del carnaval. Desde esta tradición se pueden observar varios aspectos que el teórico ruso pone en diálogo con una obra literaria: *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais. Es decir, la aproximación teórica que hace Bajtín a los conceptos que integran el carnaval, es desde la teoría literaria. Uno de los capítulos de este libro fundamental para comprender las novelas que integran el *Tríptico del carnaval*, lleva por título "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes".[84] En esa sección, el discurso de Bajtín se adentra en el concepto de lo grotesco. Su exposición no sigue el orden riguroso de W. Kayser, pero gana en profundidad y en pasión. Al leer al estudioso alemán se nota la frialdad de la teoría; al leer al ruso se encienden las pasiones y es fácil imaginar a un novelista mexicano instalado en Praga, a finales de los años setenta, colmado de fascinación por los argumentos incendiarios de M. Bajtín. Al presentar las características del concepto de manera un tanto caótica, será necesario, dada la aspiración de este trabajo, que se le dé un orden, bajo riesgo de reducir el estímulo emocional.

Mijaíl Bajtín sí menciona el estudio de Wolfgang Kayser, pero sólo para disentir de las teorías de este autor. La mención es breve, pero aguda y demoledora. Sólo para que quede constancia del conocimiento que tenía el esteta ruso del investigador alemán, citaré lo siguiente:

> No nos proponemos definir las cualidades del grotesco contemporáneo. Nos referiremos solamente a una teoría de la tendencia modernista, expuesta en el libro del eminente

[83] La primera edición en español es la siguiente: Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Barral Editores, Barcelona, 1974. En este trabajo, como se ha mencionado antes, se utilizará la versión de Alianza Editorial: Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza, Madrid, 2002.

[84] M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 273-331.

> crítico literario alemán Wolfgang Kayser titulado *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (*El grotesco en la pintura y la literatura*). En efecto, la obra de Kayser es el primer estudio, y por el momento el único, dedicado a la teoría del grotesco. Contiene un gran número de observaciones preciosas y análisis sutiles. No aprobamos, sin embargo, la concepción general del autor.[85]

El tercer texto que se revisará para así lograr hacer una propuesta sobre cómo opera el grotesco en la novela de Sergio Pitol es el análisis que hace la investigadora estadounidense Frances S. Connelly en su libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, de 2015.[86] Este trabajo es de sumo interés, ya que muestra al concepto desde una perspectiva histórica a la luz del pensamiento occidental del siglo XXI. Así, el término romántico (del cual parte W. Kayser) y el concepto renovador y corporal (que establece M. Bajtín), se ven matizados a la luz de esta nueva mirada que intenta mostrar un panorama mucho más amplio e integrador del fenómeno estético.

Estas tres propuestas se hacen desde la consciencia de que Sergio Pitol, autor de la novela que se está estudiando *–Domar a la divina garza–*, manifestó de manera reiterativa que el sustento teórico de la obra era el libro de Mijaíl Bajtín. Sin embargo, en la novela en sí, no tenemos las teorías de Bajtín de manera exacta: acaso es una interpretación, y el libro, para seguir con vida, debe actualizarse en la lectura particular que se hace de él en cada momento; es decir, reinterpretaciones alteradas por el devenir del tiempo. Así, aunque Sergio Pitol no conociera la perspectiva de Frances S. Connelly, y aunque omitiera de su bibliografía a Wolfgang Kayser, es importante, para una lectura de su novela en el siglo XXI, considerar esas visiones sobre el concepto que aquí se observa como el rector en su novela.

---

[85] *Ibid.,* p. 47.

[86] Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. La balsa de la medusa, Madrid, 2015.

3. El grotesco romántico de Wolfgang Kayser

El estudio de Kayser comienza con la narración de la anécdota de un cuento del escritor Gottfried Keller (1819-1890). A partir de las sensaciones que el autor alemán prevé, se llega a la encrucijada: ¿qué se siente ante una historia que es al mismo tiempo cómica, sátira, un poco trágica, pero que, si se la piensa bien, no es ninguna de esas tres cosas? Parece que el sistema emocional del lector ideal de Kayser está incompleto. "La cualidad de estos personajes y la cualidad de todo el acontecer dista mucho de esas categorías de interpretación. ¿Es entonces ya lo grotesco esto que tenemos ante nosotros? ¿Ha operado aquí Keller con la categoría de lo grotesco?"[87] El término, como se ve, se vuelve elusivo, difícil de asir, como si una de sus características fuera el estar oculto.

La ruta que seguirá Kayser para establecer qué es lo grotesco es histórica, se ha dicho. En el recorrido se percata de una cualidad por demás interesante: "lo grotesco […] no es en absoluto una categoría fija del pensamiento científico".[88] Más adelante afirma: "Lo grotesco se arrastró por las estéticas como una subclase de lo cómico, como una comicidad burda, burlesca o incluso de mal gusto".[89] Se advierte una de las características fundamentales del término: su vínculo, más que con la comedia, con el humor. Sin decir qué es, se muestran las asociaciones comunes, las relaciones de semejanza con otras experiencias humanas: humor, tragedia, sátira, lo burlesco, lo burdo y, además, como algo que no se puede apreciar de manera evidente; como

[87] Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La balsa de la medusa, Madrid, 2015, p. 21.
[88] *Ibid.*, p. 22.
[89] *Loc. cit.*

si el concepto se disfrazara o tomara elementos de otros términos para permanecer en las sombras.

Además del humor, Kayser nota otras particularidades que irán creando la idea general de qué es ese fenómeno al que se enfrenta. Gracias a lo que en otros tiempos se va denominando grotesco, se procede por acumulación, pero siempre con un criterio que construya con respecto a la sensación que produce una obra en la recepción de la misma. La siguiente particularidad es lo monstruoso y el espanto que esto produce cuando se contempla. Pero no son monstruos cualquiera, sino aquellos que tienen la posibilidad de habitar en nuestro mundo. Lo que asusta de estos seres es que crean un abismo y una sensación de nocturnidad. Para justificar esta idea pone ejemplos de los grabados de Goya, pinturas de Pieter Brueghel el viejo y de El Bosco. Monstruos posibles en las pesadillas, en los terrores y el delirio. Seres que habitan en lo interno y privado del pensamiento y que surgen a través de una obra de arte. Las resonancias del Romanticismo son evidentes: la noche, la posibilidad de lo excepcional, la trama compleja que, por suma de elementos, se vuelve impactante; y lo más importante, el énfasis en emociones humanas que antes habían sido poco atendidas.

Kayser recupera la definición clásica del término. Al tener en cuenta la fascinación del espíritu romántico por el concepto, se puede valorar mejor la forma en que se habla de éste:

> El grotesco o lo grotesco y todas las palabras correspondientes a esta en las diferentes lenguas son siempre préstamos tomados del italiano. *La grottesca* y *grottesco* son derivados de la palabra *grotta* (gruta) y eran la designación acuñada para un determinado tipo de ornamentos que a finales del siglo XV fueron hallados con motivo de excavaciones realizadas primero en Roma y más tarde en otros lugares de Italia. Se trataba de un recién descubierto tipo de pintura ornamental de la antigüedad completamente desconocido hasta el momento. Al poco tiempo se pudo corroborar que no era un arte autóctono ni genuinamente romano, sino una moda llegada a Roma ya en época relativamente tardía, en tiempos de la transición. Cuando Vasari describe los nuevos descubrimientos realizados en el Palacio de Tito, cita un pasaje de *De*

arquitectura de Vitruvio con el que este contemporáneo de Augusto había caracterizado y condenado la nueva moda del gusto de los bárbaros.[90]

Lo que Vitruvio dice, ya en el año 15 a. C., complementa perfectamente la definición. Aclara que una moda injusta ha ocupado la mente de los artistas que se dedican a pintar monstruos en lugar de objetos que proceden de la realidad: "En los tímpanos [de los frontones] crecen desde unas raíces tiernas flores que se enroscan y desenroscan y sobre los cuales se sientan sin ningún sentido algunas figurillas. Las ramificaciones sirven de apoyo nada menos que a medias figuras: unas con cabezas humanas y otras con cabeza de animal".[91] Aquí se pueden ver algunos elementos que se asocian al grotesco: el sinsentido (lo absurdo) y la hibridación de seres de diferentes especies: lo vegetal con lo animal, lo animal con lo humano. Las fronteras naturales que existen entre las formas se mezclan y se pierden.

El carácter oculto que antes se había mencionado cobra sentido al observar que la palabra *grotesco* proviene del italiano *grotta*. Existe una relación entre el concepto y su etimología: la gruta es una cavidad dentro de la tierra, normalmente oculta a simple vista. A las grutas se accede por estrechos pasajes que conducen a amplias galerías repletas de formas extrañas: estalactitas y estalagmitas que a la luz del fuego de los primeros exploradores proyectaban formas confusas, mixtas y enrevesadas en los altos muros de piedra. La gruta ofrece un mundo diferente, casi opuesto al superior; abajo habitan criaturas de la oscuridad, seres subterráneos que se asocian a entes creadores y destructores. Estas figuras monstruosas carecen de belleza, "un juego con la ruptura de la simetría y una más acusada distorsión de las proporciones".[92] Normalmente sus rostros están deformados, del mismo modo en que los rostros humanos alteran su forma habitual

[90] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 27-28.
[91] Vitruvio, *De Arquitectura*, *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 28.
[92] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 31.

con la risa o el dolor. Además de la hibridación se pueden observar fusiones imposibles, como la existencia de dos cabezas en una sola. Así, el concepto de aquello que habita en la gruta se vuelve lo grotesco: lo que habita en la región subterránea del pensamiento y el sentir humano: lo que no se ve a simple vista, lo velado que subyace y que establece otra realidad que se abre para que otros puedan experimentar aquello: "el fondo y el substrato inquietante y oscuro".[93]

Kayser se detiene en las manifestaciones artísticas que pueden contener fácilmente las características que se han mencionado. Encuentra que la *Commedia dell'arte*, ese tipo de teatro de calle e itinerante que tuvo se auge en la Italia de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, contiene una gran diversidad de características grotescas. Ante la ausencia de libretos de la época (este tipo de representaciones no dejaba huella dramatúrgica), sólo se puede apreciar este teatro por lo que se cuenta de manera popular y también por las ilustraciones que en este caso eran caricaturas, igual que las que mostraban algunos pasajes del *Quijote* o *Los viajes de Gulliver*. Tomar en cuenta a la caricatura como fuente de un saber estético del grotesco hace que el término se involucre en problemas de orden clasificatorio, ya que este tipo de ilustraciones no eran consideradas como arte. Más allá de la problemática histórica, es importante concentrarse en lo que la caricatura enseña sobre lo grotesco: "La caricatura […] promueve una realidad distorsionada y en todo caso carente de belleza, y su exageración de las proporciones comenzarán a poner en solfa la base reconocible de la estética dominante hasta el momento, la del arte como imitación de la bella naturaleza. La caricatura operaba exactamente del modo contrario".[94] Además, se puede hablar de un tipo de arte divertido y caprichoso donde es posible manipular a gusto del artista las formas naturales de la realidad. Entonces, se llega a

[93] *Loc. cit*.
[94] *Ibid.*, pp. 47-48.

inferir que el ser humano gusta de este tipo de manifestaciones: poder burlarse y exagerar rasgos que parecen ocultos produce risa y placer. Una de las mejores definiciones que recupera Kayser sobre la caricatura dice lo siguiente:

> 1. Verdadera, cuando el pintor reproduce las distorsiones tal y como son en la realidad.
> 2. Exagerada, cuando con una finalidad concreta aumenta los rasgos deformes del objeto representado, pero procediendo de un modo análogo al de la propia naturaleza, de manera que el original aún permanece reconocible.
> 3. Y la directamente fantástica o los llamados grotescos, en los que el pintor, despreocupado de los principios de verdad y semejanza (como el llamado Brueghel de los infiernos) se abandona a una desmedida fuerza imaginativa y a través de lo sobrenatural y el sinsentido de los productos de su cerebro, se propone provocar solamente la risa, la repulsión o el asombro hacia la osadía de sus monstruosas creaciones.[95]

Una vez más son evidentes las características que se han mencionado: sobrenatural, sinsentido, risa, repulsión, asombro.

De vuelta a la *Commedia dell'arte*, en las caricaturas que muestran cómo era ese tipo de teatro, se pueden ver a los personajes que llevan máscaras de animales: son comunes los gallos, los monos y las aves de picos largos. La intención es mostrar un ser humano que guarda características animales, una especie de hibridación donde la máscara que usa el actor, en el momento de la representación, es el rostro verdadero del personaje. Las líneas de la máscara influyen en la corporalidad y las posturas de los personajes siempre son extra cotidianas al desafiar el equilibrio normal de un ser humano. Las escenas se proponían desde una realidad grotesca, es decir: "un mundo en sí mismo, un mundo independiente de nuestro mundo".[96] Esto indica que, en una época donde el arte era sólo aquello que imitaba a la bella naturaleza, surge

[95] Wieland, *Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx* (*Conversaciones con el párroco de X*), 1775, *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 49.

[96] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 70.

un tipo de teatro que representa una ficción que parte de otro mundo donde existen otras proporciones y donde las "leyes de lo bello y lo sublime no son vinculantes".[97] Se entiende que ese otro mundo debe ser el subterráneo, el que está cubierto por la tierra y donde las cosas también pueden ocurrir al revés. La propuesta radical de la *Commedia dell'arte* es que elementos de otro mundo –paralelo, debajo o al revés del nuestro, si se quiere– ingresan y tienen influencia en esta realidad. Lo que resulta natural en el ámbito subterráneo de la gruta, se vuelve grotesco en los dominios de la belleza. Eso quiere decir que lo grotesco sólo puede existir en oposición a las leyes de la belleza y también de lo sublime, que son las categorías estéticas que se basan en el funcionamiento de la naturaleza superior, aquella que es armónica y muchas veces atribuida a entes divinos.

W. Kayser amplía el concepto con las aportaciones que hacen dos filósofos alemanes: Friedrich Hegel (1770-1831) y Friedrich Vischer (1807-1887). Para Hegel, según dice Kayser, el grotesco se define de la siguiente manera, siempre en relación con el arte de la India:

> 1) Grotesco es la mezcla injustificada de los diferentes reinos.
> 2) También es grotesca la "desmesura", la "distorsión": "Para lograr alcanzar un nivel de universalidad como individuos sensibles, las figuras aisladas (del arte indio) están terriblemente deformadas en dirección a lo grotesco, lo colosal".
> 3) Grotesco es finalmente la antinatural "multiplicación de uno y el mismo motivo concreto: varias o muchas cabezas o piernas, etc."[98]

Vischer, estará de acuerdo con las apreciaciones de Hegel sobre la mezcla de diferentes reinos animales. Además, indica que no sólo es posible unir cosas que pertenezcan a lo vivo, sino también lo orgánico con lo inorgánico. Hasta ahí seguía la misma valoración de Hegel, pero

[97] *Loc. cit.*
[98] *Ibid.*, p. 173.

Vischer agrega un elemento que no había considerado su colega: el humor: "Lo grotesco es lo cómico en el orden de lo maravilloso".[99]

El libro de *Lo grotesco* aporta diversos ejemplos que resultan reiterativos en pro de reunir todas las acepciones que el autor alemán logra contemplar. Sin embargo, en este caso sólo se recurre a los ejemplos que son útiles para comprender mejor el concepto en la obra de Sergio Pitol; por lo tanto, aunque las explicaciones sobre el grotesco en las novelas del alemán Jean Paul (1763-1825), en textos del romántico francés Víctor Hugo (1802-1885), en los cuentos de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) o en las obras de teatro de Georg Büchner (1813-1837) resultan muy atractivas, no aportan material substancial para cumplir los objetivos de este trabajo. En cambio, son trascendentes las pocas líneas que Kayser dedica a la novela *Almas muertas*, del ruso Nikolái Gogol (1809-1852):

> *Almas muertas*… Ya el título posee una nota inquietante en el instante en que nos obliga a preguntarnos si designa únicamente a los siervos sin alma que intenta adquirir el protagonista Chichikov o si puede también ser aplicado igualmente a ese tipo de personas presuntamente vivas con las que solemos tratar. La unidad de perspectiva está claramente marcada: el mundo que se presenta a nuestros ojos es pernicioso, está podrido y depravado. Las fiestas de sociedad son verdaderamente macabras, danzas de la muerte ridículamente contorsionadas... Y cuando acompañamos a los personajes a sus estancias privadas en las casas de campo, entramos para el narrador en un reino espectral y sombrío.[100]

En *Almas muertas*, Kayser distingue que la narrativa de Gogol ha cambiado: de escribir cuentos con presencias fantásticas se concentra en otro estilo, el realismo. Pero no va a describir una realidad común, sino una en que es posible hablar de las almas en sentido literal y también metafórico. El principal interés del realismo de Gogol será su posibilidad de albergar espectros

[99] F. Th. Vischer, *Estética*, *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 175.
[100] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 211.

y de mostrar aquello que se oculta en las sombras. Una vez más estamos ante una de las características más importantes de lo grotesco, según Kayser: su calidad subyacente, su posibilidad de mostrar aquello que antes había estado oculto.

Enseguida, Kayser transcribe un amplio fragmento de la novela donde se aprecia el arte descriptivo de Gogol y es sobre ese recurso narrativo que se concentra la mirada que el teórico alemán deja sobre esta novela: "del mismo modo que en la descripción las cosas cobran vida (péndulo dormido, armario que se apoya, sonrisa de los huecos, etc.), lo animal y mecánico se mezclará con lo humano (su pelo como un cepillo de alambre, ojos como ratones…)".[101] Se observa cómo la descripción busca combinar elementos que pertenecen a conjuntos disímiles. Sin duda es una construcción metafórica, pero, de este modo, Gogol produce una imagen que puede generar una experiencia grotesca en el lector, ya que el sentido de esta mixtura de elementos es el de perturbar y crear un espacio que sea atractivo, pero, al mismo tiempo, incómodo.

Atender el punto de vista que tiene Kayser sobre *Almas muertas* es relevante para este trabajo, porque en *Domar a la divina garza* la novela de Gogol aparece como una de las influencias que el personaje del viejo escritor contempla para la escritura de su propia obra. Incluso hay rasgos de carácter de Chichikov (protagonista de Gogol) que se pueden observar en Dante C. De la Estrella (protagonista en la novela de Pitol).

Wolfgang Kayser sigue su avance histórico por las obras que él considera grotescas y se enfoca en la dramaturgia del escritor alemán Arthur Schnitzler (1862-1931), donde se puede observar un aspecto relevante del término: la función entre el ser y el parecer de personajes, espacios y situaciones:

---

[101] *Ibid*., pp. 212-213.

> El drama de un acto *Paracelsus* apareció en 1899 junto a otra obra: *Der grüne Kakadu* (*La cacatúa verde*). Schnitzler les colocó el subtítulo de «Groteske». En ellas se funden realidad y apariencia, y en ellas Schnitzler hace uso, si no con genio sí al menos con delicada maestría, de aquel motivo que usara el drama isabelino y, después, el romántico para remover y dislocar la conciencia de realidad de los espectadores: el teatro dentro del teatro. Porque la realidad presentada sobre las tablas participa desde el principio de algo irreal: el propietario de una bodega parisina entretiene a sus aristócratas huéspedes ordenando a sus actores que representen la vida en una taberna de maleantes, permitiéndose así a través de la máscara un tratamiento hacia los clientes que de otro modo le estaría vedado. En el ínterin de la representación –es la noche de la toma de la Bastilla– se mezcla entre los actores un verdadero criminal, mientras, por su parte, una marquesa se siente como en casa dentro del mundo representado: la realidad propia de su rango le parece una mera apariencia y el mundo aparente del teatro se le antoja, en cambio, real.[102]

Lo grotesco, en este caso, se manifiesta de manera sutil, pero gracias a un procedimiento que complejiza una de las ideas que ya se habían mencionado, y es que esta categoría estética no utiliza la realidad como modelo de representación. Una vez más estamos ante la presencia de un mundo que no se basa en las leyes de la belleza, que no tiene relación (aunque así lo aparente) con el estrato superior de lo que existe. Aquello que se representa en las obras de Schnitzler (y también en la novela de Sergio Pitol), parte de una idea de realidad subterránea, rebajada. Para hacer evidente esta relación se usa la estrategia del teatro dentro del teatro.[103] Es decir, lo que ve el espectador proviene de un mundo diferente al que habita: lo representado tiene apariencia de conocido, pero algunos elementos se encuentran fuera de lugar. Estas disociaciones y desplazamientos provocan –como lo elabora W. Kayser– que la consciencia de realidad del público se perciba como desarticulada. Ante este desfase de la información, las sensaciones que predominan son el extrañamiento, la negación, el rechazo; al mismo tiempo existe duda y

[102] *Ibid*., pp. 221-222.

[103] También se puede hablar de *mise en abyme* —puesta en abismo— o de la estructura de las cajas chinas o de las muñecas rusas: estos procedimientos, con pocas diferencias entre sí, intentan provocar vértigo y extrañamiento, tanto en el lector como al interior de la ficción.

curiosidad: ¿por qué esa realidad es así? Este tipo de procedimientos –que en la literatura de Pitol son usados de manera cuidadosa y atinada– intrigan al intelecto. El choque entre curiosidad por saber y la aversión ante el sentimiento de extrañeza completan el ciclo grotesco en el espectador-receptor-lector. La dislocación de la realidad, en la obra artística, siempre debe observarse como un síntoma que sitúa a la belleza lejos del referente de creación.

La inseguridad existencial produce placer. ¿Por qué los niños sienten tanta fascinación por dar vueltas y perder la noción de aquello que está arriba, abajo, izquierda o derecha? En el mareo, cuando es momentáneo, hay risa y deseo por volver a estar, por un instante, fuera de la realidad dada. No se puede olvidar que el exceso produce malestar nauseabundo. Por eso el vértigo, en sentido literario, atrae y, al mismo tiempo, rechaza; exige del lector mucho más que un piso llano y de secuencias lógicas, porque para poder avanzar en ese estado de extrañamiento se requiere de toda la concentración y voluntad. Quizá esa es una de las razones que mantienen a lo grotesco como una categoría marginal: no todos los escritores y tampoco todos los lectores se sienten atraídos por el vértigo: es difícil desplazarse en esos terrenos que poseen diversas peculiaridades: depresiones, cimas, agujeros, vacíos y repeticiones que adoptan nombres específicos cuando se tratan en materia estética.

La siguiente característica que rescato de Kayser es el terror que, en su materia, debe estar aunada al humor y es producido por la exacerbación de la duda existencial. ¿Quién soy yo? ¿Si yo soy éste, quién es él, o qué es eso que habita en mí y no reconozco? Estos tres elementos, terror, humor y duda por el ser, siempre deben presentarse en equilibrio precario. La relación de estos principios con lo trágico es interesante: en la tragedia, para llegar a la catarsis, el espectador debe ser testigo de una acción que produzca terror y piedad;[104] en el grotesco, para lograr el

[104] Véase Eric Bentley. *La vida del drama*. Paidós, México, 2004, pp. 239-272.

extrañamiento, se expone a los lectores a situaciones que producen terror y risa (gracias a un sentido del humor normalmente paródico o escatológico). Esto indica que ambas categorías buscan emociones complejas que son el resultado de la combinación de diversas experiencias humanas.

Otra forma de llegar a las emociones profundas es a través de los sonidos y las palabras. W. Kayser articula el término de "ocurrencia lingüística"[105] para referir a un estímulo que desata la creación de mundos extraños. El ejemplo que se da es el de un escritor que tiene un grupo de amigos que se hacen llamar a sí mismos "Hermanos ahorcados". A partir de este nombre, el escritor hace una serie de composiciones, "Canciones de los ahorcados", que dieron origen a varios personajes "el niño de la horca", el "ahorcado" y el "verdugo", que a su vez dio origen a "la mujer del verdugo", "y a partir de ahí fue creciendo gradualmente todo un mundo de fantasía lleno de figuras relacionadas (lingüísticamente). La fantasía continuó expandiéndose en la concepción de una lengua viva, capaz de crear figuras y seres vivientes".[106] La palabra que surge de manera espontánea y que hace alarde de ingenio cumple con la asociación grotesca: la idea viene de la mente, mientras que el sonido sale desde la entraña. Lo alto y lo bajo se unen para provocar derivaciones inusitadas que ponen en evidencia la arbitrariedad del lenguaje: "Así, el sinsentido adquiere una apariencia razonable y una legitimización, aún ficticia, de su sentido. Se origina una acumulación de capas de significado entre las cuales el movimiento narrativo resbala de una punta a la otra sin encontrar final".[107]

W. Kayser termina esta sección con las siguientes palabras: "resulta que el lenguaje, este medio indispensable de nuestro estar-en-el-mundo se revuelve mostrándose arbitrario, extraño,

---

[105] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 248.
[106] *Ibid.*, pp. 248-249.
[107] *Ibid.*, p. 249.

demoníacamente vivificado, hasta que acaba por expulsar a los hombres de su familiaridad y los arroja al dominio de lo inhumano y nocturnal".[108] El vínculo que existe entre lo que se ha dicho hasta ahora sobre lo grotesco y este particular uso de la palabra se refuerza con la cita anterior, donde, además, hay énfasis en otros aspectos: lo demoniaco, lo inhumano, lo nocturno.

Hacia el final de su estudio, W. Kayser se enfoca en la pintura surrealista. De esta sección me interesa resaltar un aspecto que antes se había mencionado de manera tangencial, quizá porque entrar de lleno a ese concepto no es, en apariencia, nada placentero: lo repugnante y los diferentes procesos de recepción por parte de la persona que está ante la obra.

Repulsión y grotesco son dos elementos que se acompañan, pero no de manera simétrica. Ahora es posible afirmar que siempre que lo grotesco se articula como categoría estética, existe, como efecto en el espectador o lector, la repulsión. Sin embargo, cuando esta resultante se manifiesta en la vida cotidiana o en otro tipo de arte (el arte de lo feo, por ejemplo), no necesariamente tiene que indicar la presencia de lo grotesco. ¿Qué provoca este rechazo violento, casi instintivo? En principio, el ser humano va a tener la necesidad de alejar de sí todo lo que pueda atentar contra la vida. Es conocida la respuesta aprendida que se tiene al ver algún insecto peligroso o ciertos roedores citadinos, el grito y el salto; es decir, estar lo más lejos posible y lo más rápido posible, al tiempo que se emite un aviso de peligro, advertencia y auxilio. Otra respuesta, esta sí innata, es la de alejar alimentos en descomposición con tan solo olerlos. Incluso pueden aparecer náuseas (arcadas de vómito) ante la presencia de olores desagradables. El cuerpo quiere protegerse. Hasta el sistema inmune opera por rechazo violento. No hay mejor forma de arrojar un cuerpo extraño de las vías respiratorias que con un estornudo. La acción de

[108] *Ibid*., p. 258.

repeler existe en la vida cotidiana, ¿y en el grotesco? ¿Por qué, por medio de qué extraña perversión de la realidad, el ser humano puede sentir, a un tiempo, repulsión y atracción?

W. Kayser no ofrece una respuesta, pero sí aumenta el grado de la incógnita. Cuando habla de Ives Tanguy y de Salvador Dalí en el contexto de la pintura surrealista, dice:

> Tanguy ejerció su influjo sobre Salvador Dalí, como muestra la incidencia de esos mismos espacios ilimitados, las formas cartilaginosas y la luz oblicua que llena el cuadro de las largas sombras. Pero ya estamos lejos de la homogeneidad y la extraña singularidad de lo concreto. La distorsión, la dislocación, la fragmentación y la inclusión de elementos irreverentes o repulsivos en una disposición plástica de premeditada y «fotográfica fidelidad» violentan al espectador de estos cuadros en su fuero más íntimo, dificultando el propio papel de espectador. Y los elementos no solo se yuxtaponen, también se interpenetran: de los cuerpos nacen cajas, mientras que lo mecánico se funde con lo orgánico (despedazado). También hay partes que pertenecen a varias cosas a la vez (algo que ya conocíamos a partir de los grotescos cartilaginosos del s. XVII), mientras ocasionalmente un objeto posee una doble identidad.[109]

Como se puede observar, Kayser se vuelve a concentrar en las características que antes había mencionado; sin embargo, se aprecia un ligero matiz: de los cuerpos vivos nacen objetos inanimados que cobran vida. No sólo hay seres híbridos, sino que también existe un vínculo recíproco entre lo que tiene vida orgánica, vida mecánica y los objetos inorgánicos.

Otro aspecto importante que se debe notar en este fragmento es que no se detiene por el concepto de la repulsión, del mismo modo en que lo hace en el resto de su estudio. ¿Estará tan clara su función que no merece una explicación detallada y extensa? Lo que es posible rescatar de esta cita son los efectos que ponen en riesgo la experiencia del receptor: la inclusión de elementos repulsivos violenta a los espectadores en su fuero más íntimo. El arte, en este caso, ¿debe buscar que el público se sienta incómodo? En términos de lo grotesco, sí, pero al mismo

[109] *Ibid*., p. 283.

tiempo (y ahí está la parte delicada de todo esto) debe sentir que no puede dejar de observar ese tipo de arte. La repulsión existe en la vida: cuando se presenta en el arte debe hacerlo de manera compleja, estética, con un fin que Kayser no logra transmitir de manera diáfana: la renovación y purificación del espíritu.

Hacia el final de su estudio, el teórico alemán omite preguntas que me parecen fundamentales. ¿Para que sirve el grotesco? ¿Cuál es su finalidad? ¿Por qué el ser humano lo crea, lo frecuenta? ¿Será que necesitamos la experiencia de lo grotesco en el arte? En cambio, al mirar con cuidado la exposición de Wolfgang Kayser, es posible percatarse que su enfoque es, hasta cierto punto, superficial. Se limita a ver el fenómeno como algo que ocurre en el proceso creativo, en el arte en sí mismo y en su recepción. No es poca cosa y, por fortuna, abre la posibilidad de esas otras preguntas.

Otra omisión en este estudio es el de la sexualidad y lo escatológico. Percibo cierto rechazo hacia esos temas que sin duda son parte de la experiencia grotesca en el arte desde las pinturas de El Bosco, pasando por las obras de teatro de Arthur Schnitzler y para terminar en la pintura surrealista de Salvador Dalí, sólo por citar artistas que el propio W. Kayser usó como ejemplos en su libro.

3.1. Características de lo grotesco según Kayser

Para hacer una síntesis de lo que se ha podido observar en el estudio de W. Kayser, propongo la siguiente clasificación de las características de lo grotesco. Es importante destacar que estos rasgos no aparecen en el libro de *Lo grotesco* en esta disposición. Es una propuesta particular que intenta interpretar y sintetizar el planteamiento del teórico alemán:

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES: AQUELLOS QUE ESTÁN ANTES DE LA CREACIÓN DE LA OBRA:

- Sentido oculto: lo grotesco es elusivo, se oculta y confunde al usar varias máscaras: las habituales son el humor, la sátira, la comedia, el terror, lo burlesco, lo siniestro, lo burdo, lo macabro y lo trágico.
- Mimesis de otro mundo: la representación de lo grotesco no parte de la naturaleza superior ni de la realidad luminosa y bella, sino del mundo subterráneo, donde habitan las sombras y las leyes de la belleza no son válidas.
- Ruptura, dislocación del mundo: todos los ejes de la realidad se ven trastocados para imponer los ejes inestables del universo oculto.
- Mundo en estado de enajenación: es aquel que resulta familiar y confiado, y además, devela su naturaleza extraña e inquietante, todas las características funcionan en el mismo instante de percepción.

CARACTERÍSTICAS INTERNAS: AQUELLAS QUE SE PUEDEN LOCALIZAR EN LA OBRA DE ARTE DE MANERA ESPECÍFICA:

- Presencia de monstruos posibles.
- Hibridación de seres de diferentes especies, así como con objetos inanimados.
- Los cuerpos petrificados: muñecos, marionetas, autómatas y otros que cobran vida: el cráneo sonriente, el esqueleto que se mueve.

- Caricaturesco: cuando hay exageración de vicios y características que son motivo de burla y risa en representaciones que parten de la realidad.
- La desmesura, distorsión, multiplicación y fragmentación.
- Presenta procedimientos técnicos para lograr la enajenación de la realidad, como mostrar el teatro dentro del teatro, *mise en abyme* o cajas chinas.
- Ocurrencias lingüísticas, donde existe libertad para jugar con las palabras y crear sentidos insólitos.
- Inclusión de elementos irreverentes y repulsivos.

EFECTOS: QUE SE PRODUCEN COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL RECEPTOR DE LA OBRA (LECTOR, ESPECTADOR, AUDIENCIA, ETCÉTERA).

- Espanto ante las creaciones monstruosas.
- Atracción y repulsión al mismo tiempo.
- Terror y risas.
- Extrañamiento existencial.

4. EL GROTESCO CORPORAL DE MIJAÍL BAJTÍN

Para determinar las características que tiene lo grotesco que presenta M. Bajtín es necesario leer con atención y no perder detalles; las obras que servirán de referente son *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, como texto principal –ya que es el que refiere Sergio Pitol

al interior de la novela–, pero también acudiré con regularidad al libro *Problemas de la poética de Dostoievski.*

Como he dicho antes, pienso que la forma en que el teórico ruso articula sus ideas es un tanto caótica, sobre todo si se colocan en perspectiva con el modo en que las muestran –más sistemáticas–, los investigadores occidentales que se revisan en este estudio, es decir, Wolfgang Kayser, de Alemania, y Frances S. Connelly, de los Estados Unidos. Tan sólo en la introducción de *La cultura popular...*, M. Bajtín ya plantea varios problemas de lectura. Empieza hablando de la importancia que tiene el escritor francés François Rabelais (1494-1553) en el mundo de la literatura; después afirma que su escritura está basada en los saberes populares y que él, Rabelais, logra recuperar dialectos, refranes, proverbios y más manifestaciones del habla vulgar que se toman de la gente común. Por las fechas en que el autor de *Gargantúa y Pantagruel* vive, esas formas de las que abreva para su literatura están –históricamente hablando– a finales de la Edad Media y a principios del Renacimiento, tal y como afirma el título del libro de Bajtín. Esta información sugiere que, para entender a cabalidad a Rabelais, es necesario comprender a profundidad sus fuentes. El estudio, que inició en la literatura, se mueve hacia los saberes tradicionales y populares, de los cuales el que más le va a interesar al teórico ruso es el cómico:

> Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.[110]

[110] M. Bajtín, *op. cit.*, p. 9.

De la comedia y lo cómico llega al humor, y de ahí a la risa. ¿Cómo es la risa en la cultura popular? ¿Dónde y cuándo se manifiesta con mayor intensidad? Así, para responder a estas preguntas, aparecen las fiestas y ritos, de los cuales, el que reúne todas las características que Bajtín busca es el carnaval. De este se desprende la "cultura carnavalesca". El nuevo fenómeno, que no es el carnaval en sí, estará influenciado por los rasgos distintivos de la gran fiesta popular. M. Bajtín encuentra tres grandes categorías para estudiar este tipo de cultura:

> 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
> 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
> 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).[111]

Para seguir, brinda una amplia explicación de cada una de estas tres categorías. Hasta aquí todo indica una articulación progresiva del discurso, pero cuando termina de explicar estos tres apartados aparece un "Sin embargo" que puede modificar toda la explicación precedente. Bajtín indica que la cultura popular, desde el punto de vista carnavalesco, no ha sido entendida y estudiada desde su unidad:

> Aún no se ha descubierto la esencia de estos fenómenos, que fueron estudiados únicamente desde el punto de vista de las reglas culturales, estéticas y literarias de la época moderna, sin ubicarlos en la época a la que pertenecen. Fueron, por el contrario, modernizados, lo que explica por qué fueron interpretados erróneamente. El tipo particular de imágenes cómicas, unitario en su diversidad y característico de la cultura popular de la Edad Media no ha sido comprendido, por ser totalmente ajeno a los tiempos modernos (sobre todo al siglo XIX).[112]

---

[111] *Ibid*., p. 10.
[112] *Ibid*., p. 23.

¿Y cuál es esa esencia de la que se habla? Hasta este momento del análisis no se ha mencionado de manera categórica, lo cual crea confusión en la lectura. Para llegar a esa unidad esencial, se ayuda de lo que otros estudiosos han dicho sobre F. Rabelais y su obra: *el principio de la vida material y corporal*: "imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. Muchos bautizaron a F. Rabelais con el título de gran poeta de la «carne» y el «vientre» (Víctor Hugo, por ejemplo). Otros le reprocharon su «fisiologismo grosero», su «biologismo» y su «naturalismo», etc."[113] Estas explicaciones ya recuerdan algunas de las características que Kayser encuentra en la categoría estética de lo grotesco en su recuento histórico, y claro que tienen que ver, como lo hace notar el teórico ruso en el siguiente párrafo de su estudio, donde aclara la cuestión:

> Las explicaciones de este tipo son sólo formas de *modernización* de las imágenes materiales y corporales de la literatura del Renacimiento; se le atribuyen significaciones estrechas y modificadas de acuerdo al sentido que la «materia», y el «cuerpo» y la «vida material» (comer, beber, necesidades naturales, etc.) adquirieron en las concepciones de los siglos siguientes (sobre todo el siglo XIX).
>
> Sin embargo, las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*.[114]

Lo relevante de esta aclaración es que modifica todo lo que se había dicho anteriormente sobre las manifestaciones cómicas, especialmente las que están vinculadas con la cultura carnavalesca. Es decir, a partir de este punto hay que releer y entender los conceptos sobre

[113] *Loc. cit.*
[114] *Loc. cit.*

humor, comedia y risa, en clave de que son parte de una concepción estética (categoría estética o juicio de valor estético, como ya se ha visto) mayor, y que esa concepción es el *realismo grotesco*. Es decir, cada que Bajtín habla de cultura carnavalesca está hablando de lo grotesco.

Para entender la primera palabra de este nuevo concepto habrá que acudir a la noción de realismo que trabaja M. Bajtín, que, supongo, es la que articula el teórico ruso Visarión Bélinsky (1811-1848), ya que es la primera autoridad que se cita en el libro de *La cultura popular*.[115] También hay que recordar que en el tiempo en que M. Bajtín escribió el libro en cuestión, la estética que imperaba (y que de hecho estaba impuesta), era el realismo en su faceta socialista. El realismo era la forma aceptada para referir lo artístico: ya fuera desde el enfoque político y económico o desde otra realidad fuera de los límites que imponía el gobierno, es decir, un realismo artístico. M. Bajtín, quizá para seguir con la terminología oficial, agrega un adjetivo muy poderoso al realismo que propone: grotesco. Eso quiere decir que el arte que se cree bajo esos parámetros estará basado en otro mundo que no es el que responde a la estética imperante. Hasta aquí se puede estar de acuerdo con lo que articula Kayser: el grotesco, como concepción estética, no se rige con las reglas de la realidad, sino de otro mundo oculto, subterráneo, fuera del tiempo histórico y político.

Ante una relectura de las primeras páginas de la "Introducción" del libro sobre Rabelais, será importante observar los conceptos antes citados desde la óptica de lo grotesco; así, las formas y rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero, deben actualizarse para entenderse como categorías de la cultura carnavalesca que tienen como esencia el realismo grotesco.

[115] En el segundo párrafo del estudio de M. Bajtín, dice: "No obstante, Rabelais está considerado como uno de los autores europeos más importantes. Bélinsky lo ha calificado de genio". De tal referencia es posible intuir que se le toma como una autoridad. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 9.

La siguiente sorpresa que depara M. Bajtín es que sitúa dos conceptos, hasta ese momento diferenciados, como pares: "En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica". Entonces, en el momento de la relectura, siempre se debe tener la consciencia de que, cuando se hable de "sistema de imágenes de la cultura popular cómica", también se está hablando del "realismo grotesco", que, como ya se había dicho, se toma aquí como una concepción estética: una categoría, tal y como lo ve Kayser. El párrafo concluye sin desperdicio: "Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor". [116]

Para M. Bajtín, como se puede apreciar en esta lectura que busca los detalles y los indicios, las conexiones y el ensamblaje conceptual, lo grotesco está ligado a lo cómico y a un instante preciso de la vida social (el carnaval) que se puede irradiar a otros momentos fuera de la fiesta utópica. Es posible que en la cotidianidad surjan, de manera espontánea, elementos carnavalescos que modifiquen la situación, "carnavalizando"[117] el tiempo y el espacio. Estos elementos carnavalescos, en tanto que son parte del sistema de imágenes de la cultura popular, poseerán características grotescas esenciales. Por analogía se puede pensar, por tanto, que aquello que tiene la capacidad de carnavalizar una situación, una imagen, tiene un alto potencial de ser un agente de lo grotesco, y que, por definición bajtiniana, será algo alegre y bienhechor. ¿Sí? ¿Se queda fuera el aspecto de la repulsión, de lo siniestro, del miedo a lo desconocido, se queda fuera el sentimiento de extrañamiento? Más adelante se llegará a las respuestas a estas

[116] *Ibid.*, p. 23.

[117] Sobre el fenómeno de la "carnavalización", Bajtín lo define de la siguiente manera: "[...] la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, y sobre todo en su aspecto genérico" (Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 241).

preguntas (que hay que tener en mente, como contrapunto); antes es necesario continuar con la lectura de M. Bajtín, que a cada paso se complejiza aún más:

> 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 toda separación de las *raíces materiales y corporales del mundo*, 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.[118]

Se observa de inmediato que M. Bajtín desea plantear la problemática del grotesco de una manera mucho más profunda que lo que se había visto hasta entonces. Su concepción pone en el centro de la idea al cuerpo y a la materia, en lugar de los símbolos, las formas y los sentidos (como lo hace Kayser, que, de hecho, no asocia el cuerpo [más allá de sus posibilidades de combinación o redimensión] y su fisiología con lo grotesco). El cuerpo, más allá de ser una idea, es una realidad material que se eleva hacia lo cósmico generando una unidad de sentido. Aquí, el cuerpo y lo cósmico (lo divino, lo que va más allá del entendimiento humano, lo inefable) no están separados, sino que conforman una unidad tangible y positiva, de libre acceso, al ser universal y popular. Se ve al cuerpo como algo unitario en relación con la sociedad y con lo cósmico: se genera un cuerpo que a la vez es individuo, comunidad y parte de lo sagrado, sin perder su humanidad material (su capacidad de ser *pueblo*) y fisiológica (su capacidad de mantener un ciclo vital basado en la unidad de los órganos), donde todo lo que ese cuerpo genera, incluidos los fluidos (sobre todo aquellos que se expulsan) son parte unitaria del realismo grotesco.

---

[118] M. Bajtín, *La cultura popular...,* pp. 23-24.

Mijaíl Bajtín profundiza aún más en la conceptualización de este individuo, portador del principio material y corporal (principio grotesco), al decir que es "un *pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito".[119] Una vez más se pueden localizar términos familiares: la exageración, que para el esteta ruso llega hasta dimensiones infinitas. Agrega que esta característica tendrá un carácter positivo y afirmativo, y para explicar estos atributos, que pueden parecer abstractos, dice que en el centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material están "la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia".[120] La referencia son los ideales que celebra el carnaval cuando está ligado a los ciclos agrícolas,[121] lo cual une los conceptos grotescos a una de las actividades humanas más importantes que generan cohesión social. El sentido oculto, incómodo y subterráneo de Kayser se ve opacado por la visión universal y popular de Bajtín, que, además, será alegre y festiva, en el aspecto de que se encuentra fuera de la cotidianidad, pero parte de ésta: para que se dé un día de fiesta (una temporada), necesariamente deben existir los días del trabajo ordinario. En oposición, interesa la celebración, "el banquete de la alegría, de la buena comida".[122]

Una vez que se establece el tiempo donde es posible que se dé el grotesco, se aclaran algunas de sus características, que siempre poseen un significado mucho más amplio del aparente. La primera que se nombra es la degradación: "o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto".[123] Las degradaciones, en este sentido, se emplean, en mayor medida, en las formas paródicas del lenguaje: si algo ocupa un lugar alto,

---

[119] *Ibid*., p. 24.
[120] *Loc. cit.*
[121] Sobre el vínculo que existe entre las fiestas carnavalescas y los ciclos agrícolas véase Tatiana Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. UNAM, México, 1987, pp. 38-41.
[122] M. Bajtín, *La cultura popular...,* p. 24.
[123] *Loc. cit.*

sagrado o solemne, se puede degradar gracias a modificaciones en la sintaxis, cambios de palabras o de entonaciones para que caiga a un espacio bajo, cercano a la tierra y al cuerpo. Las burlas y los chistes, las canciones groseras o los diálogos cómicos que se mofan de lo referente a la religión (Dios, Jesús, las escrituras, la Trinidad, etcétera) son ejemplos claros de este tipo de degradación. Las referencias, explica M. Bajtín, en estas formas verbales son a la comida, la bebida, la digestión y –algo que hasta ahora no había aparecido de manera enfática– la vida sexual. El párrafo termina con una explicación precisa:

> Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes. Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballerescos que aparecen en el Don Quijote están inspiradas en la tradición del realismo grotesco.[124]

Para lograr la degradación de un texto u objeto que se considera de alto valor moral y ético se pueden utilizar varias estrategias que no han de confundirse con características diferentes, sino dependientes. Es el caso de la acción de corporizar, que será una forma de la degradación que consiste en usar las partes del cuerpo para construir analogías que degraden los objetos. El cuerpo humano será visto como un espacio que se puede manipular como si fuera parte de la tierra: el cuerpo se observa en sentido topográfico, que nunca estará separado –como afirma Bajtín– de la "faz cósmica":

> En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que

[124] *Ibid*., p. 25.

> no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero.[125]

Este tipo de transferencias serán muy importantes para comprender lo grotesco en términos carnavalescos; al mismo tiempo –el valor material, corporal y sexual– plantean la diferencia radical con respecto a otros estudios sobre la categoría. El énfasis de esta cita está en la forma en que se pueden degradar los objetos: todo, en el plano material, puede tener una analogía corporal y, por ende, cósmica. El acierto está en que aquello que se degrada al mismo tiempo se complejiza, ya que la parte alta se asociará con la cabeza, pero también con el cielo. Del mismo modo, todo lo bajo estará relacionado con el vientre, los genitales, las deyecciones y, al mismo tiempo, con el seno materno (creación, origen) y la tumba (destrucción, final). Degradar o rebajar, en sentido grotesco, equivale a redimensionar, complejizar, contrastar. El objeto rebajado pierde su calidad sublime, pero gana una riqueza cósmica, corporal y topográfica que no podría tener en la esterilidad de lo solemne. La degradación, por lo tanto, será una característica ambivalente del grotesco. Bajtín resume la degradación de la siguiente forma:

> Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación.[126]

Cada característica que se explica abre la posibilidad de seguir ahondando en el término y al mismo tiempo genera nuevos conceptos que habrá que tener en cuenta. La ambivalencia ya había aparecido antes, pero ahora es urgente explicarla para poder continuar. Es posible ver la

---

[125] *Loc. cit*.
[126] *Ibid.*, pp. 25-26.

definición que da Bajtín sobre ésta en un libro anterior a *La cultura popular*;[127] específicamente en el capítulo IV de *Problemas de la poética de Dostoievski*.

> Es necesario subrayar una vez más la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnavalescas que bendicen mediante un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés; la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnavalesca de *excentricidad*, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual.[128]

Ya se ha aclarado que el sistema de imágenes carnavalescas es equivalente al realismo grotesco, por lo tanto, las características ambivalentes que aquí se plantean se pueden extrapolar a la teoría sobre lo grotesco, y para reafirmar esta propuesta tomo uno de los ejemplos que se ponen entre paréntesis en la cita: imagen de la muerte embarazada. Bajtín volverá a utilizar ese ejemplo para referir características de lo grotesco:

> Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan *ancianas embarazadas* cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas embarazadas ríen. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la

[127] La cronología que propone Tatiana Bubnova fija la publicación del libro sobre *Dostoievski* en 1963 y el de *Rabelais* en 1965, sin embargo, ella afirma que estos dos libros pueden leerse como una misma obra al revisar las fechas de creación que podrían rastrearse en los años veinte. Esta información resulta muy útil para este estudio, ya que autoriza leer conceptos en ambos libros y tomarlos como parte de la misma poética. En el caso del concepto de "ambivalencia", la forma en que Bajtín lo define en *Problemas de la poética de Dostoievski*, resulta más preciso. Véase Tatiana Bubnova, "Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general)" en Iris M. Zavala (Coord.) *Bajtín y sus apócrifos*. Anthropos, México, 1996, pp. 13-72.

[128] M. Bajtín, *Problemas de la poética...,* p. 247

> quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.[129]

Esta cita completa perfectamente lo que se ha dicho anteriormente sobre la ambivalencia y plantea una nueva característica de lo grotesco: la hibridación de los cuerpos, pero siempre en una relación doble al mostrar dos seres en uno. En este tipo de imágenes uno de los cuerpos cumple la función de ser el que concibe, el que da vida, el que genera un aspecto positivo: "un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados".[130] El cuerpo nuevo, como segunda parte de la imagen, completa la composición híbrida. Si uno era la potencia, el otro es la realización. Ambos deben manifestarse, como en todo el sistema de imágenes, en el límite de las posibilidades. Uno es viejo y el otro un recién nacido, y precisamente porque se establecen en las fronteras de su existencia es que se pueden fusionar en uno solo: "la individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro de él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse".[131]

Lo grotesco continúa su configuración de vuelta en el lenguaje y las articulaciones verbales. Ahora que está claro el sentido de ambivalencia y degradación es posible explicar cómo operan, por ejemplo, las groserías. Según Bajtín, en la época contemporánea, cuando se dice una grosería a alguien sólo se está aludiendo a un aspecto negativo. El poder que tiene este tipo particular de habla, cuando es grotesca, es que puede restituir al tiempo que degrada: "humillan al destinatario [...] lo despachan al lugar «inferior» corporal absoluto, a la región genital o a la

---

[129] M. Bajtín, *La cultura popular...,* p. 29.
[130] *Ibid.*, p. 30.
[131] *Loc. cit*.

tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo".[132] Por descarte, si en el análisis de la novela *Domar a la divina garza* se localiza un lenguaje grosero que no cree un espacio ambivalente de humillación y regeneración por la palabra, y, en cambio, sólo intente utilizar este aspecto de modo negativo, no se estará ante una modelización de lo grotesco en tanto carnavalesco. Este tipo de distinciones serán importantes indicios a tomar en cuenta en el momento de trabajar con la obra de Sergio Pitol. Gracias a estas pequeñas, pero fundamentales diferencias, es que realmente se puede poner a prueba la teoría.

Bajtín, en su sistema de exposición a partir de perífrasis y analepsias, después de presentar varias características del grotesco, va a su origen. El motivo de este cambio en la disposición natural del discurso, me parece, influye en la recepción del término. Este orden inverso obliga a observar el concepto desde la teoría del carnaval, o como indica Bajtín: "El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema".[133] Y ese sistema es el que él ha propuesto. Así es como se llega a la definición clásica del término, muy parecida a la que ofrece W. Kayser, pero matizada por la experiencia del carnaval. El concepto ha sido carnavalizado:

> Aparece el término «*grotesco*», que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó «*grottesca*», un derivado del sustantivo italiano «*grotta*» (gruta). Un poco más tarde, las mismas decoraciones fueron descubiertas en otros lugares de Italia. ¿Cuáles son las características de este motivo ornamental?
>
> El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la

[132] *Ibid.*, p. 31.
[133] *Ibid.*, p. 33.

> existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia.
>
> Se percibe en ese juego ornamental una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística; esta libertad, además, es concebida como una alegre osadía, un caos sonriente.[134]

A diferencia de la explicación de W. Kayser, que hace énfasis en lo monstruoso, en la hibridación y el sinsentido (aspectos negativos), Bajtín matiza la información al otorgarle características positivas: "esas fronteras son audazmente superadas". Al definir el espacio que ocupan las nuevas formas cae en una clara oposición, que, como se ha visto, es más una imagen ambivalente: "universo perfecto y estable": "imperfección eterna de la existencia". La presentación de las imágenes es dinámica y posee "una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística". La alusión termina en otra ambivalencia típica ya del realismo grotesco que desea plantear el filósofo ruso: "un caos sonriente".

Los espacios caóticos de la mente humana se asocian a la idea de la locura, que será un elemento constante del grotesco. La figura del loco no es la de alguien enfermo, dependiente o enajenado del mundo. El loco es el verdadero personaje del carnaval y se vuelve una aspiración ideal de los participantes, del mismo modo que lo es el idiota. La locura, explica Bajtín, "es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial. Es una locura festiva".[135]

La locura, al ser un ideal, una alta aspiración, ha encontrado mecanismos para acercarse a los participantes del carnaval y que estos la puedan adquirir, acaso de forma momentánea. Una de esas formas de acceder a ese estado superior del espíritu es la máscara: la locura se puede

---

[134] *Ibid.*, p. 35.
[135] *Ibid.*, p. 41.

portar por medio de las máscaras, que dan la posibilidad de ser otro. Sobre este elemento el autor articula lo siguiente:

> La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.[136]

La importancia de este elemento queda en evidencia. El hecho de que no se defina a la máscara con características objetuales también es de suma importancia, porque de este modo no es simplemente un accesorio externo, sino que puede ser una característica interna propia de un personaje grotesco. Es decir, para portar la máscara, quizá, no hace falta ponerse algo en la cara, sino vivirlo de manera interna y traducir ese saber al mundo externo a través de actitudes, voces y gestos (actuar: ser otro y ser uno mismo por un instante, lo que dura la festividad– la función). Por eso se asocia a la máscara con los cambios en la personalidad o la fuerza oculta del carácter. Así, los personajes de *Domar a la divina garza* podrían estar usándolas sin la necesidad de portarlas de manera física. A diferencia de la concepción más tradicional que existe sobre las máscaras, las que expresan la esencia del grotesco no disimulan, engañan o encubren, sino que muestran el verdadero espíritu de los que las portan (física o metafóricamente hablando). La máscara posee un poder transformador que altera las circunstancias más simples: "Incluso en la

[136] *Ibid*., pp. 41-42.

vida cotidiana contemporánea la máscara crea una atmósfera especial, como si perteneciera a otro mundo".[137]

La siguiente característica que configura este tipo de grotesco, que parte de la idea de máscara, es la del cuerpo: "Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas".[138] El cuerpo grotesco es el territorio donde se pueden unificar todas las características de la categoría estética. Este elemento, en su posibilidad de ser vivo –múltiple, ambivalente, degradado y exagerado–, ofrece, además, otras características que se pueden observar mejor si están instaladas, o si son pensadas, desde el cuerpo grotesco.

El primer caso es el de la falta de límites. A diferencia de los conceptos que se han revisado hasta ahora, cuando se habla de la falta de límites hay que buscar en diferentes secciones del texto de Bajtín, ya que no es un término que se defina de manera directa. Desde mi punto de vista, es un elemento que se puede trabajar de manera aislada y de forma independiente. La falta de límites ya se expresa cuando Bajtín habla del cuerpo grotesco. Dice que éste "evade sus límites" con las acciones. Es fácil confundir el término con la exageración, pero ésta siempre presenta una frontera que ya no se puede traspasar. Todas estas manifestaciones son, sin duda, exageradas, pero al mismo tiempo carecen de límites (ambivalencia): "el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es

[137] *Ibid.*, p. 42.
[138] *Ibid.*, p. 252.

absorbido por éste".[139] El desbordamiento provoca que los límites sean imprecisos, sin embargo, los dobles, las máscaras, las hibridaciones y demás entes que se generan al interior pueden tener una forma limitada, pero sólo por un instante. El cuerpo grotesco, en la ausencia de terminaciones, en la imposibilidad de encontrar un principio y un final, es partícipe del flujo incesante del tiempo, de modo que por un momento puede aparentar estar completo, con fronteras estables, pero es sólo una ilusión.

Es importante recordar que lo grotesco no tiene una relación con el mundo superior, serio y sagrado, sino que está vinculado con otro mundo que coexiste en un periodo de tiempo singular: el carnaval. Ya se explicó también de qué manera las cosas del mundo superior pueden rebajarse al ser carnavalizadas, más allá del tiempo de las fiestas. Es así que los cuerpos grotescos pueden existir también más allá del carnaval. Se confirma que para ellos no existe un límite estable. Para seguir en la expansión, vitalidad y superabundancia que caracteriza la falta de límites, es necesario destacar elementos que permiten el desbordamiento y activan la formación de otros cuerpos dentro de sí mismo:

> *El vientre y el falo*; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una *exageración positiva*, de una hiperbolización; estas partes pueden también *separarse del cuerpo*, tener una vida *independiente*, suplantan al resto del cuerpo relegado a un segundo plano [...]. Después del vientre y del miembro viril, es la *boca* la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro.[140]

---

[139] *Ibid.*, p. 285.
[140] *Loc., cit.*

Se abre el mundo de la anatomía grotesca. Los protagónicos, como indica Bajtín, son las partes del cuerpo que normalmente se omiten en otras categorías estéticas o son tratadas de manera idealizada. Falo, vientre, boca, trasero. Los orificios, las protuberancias. En casi todos los contextos está mal visto hablar de estas regiones del ser humano. Incluso cuando se trata de temas médicos se siente vergüenza; pero si no hay censura por parte de alguna autoridad, es posible ver la siguiente progresión: después de la pena vienen las sonrisas incómodas y luego, de manera inevitable, la risa grotesca, abierta y escandalosa por la sola mención de alguno de estos órganos. Es natural, por lo tanto, que sean palabras que se oculten tras eufemismos, y gracias a ese proceso de omisión y silencio se produce una gran riqueza de analogías de carácter cómico y paródico: humor grotesco. Se manifiesta una vez más la fuerza regeneradora y positiva de esta estética. El tratamiento siempre es, como se ha visto, en tono ambivalente, rebajado y exagerado. Es decir: sólo aspectos de la abundancia y la alegría.

De la anatomía a sus detritus. Si el trabajo con las partes del cuerpo es importante, lo que éstas generan será partícipe activo de toda la experiencia: los fluidos corporales que dan vida, huelen mal y, la mayoría de las veces, son repulsivos. Texturas pegajosas de colores diversos y expulsados por múltiples orificios: mocos, baba, flemas, cerumen, lagañas, sudor, sangre, calostro, leche materna, orina, semen, menstruación, excrementos, pus y secreciones varias. Usar en la narración la imagen de estos flujos corporales sirve para exponer la potencia grotesca de los cuerpos y de la situación. Cada aspecto tiene una simbología precisa. Por ejemplo: la orina nunca es ella misma, sino un sustituto que amplía el significado de ésta al tiempo que le da potencia a su primera acepción. Para concretar la idea de la escatología citaré un fragmento

donde Bajtín emplea estos elementos para explicar, simultáneamente, el sentido grotesco de los fluidos y el simbolismo de estos en un capítulo de *Pantagruel*:

> En el presente episodio, todas las fronteras entre los cuerpos y las cosas son borradas, así como las fronteras entre la guerra y el banquete: este último, el vino, la sal, la sed provocada, se convierten en las mejores armas de guerra. La sangre es reemplazada por las copiosas olas de orina que siguen a una borrachera.
>
> No olvidemos que la *orina* (como la materia fecal) es la *alegre materia* que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa. Si la segunda es intermediaria entre el cuerpo y la tierra (el eslabón cómico que vincula a ésta con aquél), *la orina lo es entre el cuerpo y la mar*. Así, el diablillo del misterio, que encarna el elemento líquido salado, se convierte, hasta cierto punto, bajo la pluma de Rabelais, en la *encarnación* de otro *elemento alegre*, la orina (como veremos más adelante, ésta tiene propiedades curativas especiales). *La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos*, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible (la materia y el elemento engendrados y segregados por el cuerpo). *Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval*.[141]

Como se ve, la materia fecal –que tiene una fuerte presencia en *Domar a la divina garza*– posee la doble posibilidad de rebajar y aliviar. Es en sí misma un cuerpo que degrada y brinda placer. Además, tiene la propiedad de transformar las emociones profundas (se da el ejemplo del miedo) en manifestaciones superficiales, agradables y positivas: el mejor ejemplo de éstas es la risa. Lo fecal, entonces, está acompañado del sentido del humor, del placer y los rostros abiertos que producen los sonidos honestos de la carcajada. El excremento, en este sentido, es el más positivo de los subproductos del ser humano. En la configuración de lo grotesco, y en todas las obras que sean afines a este sistema de imágenes, es necesario buscar el sentido complejo de los objetos que otro tipo de estéticas desdeñan. El caso de la materia fecal, y demás fluidos del cuerpo, tiene la posibilidad de producir gran riqueza literaria; Bajtín no pasa por alto cada oportunidad que tiene para añadir algo más al tema de la escatología:

---

[141] *Ibid.*, p. 301.

> Al final del *Libro Cuarto*, Panurgo, que se ha ensuciado los calzones bajo los efectos del temor místico (lo que hace reír a sus compañeros), pronuncia estas palabras después de librarse del miedo y recuperar su sonrisa:
>
> «¿Qué diablos es esto? ¿Llamáis a esto mierda, cagacojones, deyección, estiércol, materia fecal, excremento, caca de lobos, liebres, conejos, aves de rapiña, cabras y ovejas, basura o cagarruta? Yo creo que es azafrán de Hibernia. Eso creo. Bebamos.»
>
> Estas fueron las últimas palabras que escribió Rabelais. Se trata de una enumeración de quince nombres de excrementos, desde los más vulgares hasta los más «refinados». Por último, lo llama también «azafrán de Hibernia», es decir, algo muy precioso y agradable. El discurso termina con una invitación a beber, lo que en lenguaje rabelesiano significa entrar en comunión con la verdad. El carácter de los excrementos, su vínculo con la resurrección y la renovación y su rol especial en la victoria contra el miedo aparece aquí muy claramente. *Es la alegre materia*. En las figuras escatológicas más antiguas, los excrementos están asociados a la virilidad y a la fecundidad. Además, *los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo*, algo que *vincula* a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en *abono*; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y *los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres*. Rabelais sintió y distinguió todos estos matices de sentido, como acabamos de ver, que no eran contrarios a sus concepciones médicas. Para él, pintor y heredero del realismo grotesco, los excrementos eran además una *materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable, el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento: en una forma cómica, no espantosa*.[142]

Son múltiples las sustancias, acciones, objetos y conceptos que en lo grotesco logran provocar la risa, que será un efecto fundamental de estas manifestaciones y fenómenos. La risa, en tanto resultado y parte esencial de lo grotesco, tiene características propias, pero que comparte con el resto de las acciones de esta estética. En primer lugar, como se ha dicho, la risa siempre está acompañada del cuerpo, pues de éste proviene: provoca apertura, muestra la boca, los dientes, las encías y libera fuertes sonidos al tiempo que mueve toda la masa que origina el ejercicio. El movimiento, a su vez, genera un estímulo para que la risa sea continua y cíclica. Libera energía y es contagiosa: calienta los cuerpos, desorbita los ojos y oxigena los órganos internos. Después de la risa, al ser una actividad física frenética y exhaustiva, el cuerpo debe

[142] *Ibid.*, pp. 157-158.

deponer lo perdido. Se produce la sed alegre, la necesidad de beber (entrar en comunión con la verdad) y comer para poder seguir riendo. En ese sentido es dependiente, pero al mismo tiempo, ambivalente, porque degrada y da vida; regenera y entierra. La risa es, a la vez, uno de los principios del tiempo del carnaval. No hay un período que sea más propicio para reír: mientras más personas participen de la actividad de reír, la acción se extiende en espacio y tiempo: como ya se ha insinuado, la risa es combustible y producto en un ciclo autogestivo que sólo decae tras el clímax. La risa, así como no se puede comprender sin el cuerpo grotesco, no es posible sin la participación de la comunidad:

> La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.[143]

Una de las formas en que se manifiesta el grotesco con mayor fuerza es la inversión, el mundo al revés, donde, en contrasentido de la degradación, lo que normalmente se encuentra en la parte baja (corporal, ideológica, conceptual), pasa a la parte alta. Este cambio es muy importante para entender la mayoría de las características que se han visto hasta ahora, ya que gracias a la inversión es que los conceptos que usualmente tienen un valor negativo en otras estéticas, aquí son positivos. La inversión se localiza con toda su fuerza en la parodia, que, como afirma Bajtín, no tendrá un objetivo negativo y estará alejada de una verbalización formal, es decir, que cuando esta forma del habla se localiza en el carnaval, no seguirá reglas de construcción serias. La parodia que propone Bajtín no se puede definir como la forma griega del

[143] *Ibid.*, p. 17

discurso que buscaba crear una representación cómica de una obra. El concepto, en este caso, es un tanto más complejo, ya que, además de asumir la definición clásica, suma elementos que sólo son posibles en el carnaval. En el libro de *La cultura popular...* el término se da por hecho, ya que se define en el libro sobre Dostoievski de este modo:

> El parodiar significa crear un *doble destronador*, un «mundo al revés». Por eso la parodia es ambivalente. [...] Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo nace y se renueva a través de la muerte. [...] En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban recíprocamente, era todo un sistema de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.[144]

Un aspecto de la parodia, en tanto característica de lo grotesco, es que se presenta acompañada de su original. No sólo existe la presencia del resultado, sino que los dos cuerpos habitan un mismo espacio: parodia y parodiado se enlazan al ser cuerpo grotesco ambivalente, híbrido, monstruoso, sin límites. El "mundo al revés", que es parodia de la realidad cotidiana fuera del tiempo del carnaval, no puede existir sin su referente, "el mundo al derecho": una vez más encontramos que lo grotesco, en este caso, crea su mundo a partir de la representación inversa de la realidad. Eso plantea varios problemas, porque aquí no estamos ante obras de arte grotescas, sino ante ese otro mundo en sí. La representación artística será a partir de esta doble manifestación de la realidad que puede seguir esta secuencia:

Realidad → "Mundo al revés (grotesco)" → Arte grotesco

[144] M. Bajtín, *Problemas de la poética*..., pp. 249-250.

El arte grotesco, como podría ser la novela de Sergio Pitol, sigue el mismo principio de la representación artística que usa la realidad como referente; pero en el grotesco, ese referente será el "mundo al revés", es decir, el carnaval o la realidad carnavalizada.

Como se ha visto, muchas acciones de la vida cotidiana tienen su doble paródico en el mundo al revés que supone el carnaval; de este modo, esas acciones se vuelven grotescas. Quizá la más importante, después de comer, beber y defecar, sea el sexo: acción eminentemente creadora, regeneradora y vinculada con lo bajo corporal. La sexualidad en el grotesco tendrá el sentido biológico de la procreación, que es idealizado, sagrado; pertenece a la esfera de lo alto, de lo solemne y, al mismo tiempo, es parte del sistema de imágenes que degradan; así, se prioriza la unión de los cuerpos (acoplamiento) por lo bajo corporal, se valoran los fluidos y los órganos sexuales se exageran hasta límites caricaturescos. Además, todo el universo de objetos que pertenecen a la fiesta se pueden sexualizar en sentido cómico y paródico. La sexualidad debe ser abierta y no constituir o alimentar el tabú preexistente sobre el sexo y el erotismo.

En la siguiente cita que transcribo, Bajtín analiza una imagen grotesca que inicia una amplia descripción de la madre de Pantagruel, gigante de proporciones cósmicas. El énfasis está en la boca, la sed y los procesos fisiológicos que inician en la acción de comer. El ejemplo sirve para observar que, aunque se ha tratado de dividir y mostrar las características de lo grotesco de forma separada, en realidad constituyen una unidad y la mayoría de las veces se podrá encontrar a estos rasgos distintivos funcionando de manera conjunta. Unos justifican a los otros, la presencia de algunos elementos motiva que los demás surjan y evolucionen:

> De este modo, todos los órganos y lazos esenciales del cuerpo grotesco, todos los acontecimientos importantes que afectaban su vida son desarrollados y descritos en torno a la imagen central de la boca abierta.
>
> Esta es la expresión más notable del cuerpo abierto, no cerrado. *Es la puerta abierta de par en par hacia los trasfondos del cuerpo*. Su abertura y su profundidad son

> acrecentados por el hecho de que la boca abre todo un mundo habitado y que los hombres descienden como en una mina subterránea al fondo del estómago. Asimismo, *la abertura del cuerpo* se expresa incluso en la imagen del *vientre abierto* de la madre de Pantagruel, del seno fértil de la tierra empapada por la sangre de Abel, de los infiernos, etc. Todas sus *profundidades corporales* son fértiles: lo antiguo encuentra allí la muerte, lo nuevo nace en profusión; todo el primer libro está literalmente saturado de imágenes que expresan el poder sexual, la fecundidad, la abundancia. Al lado de esta abertura del cuerpo figura constantemente el falo y la bragueta (su substituto).
>
> Así, el cuerpo grotesco aparece sin fachada, sin superficie cerrada, lo mismo que sin fisonomía expresiva: está encarnado ya sea por las profundidades fecundas, ya sea por las excrecencias aptas a la reproducción, a la concepción. Este cuerpo absorbe y da a luz, toma y restituye.[145]

Para concluir esta revisión del grotesco carnavalesco, me detendré en la forma en que Bajtín hace sus análisis y así observar cómo se ponen en práctica los conceptos que se han visto anteriormente. La cita anterior sirve de ejemplo: para empezar, el foco de atención se encuentra en la boca y todas las operaciones que se pueden realizar con ella. Se presta atención a la calidad de apertura que tiene la boca y ese rasgo define a todo el cuerpo. Lo abierto denota profundidad, cavidad gigantesca que esconde otro mundo. Este mundo al revés (en relación topográfica) crea una analogía con otra parte del cuerpo que comparte esos atributos: el vientre de la madre, que es fértil, signo de abundancia y, por lo tanto, manifestación indiscutible de la sexualidad expuesta que se completa con la presencia del falo y su doble que sería la bragueta. La descripción de la imagen concluye con las propiedades esenciales de la ambivalencia: absorbe y da a luz, toma y restituye. La imagen grotesca queda completa gracias a estos atributos dobles, paródicos y, sobre todo, positivos, ya que sólo es su ser afirmativo pueden participar de la vida alegre que provoca y es testigo de la risa abierta que inicia, otra vez, en la boca del ente grotesco.

4.1. GLOSARIO: TÉRMINOS DEL GROTESCO BAJTINIANO

[145] M. Bajtín, *La cultura popular*..., p. 305.

Para localizar las definiciones de los conceptos y características de lo grotesco que utilizaré en el análisis de la novela *Domar a la divina garza*, he preparado esta especie de glosario. El orden es el que confiere Bajtín en su estudio, porque son aspectos que se nutren unos de otros, y así mismo, se van complejizando.

- Principio material y corporal: Lo grotesco está relacionado de manera directa con el cuerpo, donde éste y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal. Es la primera condición para que un objeto entre a la categoría de lo grotesco.
- Degradación: Se aplica a todo lo "alto", sagrado, solemne o serio, al colocarlo en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales.
- Ambivalencia: Todas las imágenes grotescas son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de crisis: nacimiento y muerte, bendición y maldición, elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, cabeza y bajo vientre, estupidez y sabiduría.
- Lenguaje grosero: Tratamiento de las palabras más allá de la moral imperante que se dice con la intención de humillar y regenerar al implicado.
- Imágenes bicorporales: Dos cuerpos antagónicos y complementarios que se fusionan en una unidad ambivalente. Vida y muerte se mezclan para lograr una hibridación que toca los límites de los cuerpos que componen la imagen.
- Metamorfosis: Transformación entre objetos y sujetos que pertenecen a diferentes esferas. Por ejemplo: observar cómo una planta se vuelve animal y luego toma rasgos humanos.

- Exageración: (Hiperbolización) Siempre en relación con el cuerpo y la materia; de carácter positiva y afirmativa, con vínculos con la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Puede llegar incluso a un nivel caricaturesco, donde se exageren los rasgos negativos del ser hasta volverlos positivos. Al ser cósmica, la exageración puede ser infinita. Es producto de una fantasía llevada al extremo y que raya en la monstruosidad.
- Locura: Aspecto de carácter festivo que transgrede los valores oficiales y serios de la sociedad. Se encarna en *el loco* que tiene autorización de parodiar todo lo establecido de manera unilateral con los poderes del estado o la iglesia.
- Máscara: Una de las formas en que lo grotesco se puede mostrar plenamente. La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres. Se asocia con la parodia, las muecas graciosas y los gestos que sustituyen a la palabra.
- Falta de límites: Falta de límites en los cuerpos que participan de una entidad al mismo tiempo terrenal y cósmica. Se rebasa lo establecido de manera natural para llegar a situaciones imposibles e infinitas. En los cuerpos grotescos se puede apreciar en el desbordamiento, en lo incompleto, en lo inacabado que está siempre construyéndose. La falta de límites hace que los principios y los finales sean difusos.
- Risa: Siempre ambivalente. Entierra, da muerte y al mismo tiempo regenera: es positiva. La risa materializa y degrada, es decir, hace que el que ríe, y del que se ríen, adquieran una dimensión exagerada y ligada a lo bajo corporal. Esta risa viene del bajo vientre, de las entrañas: es genuina, abierta y escandalosa. En su faz corporal muestra la boca abierta (dientes, lengua, saliva) sin ningún tipo de vergüenza. Es patrimonio del pueblo, es general y universal, porque

contiene todas las cosas y a la gente. Es exagerada, cíclica e infinita durante el tiempo del carnaval o la carnavalización.

- Desacralización: Volver a lo profano, pero como un rasgo positivo; la posibilidad de burlarse y degradar aquello que se respeta por encima de todas las cosas. Es un tipo de rebajamiento especial que se aplica sólo a lo sagrado, o lo que, sin serlo, se ha elevado a ese orden.
- Inversión: El trastrocamiento del orden natural: cambio de lo "bajo" por lo "alto". Como en otras características, tiene un principio corporal topográfico. Sigue el mismo camino que la degradación, pero al revés. Se vincula con la parodia, ya que toda inversión verbal es partícipe de ésta.
- Parodia: Juego verbal que parte de una creación que no es original, pero que se manipula, se cambia, se yuxtapone para abarcar un sentido donde el texto o la figura tenga vínculo con el principio material y corporal. El que parodia toma algún elemento que se exagera hasta llevarlo a la burla, lo abyecto o lo caricaturesco. La parodia crea al *doble destronador*, ente irrisorio. Por medio de la parodia los objetos se modifican: se alargan, disminuyen sus proporciones o se distorsionan en diversas direcciones y en grado diferente.
- Topografía corporal: Implica entender el cuerpo como un medio geográfico; entender el libro como un cuerpo; la novela, como un sistema, un aparato de un cuerpo que, como en el principio corporal y material, se vincula siempre con lo bajo y desde ahí con lo alto y lo infinito, dotando las comparaciones de profundidad y complejidad.
- Burla: El acceso al ridículo que habita en todas las personas, que se oculta con fuerza y que puede ser liberado por la mirada y la risa de los otros en un aspecto afirmativo y regenerador. La burla grotesca no pretende humillar, sino degradar en sentido positivo.

- Lo bufonesco: Es aquella sabiduría antigua de la risa que devela verdades profundas, aconseja con enigmas y se burla con miradas, gritos y carcajadas. Dice la verdad, pero como el tono es cómico, nadie escucha.
- La escatología: En términos fisiológicos, científicos, es el estudio de los deshechos corporales. Una mirada pragmática a todo lo que el cuerpo libera en el universo. Debe estar en unidad con la realidad corporal y material del cuerpo para que todos los detritus del ser humano alcancen un sitio elevado, sagrado y de carácter solemne. Los fluidos siempre serán tratados de manera inversa a la estética tradicional. Los fluidos predilectos por el grotesco serán los que brindan la posibilidad de ser duales, aquellos que rebajan y al mismo tiempo brindan placer.
- Excrementos: Materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable, el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento en una forma cómica, no espantosa. Es vínculo con la tierra, del mismo modo que la orina es vínculo con el mar. De ese modo, es positiva, porque fertiliza y posibilita la vida.
- La sexualidad: Debe ser abierta, sin tregua a la inhibición social. Se compone de acciones eminentemente creadoras, regeneradoras y vinculadas con lo bajo corporal. La sexualidad en el grotesco tendrá el sentido biológico de la procreación, que es idealizado y sagrado; pertenece a la esfera de lo alto, de lo solemne y, al mismo tiempo, es parte del sistema de imágenes que degradan. Se prioriza la unión de los cuerpos por lo bajo corporal, se valoran los fluidos y los órganos sexuales se exageran hasta límites caricaturescos.
- Destronamiento: Otra forma de la degradación que se aplica específicamente a aquello que está en el trono, lo que se venera y queda aniquilado. Se guillotina a los reyes y se muestra un mundo donde los gobernantes son los seres de las esferas inferiores.

5. La mirada grotesca del siglo XXI: Frances S. Connelly

El arte y sus caminos son flujos continuos que rechazan la fijeza en el tiempo. Los conceptos estéticos que podían explicar una obra de principios del siglo XX siguen existiendo, claro, pero hoy, estos mismos conceptos se han enriquecido gracias al devenir incondicional al que están sujetos. Lo grotesco, como término teórico del arte, no escapa de una mirada actualizada que toma en cuenta los diferentes procesos de transformación que ha experimentado históricamente. Así, Frances S. Connelly (1953-), investigadora adscrita a la Universidad de Missouri- Kansas City, propone una visión general sobre lo que se conoce del fenómeno. Su libro, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*,[146] es un recorrido histórico y sistemático del término, que va desde el descubrimiento de las primeras creaciones ornamentales (alrededor del año 1400) en Roma –que mostraban decoraciones en los murales con formas caprichosas de plantas que se mezclaban con animales y criaturas míticas–, hasta las manifestaciones contemporáneas de lo grotesco en pinturas de autores como Philip Guston (1913-1980) o Frida Kahlo (1907-1954).

El sistema de Connelly va y viene en el tiempo a partir de cinco posibilidades que ella identifica y que se pueden manifestar en cualquier momento histórico: el grotesco improvisado, arabesco, carnavalesco, traumático y de revelación. Esta teoría observa un amplio espectro del concepto; las ligeras variaciones estructurales provocan una gran diferencia cuando funcionan en obras determinadas.

[146] Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Machado libros, Madrid, 2015.

Además de hacer esta división para explicar mejor el fenómeno, se preocupa por un aspecto que para mí, y para este estudio, es de vital importancia: en los efectos que tiene lo grotesco sobre el público, ya sea este un espectador, lector o parte de la audiencia. A continuación explicaré brevemente las características de las cinco variaciones para después profundizar en el aspecto de la recepción.

5.1 Grotesco improvisado

El estudio de Connelly empieza con la similitud que tienen las palabras grotesco y gruta. Las asociaciones que existen tienen que ver con la fertilidad, el vientre, la muerte y la tumba. Es evidente el contexto material y corporal de estos términos. Al mismo tiempo, afirma Connelly, esta comunión genera la imagen de "una cueva, una boca abierta que nos invita a descender a otros mundos".[147] Esta constante –vista en Kayser y en Bajtín– habla del proceso de representación del cual se sirve lo grotesco; como ya se ha dicho, si en este modelo existe la mimesis, esta no puede partir de la realidad, sino de otro mundo que bien puede ser subterráneo.

Connelly hace una pequeña variante que resulta trascendente: ese otro mundo, profundo y evasivo, puede existir en la imaginación del artista, en sus profundidades, en los dominios de lo inconsciente. De este modo es posible explicar, de manera psicológica, la presencia de monstruos, formas combinatorias y otras maravillas que se representan en el arte y que no se sabía bien a bien de dónde surgían. ¿Cuál es el origen conceptual de las imágenes que plantea El Bosco en su tríptico de *El jardín de las delicias*? De acuerdo a la teoría de Connelly, todo se

[147] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 23.

improvisa en la consciencia gracias a un fondo oculto que habita en el ejecutante, y gracias a esa conexión puede afectar a los espectadores de tales obras.

En esta primera forma de lo grotesco también es importante que las imágenes se fusionen en una serie de antinomias bien identificadas: humor y horror; ingenio y transgresión; repulsión y deseo. Estas combinaciones desatan la presencia de seres con una significación profunda y, al mismo tiempo, ambigua. Sin embargo, gracias al elemento del juego (muy importante para esta autora), el espectador no se paraliza –como sí puede suceder ante lo sublime–, sino que fluye de una imagen a otra. Al estar frente a una forma grotesca, gracias al juego, al cambio y todas las implicaciones éticas y estéticas que confluyen, se genera un instante donde lo familiar se vuelve extraño. Ese extrañamiento momentáneo provoca huecos de sentido que el espectador debe llenar, como si estuviera improvisando junto con la obra.

Este doble fenómeno tiene paralelismos con la idea de Freud (1856-1939) sobre lo siniestro (Unheimlich), donde se manifiestan imágenes familiares pero que han sido reprimidas por el sujeto.[148] De ese modo, por un instante, frente a la imagen (otro sujeto, una situación, alguna canción, etcétera), la persona se extraña, tiene una sensación de vacío y vértigo, típicas del extrañamiento siniestro. Como la fuente –familiar y extraña– es en realidad cambiante y origen del juego grotesco, la sensación de lo siniestro no es perdurable: se vuelve sólo una variable que conduce a otro tipo de situación.

También observo, en esta teoría de lo improvisado, un segundo paralelismo que refiere a Wolfgang Iser (1926-2007) y su propuesta de la "indeterminación" y los "lugares vacíos" en la literatura. La indeterminación, para Iser, se entiende como un efecto que experimenta el lector.

[148] Véase "Lo ominoso", Sigmund Freud, *Obras completas XVII*. Argentina, Amorrortu Editores, 1999, pp. 215-251.

Esta indeterminación se produce cuando "el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del 'mundo vital' ni a las experiencias del lector".[149] Así se producen "lugares vacíos", que se explican de la siguiente manera:

> Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad. El lector no suele observarlos en el curso de la lectura de la novela. […] Sin embargo ejercen su influjo en la lectura, puesto que en el proceso de lectura se producen continuamente perspectivas esquemáticas. Esto quiere decir que el lector continuamente o bien llena esos espacios vacíos o prescinde de ellos.[150]

Al seguir el razonamiento de Connelly en combinación con la experiencia de la teoría de la recepción de Iser, se llega a una herramienta de análisis que se podría poner a prueba en la novela de Sergio Pitol o en cualquier otra novela que enfrente al lector a esta estética. Así, todos los "lugares vacíos" tendrían la posibilidad de crear una imagen que vincule el texto con lo grotesco improvisado.

Hay otras características importantes que permiten que este tipo de grotesco prevalezca en el tiempo. Si bien, como explica Connelly, tuvo su origen y auge en el Renacimiento, la improvisación aún es visible en épocas más cercanas al siglo XXI. Esto sucede gracias a que este tipo de grotesco juega con los límites de la representación. Al describir un cáliz de ornamento, creado por el artista Adan Van Vianen en 1604, se observa este juego con los límites que luego se pueden reproducir, de la misma manera, en una copa de Andrew Lord, fabricada en el año 2002:

> Ahora la copa se hace tan líquida como sus contenidos y, mientras una forma improbable se sigue de otra, parece que fuera la improvisación inspirada del artista lo único que

[149] Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989, p. 136.

[150] Wolfgang Iser, *op. cit.,* p. 138.

> previene su súbito colapso en la deformidad. La creación real de este cáliz fue, por supuesto, absolutamente improvisada. Van Vianen forjó minuciosamente estas formas a partir de un único disco de plata y, gracias a su virtuosismo, interpretamos el objeto terminado como un capricho enigmático.[151]

El capricho, como forma artística, responde al genio de su creador. Los límites están sólo en la imaginación, lo cual favorece la libertad creadora, pero con sus consecuencias. ¿Hasta dónde puede llegar lo grotesco para seguir siendo arte si, de por sí, ya es un límite del arte?

> Como sucede con todo lo grotesco, los debates en torno al grotesco ornamental giran en torno a límites, concretamente los límites del arte. En la primera meditación escrita sobre lo grotesco, el poeta romano Horacio lo situaba en el centro de su discusión sobre los límites de la licencia artística y las propiedades de las representaciones visuales. [...] El grotesco surge cuando al menos dos límites establecidos se ponen en juego, llevándose hasta un espacio liminal.[152]

Esta cita, una vez más, me lleva a pensar en Wolfgan Iser y su teoría sobre la indeterminación. Los espacios liminales –también intersticios–, son sitios ambiguos, lugares de paso que, aparentemente, están vacíos. Sin embargo, el lector o espectador siempre tratará de dotar de significado dichos espacios, y así cargarlos de sentido. ¿Qué hace Sergio Pitol al crear un narrador tan indeterminado como el que existe en *Domar a la divina garza*? ¿Qué pasa con el primer personaje que plantea, el viejo escritor? ¿No son estos una especie de límites que de pronto se pierden en la anécdota que cuenta Dante C. de la Estrella, el personaje protagónico? El viejo escritor desaparece del resto del libro, ¿es así? ¿No estará en un espacio liminal que se puede observar en el choque de la narración de Dante C. de la Estrella y las intervenciones del narrador? Responder a estas preguntas y verificar que la respuesta esté en el código de lo grotesco será una labor más del análisis de la novela. Mientras tanto, sólo dejo un apunte que podría

---

[151] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 66.
[152] *Loc. cit.*

opacar o iluminar toda la teoría: pienso que Sergio Pitol no improvisa su novela, pero parece que el viejo escritor, ese personaje del capítulo uno, sí.

Al llevar la creación artística hacia sus límites se encuentran estrategias que ya se habían mencionado antes: surge la hibridación, los excesos, la degradación y la risa. Si se sobrepasa cierta frontera, la obra puede perder todo significado y caer sólo en el artificio por el artificio: el grotesco, en su extremo más peligroso, puede perder toda función ética y social para convertirse en mero divertimento vacuo. En el otro extremo, cuando la significación es demasiado poderosa, se puede llegar a la atrocidad. El ejemplo que se brinda tiene que ver con el teatro: "O la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido. Las mentes tardan más en impresionarse con lo oído que con lo que está sujeto a los fieles ojos y lo que el propio espectador se cuenta a sí mismo".[153] Y luego llega a la siguiente conclusión: "La atrocidad representa el cuerpo de tal forma que no puede ser abstraído o domeñado por las palabras del actor, y que también debe esconderse a la vista".[154] Si el arte grotesco llega a la atrocidad, lo más probable es que el espectador no pueda soportar tanta violencia y deje de visitar la obra, lo cual dejaría a dicha manifestación artística totalmente estéril.

Otra manifestación del grotesco improvisado es el adorno excesivo: "El ornamento complementa el argumento, pero utilizado en exceso puede oscurecerlo y enterrarlo por sí mismo".[155] Estos adornos deben permitir que la obra siga funcionando en sus límites. En el caso de *Domar a la divina garza* no puedo evitar pensar en las explicaciones que lleva cada capítulo, que son típicos de las novelas de caballería del siglo XV y XVI y de los cuales se pueden

[153] *Ibid.*, p. 70.
[154] *Ibid.*, p. 71.
[155] *Ibid.*, p. 74.

encontrar buenos ejemplos en El Quijote. Anoto, como ejemplo, dos cabezas de capítulo, el primero de Miguel de Cervantes y el segundo de Sergio Pitol.

> Capítulo VIII
> Del buen suceso que el valeroso Don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación.[156]

> Cuarto
> Donde al fin aparece la tan aguardada Marietta Karapetiz, y se muestran sus encantos, los que a Dante C. de la Estrella no en todo momento le parecen tales.[157]

Pienso que estos textos, aunque parecen muy similares en su estilo y función, presentan una diferencia esencial. En El Quijote se usan porque era lo normal, era parte del estilo del libro y de la época. En cambio, Sergio Pitol los usa como ornamento, para adornar el argumento, lo cual lo dota de una característica grotesca. En realidad no es necesario usar este tipo de aclaraciones y no las usa en ninguna otra de sus obras, lo cual indica que no es una marca de estilo, sino un juego relacionado con esta novela, con su concepción carnavalesca y, por tanto, grotesca.

Otro libro que usa este tipo de ornamentos (pero con una función histórica, como en el Quijote) es la novela de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*. Es importante recordar que esta obra es el sustento literario de las investigaciones de M. Bajtín. Para completar esta serie de ejemplos anoto la siguiente cabeza de título:

> Capítulo XXVII
> De cómo Pantagruel erigió un trofeo en memoria de su proeza, y Panurgo otro en memoria de los lebratillos. De cómo Pantagruel engendraba hombrecillos con sus pedos

[156] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Planeta, Madrid, 2004, p. 43.
[157] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003) p. 252.

y mujercillas con sus follones, y de cómo Panurgo rompió un grueso bastión sobre dos vasos.[158]

5.2 GROTESCO ARABESCO

Este nuevo estilo se caracteriza por llevar los ornamentos de las obras al límite. Esta acción provoca que la figura principal ya no sea lo importante. Donde se fija la vista es en esos diseños abstractos que esconden a las formas o que las obstruyen totalmente, hasta hacerlas desaparecer.

Históricamente, aclara Connelly, el concepto de "arabesco" se genera por los patrones que llegan de España a Francia, Alemania e Italia a finales del siglo XVII. Estos nuevos recursos estilísticos recuerdan la cultura árabe, donde la abstracción de los conceptos religiosos es muy importante, ya que sus representaciones artísticas prohíben la figuración de Dios y demás manifestaciones divinas. El arte debe ser abstracto y de ahí surgen los patrones que se entienden como *arabescos* y que se esparcieron por toda Europa. La falta del contexto religioso impulsó su uso desmedido y arbitrario.

Su función era la de adornar, dar placer y paz a la vista, sin la necesidad de que los receptores le otorgaran un significado especial. La abstracción permitía la fuga del pensamiento hacia sitios apacibles, llenaba espacios sin la necesidad de mostrar algo específico. Sin embargo, pronto existirían otras interpretaciones de esta propuesta artística. Lo arabesco se empezó a considerar como algo frívolo, divertido y quimérico; estas invenciones provocarían el desenfreno

[158] François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*. Bruguera, Barcelona, 1971, p. 318. El contenido grotesco de esta cabeza de capítulo salta a la vista: exageración, escatología, sexualidad, regeneración, fuerzas vitales y cósmicas en relación con lo bajo corporal.

de la imaginación de la cultura gráfica. Connelly afirma que son creaciones ingeniosas, "pero rara vez desafían las convenciones de la representación".[159]

Lo arabesco también designa otro tipo de patrones importados a la Europa de finales del siglo XVII: se considera la imaginería china y a todo el arte extraño que proviene de Asia como arabescos. La particularidad de este tipo de representaciones es que casi siempre hacían alusión al mundo onírico donde reina la oscuridad y el capricho. Su calidad de arte extranjero y exótico también influyen mucho en valoraciones polarizadas: o se siente una gran pasión e influencia o se le desprecia como algo ajeno a la cultura de cada país.

Sin duda, el grotesco arabesco es el estilo que menos cabida encuentra en la literatura. Connelly sólo introduce un ejemplo literario para explicar este aspecto: Ludwig Tieck, que intenta regresar lo arabesco a su función original de expresión divertida, pero sin perder de vista lo filosófico y lo religioso. No se ahonda en el tema y, desafortunadamente, no hay registro directo de las palabras de Tieck ni el uso que daría en sus obras a dicho pensar, ya que la cita no es directa y queda sólo como un comentario al margen.[160]

En el caso de Sergio Pitol y *Domar a la divina garza* se podría pensar como arabesco el hecho de que la historia de Dante C. de la Estrella esté ubicada en Estambul. También se podría atribuir a este mismo sistema el que sea precisamente la imagen de la Mezquita Azul lo que detone el recuerdo del protagonista y que parta de ahí para iniciar su monólogo. Sin embargo, esta opción, a diferencia de lo que se ha expuesto del grotesco improvisado, me parece un tanto forzada: en varios cuentos y memorias del autor podemos encontrar la geografía turca y también

[159] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p.121.
[160] *Ibid.*, p. 138.

la de otras zonas igualmente exóticas, dada la época. Por ejemplo, "Nocturno de Bujara",[161] que se desarrolla en varias ciudades de Uzbekistán; *El viaje*,[162] que tiene lugar en Georgia, y varios más que se ubican en Varsovia, Pekín o regiones de China. Traer imágenes y culturas extranjeras a su mundo literario no constituye una singularidad grotesca, sino una marca de estilo que explota en la mayoría de sus escritos. La fascinación de Sergio Pitol por diferentes países y la predilección por escritores ajenos a la tradición hispana se refleja claramente en sus libros.

La siguiente característica de lo arabesco sí encuentra vínculos con ideas que expresa Sergio Pitol: la distorsión que ofrecen los reflejos de los espejos. Sin embargo, una vez más, no creo que la presencia de estos elementos en Pitol y en *Domar a la divina garza* sean marca consciente de lo grotesco. Connelly lo refiere de la siguiente manera:

> En el vocabulario romántico, el término "arabesco" comenzó a sugerir una experiencia psíquica u oculta equivalente a mirar en un espejo distorsionado una torsión de la realidad. Siguiendo su forma curvilínea, el arabesco se abre a una realidad a medida que se cierra a otra. Los románticos, como gran parte de los artistas del siglo XVI, extrapolaron un principio expresivo más profundo del arabesco, esta vez de su meandro curvilíneo y sus realidades cambiantes. [...] Al igual que ocurrió con la reinterpretación de los arabescos como lenguaje "primitivo", pre-racional, los románticos emplearon el arabesco como medio para un tipo de regresión diferente, para explorar la mente subconsciente y dar paso a experiencias psíquicas extrañas, ocultas, que normalmente están bloqueadas por el intelecto.[163]

La distorsión y el reflejo son el resultado de adentrarse en experiencias psíquicas más allá de lo cotidiano, más allá de la normalidad. Pero este tipo de estructuras también pueden ser fruto del intelecto: ese sería el caso de Pitol, que manifiesta particular interés en obras que siguen este tipo de disposición. Los ejemplos son varios: de Hamlet le interesa que la obra tiene una

---

[161] Sergio Pitol, "Nocturno de Bujara", en *Obras reunidas. Cuentos y relatos*, t.3. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, pp. 250-266.

[162] Sergio Pitol, *El viaje*. México, Era, 2000.

[163] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 143.

multiplicidad de lecturas, en parte por la inclusión de estrategias metateatrales;[164] de Jean Potocki le llama la atención la forma en que un mundo cabe en otro mundo y éste, a su vez, en otro;[165] la selección de textos que hace para los libros *Cuentos de una vida*[166] y *Elogio del cuento polaco*[167] son, en su mayoría, cuentos que trastocan el canon al que pertenecen (históricamente hablando) y que juegan con la percepción del lector, en tanto que son reflejos, distorsiones y representaciones del mundo creado como parte del juego intelectual.

5.3 GROTESCO CARNAVALESCO

Este apartado en el libro de Connelly resulta enriquecedor en relación a lo que ya se ha expuesto sobre Bajtín y su investigación sobre la cultura popular en el tiempo del carnaval, de modo que sólo mencionaré algunas características que pueden resultar novedosas y útiles para el análisis de la novela *Domar a la divina garza*.

Lo primero que se destaca es que Connelly se centra en los efectos y el campo de acción de este tipo de grotesco. El planteamiento de Connelly se puede resumir en el siguiente párrafo:

> La imaginería carnavalesca provocó la risa estridente, a menudo procaz, en cuanto que se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual y las jerarquías de todo tipo. La tensión entre lo alto y lo bajo es fundamental en lo carnavalesco: baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. En suma, los temas que aborda lo carnavalesco son a menudo más sociales y éticos que estéticos.[168]

---

[164] Sergio Pitol, "Hasta llegar a Hamlet", en *El mago de Viena*, *Obras reunidas*, t.5. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, pp. 227-232.

[165] Ver, Sergio Pitol, "¿Un Ars Poética?", en *El arte de la fuga*. *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 186.

[166] Sergio Pitol (comp.), *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*. México, Debate, 2002.

[167] Sergio Pitol y Rodolfo Mendoza (comps.) *Elogio del cuento polaco*. México, CONACULTA, 2012.

[168] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 169.

Como se puede observar, se destaca la función social y esto se califica como algo no estético. Pienso que esta idea difiere de lo que expone Bajtín que siempre recuerda que la cultura popular y el sistema de imágenes grotescas que se da dentro del carnaval pertenecen a una concepción estética bien afianzada. Al principio de su libro, Bajtín, al hablar de la pertinencia del personaje del Arlequín (eminente carácter grotesco de la *Commedia dell´Arte*) ofrece esta reflexión: "El problema, restringido en apariencia, era mucho más amplio y contenía disyuntivas de principio: ¿podía admitirse dentro de la estética de la belleza y lo sublime elementos que no respondían a esas reglas?, ¿podía admitirse el grotesco?"[169]

Otras observaciones de Connelly, en las que sí puedo estar de acuerdo, implican la importancia del cuerpo como medio de conocimiento. Al experimentar el mundo a través de todos los sentidos y manifestando un cuerpo abierto se puede llegar a saberes insospechados para aquel que decide acceder al conocimiento sólo por vía del intelecto. El cuerpo puede recibir estímulos inesperados y desagradables, pero (y he aquí lo importante), cuando estos estímulos del mundo son grotescos, también son, al mismo tiempo, profundamente divertidos. Este cuerpo que vive desde lo grotesco, dice Connelly, "no es un cuerpo tal y como lo concibe nuestra mente, sino tal y como la experimentan nuestros cuerpos mortales. La imaginería carnavalesca presenta cuerpos con bocas muy abiertas y vientres abultados, cuerpos lascivos, exagerados o en posiciones ridículas, cuerpos de los que salen cosas".[170]

Otro aspecto interesante es que se rescata la raíz etimológica de la palabra carnaval:

> La raíz de carnaval es *carne*, y no sólo alude a la prohibición de comer carne durante la Cuaresma, sino, de forma más general, a los apetitos de la carne. Durante el carnaval (y específicamente en su tramo final) reina la lascivia, se transgreden tabúes y las jerarquías sociales se ponen cabeza abajo. El decoro queda totalmente hundido ante los chistes

[169] M. Bajtín, *op. cit.*, p. 38.
[170] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 173.

> escatológicos y los gestos obscenos. El comportamiento típico del carnaval incluía elaborados insultos, hombres salvajes, procesiones burlescas, máscaras y todo tipo de absurdos y sinsentidos.[171]

El resto del capítulo dedicado al grotesco carnavalesco habla de las manifestaciones artísticas que surgen de la fiesta popular: la caricatura satírica, algunas pinturas de Pieter Brueghel el Viejo, el teatro callejero, los *Caprichos* de Goya y las ilustraciones de los personajes de la *Commedia dell`arte*, especialmente los Polichinela y los Arlequines. Todas estas expresiones tienen como punto en común ser un eco de lo que fue el carnaval y, como explica Bajtín, esa reminiscencia que logra traer el espíritu del carnaval es lo que se conoce como el efecto de la carnavalización; así es que se puede carnavalizar casi cualquier cosa. Bajtín habla, sobre todo, del infierno.[172] De ser una parte esencial del catolicismo que inspira temor y respeto, pasa a ser un divertimento. El infierno, al ser carnavalizado, se rebaja al nivel de los seres humanos, los diablos son una sátira, un chiste y pueden ser vencidos con armas de los mortales. Este mismo efecto puede observarse en las obras antes mencionadas y, del mismo modo, se puede hablar de que la novela *Domar a la divina garza* está carnavalizada, de modo que se puede estudiar bajo estos parámetros.

Los últimos aspectos que me gustaría referir sobre este apartado tienen que ver con las pinturas de Francisco Goya, especialmente la serie denominada *Caprichos*,[173] elaborada a finales del siglo XVIII. En estos grabados se pueden observar muchas de las características de este tipo

---

[171] *Ibid*., p. 176.

[172] Ver M. Bajtín, "Capitulo 6. Lo «inferior» material y corporal en la obra de Rabelais" en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España, Alianza, 2002, pp. 332-393.

[173] La serie completa se puede consultar en la página de internet de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: RABASF "Goya en la Calcografía Nacional/ Caprichos", http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos, consultado el 15 de febrero de 2020.

de grotesco. Las figuras que se representan incluyen demonios, animales realizando funciones humanas y cuerpos en apertura carnavalesca: "Goya emplea distorsiones propias de la caricatura para exhibir todas las deformidades del carácter. Los órganos sensibles más «animales» –narices, bocas y orejas– están exagerados monstruosamente, mientras que los ojos, el instrumento real y verdadero de la vista, permanecen cerrados, tuertos o ciegos".[174] La descripción de la estampa número 69 emplea el lenguaje carnavalesco y saca provecho de las características que se han mencionado:

> *Sopla* [estampa 69] es un ejemplo de la oscuridad que asola al humor del carnaval en los Caprichos. La acción principal es carnavalesca: un niño es utilizado como fuelle humano, uno de sus gases entra en combustión con una llama cercana. Es una burla al comercio, pero la risa que provoca se corta de cuajo cuando contemplamos a las cuatro criaturas aterradoras que están sentadas. Una está royendo algo pero, al aparecer el niño en la escena, el espectador se ve acechado por una terrible verdad. Baudelaire escribió: «el gran mérito de Goya consiste en haber creado una forma creíble de lo monstruoso. Sus monstruos han nacido posibles, armoniosos. Nadie se había aventurado tanto como él en la dirección de lo absurdo *posible...* La línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es imposible de discernir»[175]

Esa línea invisible que separa los dos mundos (lo real y lo fantástico) también es la línea entre la diversión (acaso el placer) y la repugnancia. El instante en que la risa se reprime por la observación del cuadro completo es el preciso momento en que surge lo grotesco como sensación: el cuerpo se compromete con dos emociones igual de poderosas, pero contradictorias. Si el cuerpo del espectador (lector) puede experimentar lo grotesco, eso querría decir que las pinturas de Goya y la novela de Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, existen porque es necesario mostrar que el mundo en el que vivimos es en realidad mucho más complejo y caótico de lo que se puede creer a primera vista: las convenciones sociales son la inversión del cuerpo

[174] Frances S. Connelly, *op. cit*., p. 213.
[175] *Loc. cit.*

carnavalesco, las normas que rigen el comportamiento social son, en este contexto, parodias de la realidad grotesca, y por eso el gusto por esta categoría estética es parte fundamental de la naturaleza humana.

5.4. GROTESCO TRAUMÁTICO

Cuando se escucha la palabra grotesco o cuando se usa en el habla cotidiana, la mayoría de las veces se apela a este tipo de experiencia, la que genera un trauma en el espectador. El vínculo entre lo traumático y lo abyecto (que es casi siempre a lo que se quiere referir cuando se usa lo grotesco como adjetivo) ha perdurado y ahora, desde mi punto de vista, es el primer significado que se articula en la mente del receptor. Connelly acierta al establecer esta separación que coloca lo monstruoso, lo demoníaco y lo abyecto dentro de esta nueva categoría.

> Esta línea hace visible lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión, mientras se desgarra en el límite final entre el ser y el olvido. [...] Lo abyecto y lo monstruoso nos lleva a un mundo aterrador, liminal, que amenaza con craquelar el barniz cuidadosamente construido de nuestra identidad. Para cumplir con la naturaleza de lo grotesco, la repulsión que sentimos cuando nos enfrentamos a lo monstruoso o lo abyecto debe equipararse a una fascinación igualmente intensa, la una se entremezcla con la otra.[176]

Como se puede apreciar, la clave para entender y diferenciar este tipo de experiencias está en la suma de elementos contrarios. Para que lo grotesco exista tienen que mostrarse aspectos positivos y negativos al mismo tiempo, en este caso, el encuentro entre los límites de lo repulsivo y la fascinación hacen que aparezca un trauma, un golpe enorme a la debilidad de la psique y su ordenada percepción del mundo.

[176] *Ibid*., pp. 231-232.

Este tipo de manifestaciones son raras en tanto que no abundan en la naturaleza y en tanto que el ser humano no las frecuenta con avidez, ya que el enfrentamiento con estos aspectos, que se podrían denominar también como demoniacos, producen respuestas altamente viscerales y de difícil comprensión intelectual. El miedo y el deseo de regresar a esas imágenes pueden llegar a paralizar al individuo, ya que implican una herida en la consciencia.

También se toma distancia de estas experiencias porque en ellas radica el poder de, precisamente, borrar las distancias entre los objetos y los sujetos. Ante lo grotesco traumático el espectador se defiende para no recibir de lleno la imagen: se le conceptualiza, se trata de encontrar un significado, quizá metafórico, pero, al mismo tiempo, la imagen (ya sea visual o literaria) tiene elementos tan explícitos, que no es posible una objetivación. El orden, el sistema y la identidad se ven comprometidos; todo lo establecido se tambalea y la única sensación que, finalmente, puede sacar al espectador de esa vorágine que amenaza con fagocitarlo es la repulsión, igual que cuando los alimentos, por más deliciosos que sean, si están contaminados, deben arrojarse con fuerza desde el interior del cuerpo. La repulsión, el asco, el vómito; una vez que sucede, ya que la mirada se aleja de la imagen, ya que la historia que se lee se puede apartar del pensamiento, hay bienestar, de nuevo se puede estar tranquilo y listo para seguir leyendo.

En *Domar a la divina garza*, en el final, se encuentra una situación que podría llevar la experiencia, por un lado, a la repulsión, dadas las imágenes presentadas, y por otro, a la fascinación, quizá por el vértigo del relato, el uso del lenguaje, que poco a poco mezcla el refinamiento con la vulgaridad o, lo más probable, por la simple acción donde los detritus humanos son los protagonistas. Ese fragmento será analizado con mucha atención y detalle, ya que es justo ahí donde lo grotesco cobra mayor fuerza.

El grotesco traumático, para poder ser explicado, se vale de sus componentes esenciales: lo abyecto, lo monstruoso, lo siniestro, lo repulsivo y lo demoniaco. Estos elementos existen por sí mismos, pero cuando se dan en compañía de la fascinación o el placer en una obra de arte, es cuando surge la experiencia estética de lo traumático. Otros aspectos que se encuentran en tensión con esta forma de lo grotesco serían lo feo (siempre llevado hasta sus límites) y lo sexual que resulta inapropiado, porque esos elementos, que ofenden y parecen estar totalmente fuera de lugar, hacen que se refuerce el significado que, por parte de los espectadores, no se desea entender, dada la sensación repelente que conlleva. Los últimos elementos que funcionan en esta división es el horror y el terror:

> El cultivo del horror grotesco *per se* se entremezcló con la búsqueda del terror sublime en el mismo periodo. Ambos encontraron una emoción placentera en las sensaciones aterradoras que se habían evitado en siglos anteriores. [...] Si el horror y el terror arrastran al espectador/lector a un mundo liminal donde el miedo se mezcla con la fascinación, rápidamente se establecieron distinciones entre ambos.[177]

Las diferencias, de acuerdo con Connelly, es que el terror "engrandece el alma y despierta las facultades a un grado más alto de vida", mientras que el horror "contrae, hiela y casi las aniquila".[178]

5.5. GROTESCO REVELADOR

El último apartado en el estudio de Frances S. Connelly alude más a un efecto que a determinadas características. De hecho, se menciona que lo revelador se puede presentar en cualquiera de las

[177] *Ibid*., p. 258.
[178] *Ibid*., pp. 259-260.

tendencias anteriores, ya sea lo improvisado, lo arabesco, lo carnavalesco o lo traumático. Lo que se busca en este caso es que la obra, gracias a pertenecer a la estética de lo grotesco, realice un esfuerzo por expresar una verdad profunda, de tal modo que el espectador se pueda sorprender, maravillar y recibir un impacto abrumador que contenga la revelación profunda.

El efecto es similar a lo que se busca con lo sublime, que es el vehículo que tiene el arte para mostrar lo inexpresable, lo inconmensurable y lo imparable. Tanto en lo sublime como en lo grotesco hay un impacto ante el abismo que se abre a los ojos del espectador. Lo sublime mira al cielo, a lo divino y a la naturaleza, como en el cuadro de Caspar David Friedrich, *El caminante ante el mar de nubes*. En cambio, el grotesco que revela una verdad se hunde hacia las profundidades, en aquello que ocultan las nubes de ese mismo cuadro. Al respecto ya se han mencionado las dualidades que se pueden encontrar en las diferentes categorías estéticas: a lo trágico corresponde lo cómico; a lo bello, lo feo; a lo sublime, lo grotesco.

En tanto que es revelador de una verdad, este tipo de obras deben reclamar la profundidad; ésta no se logra sino con el compromiso del espectador. Lo profundo no se puede ofrecer de manera inmediata, requiere de un trabajo que muchas veces no se quiere hacer, ya que compromete el espíritu a tal grado que es posible salir con daño de la experiencia, un dolor del alma o reacciones físicas involuntarias, ya sea repulsión, escozor, escalofríos o náuseas. Para el grotesco es fundamental la presencia del cuerpo, de un cuerpo abierto, tanto en la obra como en sus receptores, ya que la única forma de poder apreciar y recibir la revelación que se quiere transmitir es con la apertura. Ya se ha dicho que la vía para experimentar y saber el grotesco no es por vía intelectual, al menos en primer lugar, sino por la vía sensorial.

La profundidad a la que se aspira tiene que ver, una vez más, con la gruta, con los abismos de la tierra y del ser humano: “Lo grotesco se hunde profundamente en la experiencia visceral.

Contrarresta la abstracción descarnada de lo sublime con un poder que se siente y expresa a través del cuerpo",[179] concluye Connelly.

¿Hay una verdad profunda en el libro *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitol? Si existe tal verdad debe estar oculta entre los signos de lo abyecto y de las imágenes carnavalescas. No hay duda de que esta novela deja una huella sensible en los lectores; hay un impacto emocional que se puede traducir a sensaciones físicas. Hay sorpresa, es posible maravillarse y al mismo tiempo existe la necesidad de dejar el libro y no volver jamás a la lectura. Hay risa, como respuesta inmediata y quizá pueda existir la compasión, ya que transcurre el instante abrumador y se empieza a pensar y sentir la obra en sus detalles. Entonces, es posible que esa revelación esté en algún sitio. No estoy seguro de que se pueda expresar con palabras o en el marco del lenguaje académico, pero será un indicio más para seguir en el análisis. Quizá, como otra hipótesis, si esa revelación existe, pueda encontrarse en la pregunta, de apariencia inocente, que lanza uno de los testigos de la narración al final del libro: "¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?"[180]

5.6. Conceptos en suma, a partir del estudio de Frances S. Connelly

A partir de su estudio, se observa que los conceptos que aporta Connelly siempre funcionan de manera colectiva. Para entender el grotesco es necesario tener la consciencia de que es una categoría compleja que, a falta de un mejor entendimiento, funciona a partir de la suma de otros elementos. La propuesta de Connelly disecciona el término y lo comprende por sus partes y sus

[179] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 305.
[180] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 335.

efectos. A continuación doy una breve definición de los conceptos que logro rescatar del libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. En lo posible, trataré de no repetir lo que ya se ha explicado en los otros apartados. Así, por ejemplo, no se regresará al término de carnaval, aunque sea una división importante para Connelly.

- Improvisación: Es la primera línea de lo grotesco que encuentra Connelly. Consiste en elaborar patrones abstractos que se inspiran en los diseños encontrados en las ruinas del palacio de Nerón, la Domus Aurea alrededor del año 1400 d.C. La improvisación es como un juego donde una forma improbable sucede a otra.
- Arabesco: Es una forma de la improvisación con diseños extravagantes y exóticos. Usa las características gráficas de la cultura árabe como inspiración. El término se ha expandido para denominar casi cualquier patrón que resulte extraño, como los que llegaron de China, India y otros lugares remotos para los Europeos del Renacimiento.
- Capricho: Es una técnica donde se mezclan formas animales, vegetales y humanas en una sólo figura. El capricho responde al genio del creador, no son anónimos. El humor es un elemento que se encuentra en casi todos los caprichos. Las fusiones son tan elaboradas como conceptuales. El mejor ejemplo son los *Caprichos* de Goya, que proponen animales realizando funciones humanas y humanos que realizan funciones de objetos.
- Espacios liminales: Sitios ambiguos, lugares de paso que, aparentemente, están vacíos. Sin embargo, el lector o espectador siempre tratará de dotar de significado dichos espacios, y así cargarlos de sentido. Estos espacios, forzosamente compuestos por dos fronteras, son un sitio propicio para que surja lo grotesco, más allá de las líneas establecidas.

- Atrocidad: Sucede cuando se superan los límites de lo grotesco y lo que se muestra tiene tal violencia que ya no puede ser pensando, no puede ser procesado como arte. Lo atroz aleja al espectador y lo lastima sin posibilidad de generar ningún aspecto positivo. Lo atroz es un límite indeseable que puede ser tocado por lo grotesco.
- Trauma: Es la tercera línea de lo grotesco que describe Connelly. Es lo más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión, mientas se desgarra en el límite final entre el ser y el olvido. El espectador, al mismo tiempo, también siente fascinación. La imagen queda grabada en la mente, aunque se haga un esfuerzo por olvidarla.
- Monstruoso: Es la encarnación del miedo, el deseo y la ansiedad en un ser que cobra vida y una extraña independencia: el monstruo, que es una criatura límite representada como una amenaza a las normas. Lo monstruoso responde a una cultura particular, así, no todos los monstruos son efectivos en todas las sociedades. En sí no es grotesco, debe estar acompañado por otros elementos que lo equilibren en la dualidad de horror-fascinación.
- Abyecto: Está relacionado con lo informe, lo rebajado y la vileza, siempre en extremo. Produce sensación de repulsión y aversión. Ejemplos pueden ser los cuerpos enfermos que han perdido su forma habitual, que yacen en cama, que no pueden mantenerse en pie y que, incluso, han perdido su condición de seres humanos. Lo abyecto aniquila el ser, empuja los límites de la consciencia.
- Siniestro: Una sensación de extrañeza cuando no es posible determinar una relación específica con algo que es percibido. La ausencia de relación supone una falta de límite entre lo que se ve y uno mismo. Un objeto es percibido como familiar y extraño al mismo tiempo, como algo propio y ajeno.

- Terror: Es un miedo que engrandece el alma y despierta las facultades a un grado más alto de vida. En el terror es posible la acción, actos extracotidianos. Cuando el terror se presenta es la voluntad la que crece.
- Horror: Es el miedo que contrae, hiela y casi aniquila el ser. Es imposible la acción. El horror deja una huella imborrable en el espectador, un trauma que lo acompañará siempre. Las obras que producen horror no pueden ser olvidadas, aunque exista un profundo deseo de ello.
- Revelación: La obra realiza un esfuerzo perceptible por expresar una verdad profunda, de tal modo que el espectador se pueda sorprender, maravillar y recibir un impacto abrumador que contenga la revelación. Es una verdad que atañe a las personas y que surge de la obra.
- Sublime: Es una categoría estética muy similar al grotesco y al mismo tiempo resulta opuesta. Lo sublime muestra lo ilimitado, lo inconmensurable y lo imparable. Lo sublime es imposible de asimilar y por ende produce exaltación, estatismo y dolor. La contemplación de lo sublime va más allá de la experiencia humana. El término se vincula con la perfección divina o lo inconmensurable de la naturaleza.

VI. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA *DOMAR A LA DIVINA GARZA*, EN TANTO TEXTO GROTESCO

En esta sección se muestra la forma en que está construida la novela, siempre en consideración de su nexo con la estética de lo grotesco.[181] El primer aspecto es la estructura, es decir, su arquitectura y sus divisiones internas en tanto aspectos formales, técnicos y, luego, en tanto poéticos. Me interesa, de manera particular, hacer énfasis en los puntos de fusión entre ambas nociones: ¿dónde se confunde la técnica y la poética? Esos espacios liminales ofrecen un terreno fértil para hablar de lo grotesco y poder iniciar un diálogo entre la teoría y la obra, porque el objetivo principal de este análisis es observar cómo *Domar a la divina garza* es una novela escrita en código grotesco, desde su estructura hasta los detalles sutiles que se esconden en las páginas. Así, se podrá determinar la presencia de lo grotesco en esta novela, de acuerdo a cantidad, calidad e importancia para su arquitectura, el argumento, la trama, los personajes, situaciones e imágenes precisas que quedan en la memoria.

Sergio Pitol, en *El viaje*, indica sus lecturas durante los años en que él estuvo en Praga en el servicio diplomático. Por este extraño libro se puede saber lo que leía en la misma época en que escribió las novelas del carnaval.[182] Estas lecturas dan noción sobre sus intereses e influencias. Además de declarar su simpatía por Bajtín aparece otro nombre que resulta relevante

[181] En varias secciones de este apartado será necesario regresar a conceptos que se han tratado en el capítulo sobre la teoría de lo grotesco. En esos casos indicaré la referencia por medio de una nota al pie de página. Cuando sea indispensable traer alguna definición tendré que repetir dentro del párrafo o en una nota (para agilizar el proceso de lectura). También usaré otras nociones teóricas que hasta ahora no se han revisado, como lo referente a Aristóteles, Shklovski, Tatarkiewicz, Dällenbech y otros autores de los que he tomado conceptos e idas para el desarrollo de este análisis.

[182] Decir que se sabe lo que leía es inexacto: se conoce lo que él quería que se supiera, porque la lectura de un libro de Sergio Pitol, por más autobiográfico que parezca, en realidad es una guía por los senderos que él quiere que los lectores recorran. Así, se sabe lo que él dice que leía, pero a conveniencia de su obra publicada y por publicarse. Sergio Pitol se inventa y se reinventa a cada libro como el escritor que quiere ser, por lo tanto, hay que tomar estos indicios con cuidado; también sucede que conducen a caminos sin salida o de una oscuridad casi total.

para pensar las siguientes páginas: Víctor Shklovski. Esta clave de lectura puede ser útil para hablar de particularidades formales que no son accesibles desde la teoría carnavalesca de Bajtín.

Como se ha visto, la crítica relaciona *Domar a la divina garza* con diversas estructuras propias de la dramaturgia y fenómenos escénicos, en especial la *Commedia dell'arte*; este vínculo, que también tiene una fuerte presencia de material grotesco, me sirve para analizar a los personajes, la trama y el argumento desde una perspectiva dramática, pero sin dejar de lado la evidencia de que estoy ante narrativa. Las nociones aristotélicas de mimesis, argumento, trama, peripecia, *ethos*, *hybris*, catarsis y anagnórisis no son ajenas a la obra de Sergio Pitol;[183] al contrario, son conceptos que pueden ayudar a descifrar e iluminar muchas de las incógnitas que encierra la novela. Otro eslabón que me permiten estos nexos es el gusto e influencia que declara Sergio Pitol por dos escritores rusos: Gogol, autor de obras de teatro y novelas, y Chéjov, que también es reconocido por sus cuentos y su dramaturgia. Ambos construyen ficciones desde bases aristotélicas, de modo que la relación entre Sergio Pitol, el teatro y *Domar a la divina garza* no es extraña. Esta combinación de elementos podría ser un camino para llegar a visualizar de forma clara la estética de lo grotesco inmersa en la novela, porque lo grotesco encuentra en la representación (el carnaval como una gran fiesta representacional, la comedia, la caricatura, las marionetas) una de sus formas predilectas para manifestarse; y en la novela de Pitol, la representación, como se verá más adelante, cobra especial relevancia, ya como estructura, como acción dentro de la anécdota y también como signo de lo grotesco.

[183] Después de todo, se considera a Aristóteles el primer crítico literario y su trabajo *Poética* es sobre *Edipo Rey*, de Sófocles.

1. MIMESIS, ARGUMENTO, TRAMA

Para este primer apartado del análisis seguiré, como ya se ha adelantado, parámetros aristotélicos que me ayudan a entender mejor la construcción de la novela: como se ha explicado antes, los conceptos que llegan aquí desde la *Poética* funcionan para entender la novela de Pitol y abren caminos interesantes para la reflexión. Varios términos que utilizaré tienen correspondencia en la narratología, con ligeras diferencias. En favor de ampliar el diálogo crítico, cuando sea pertinente, explicaré qué concepto se puede usar desde la teoría de la narrativa. Debo repetir, con fines aclaratorios, que el uso de una terminología que remite a lo teatral se funda en la fuerte presencia que tienen esas estructuras en *Domar a la divina garza*; incluso se usa esa clase de lenguaje al interior del texto, como se verá más adelante.[184]

Trataré de definir el modo en que funciona el proceso mimético de la novela y verificar si éste participa de la estética de lo grotesco. Al entender el modelo representacional que usa el autor para construir la ficción y sus diferentes niveles es posible establecer desde dónde es verosímil el texto, es decir, con qué referentes trabaja para que el lector pueda acceder a ese mundo. Otro concepto con el que trabajaré es el de argumento[185] o historia, al tiempo que se observará cómo se tejen los hilos argumentales para generar la trama. Los personajes se analizarán desde la perspectiva grotesca: es importante determinar su carácter, personalidad y

[184] Es frecuente encontrar intervenciones del narrador en tono de acotaciones teatrales. Se verán en detalle en la sección correspondiente a personajes, ya que estas acciones recaen en ellos, específicamente en Dante C. de la Estrella, protagonista de la novela; al respecto, usaré la terminología aristotélica para facilitar el análisis y tender un puente entre la teoría dramática, la crítica literaria y la novela de Sergio Pitol.

[185] La noción de argumento se identifica con la de diégesis e historia, que se define mínimamente como "la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal". Gerald Prince, *Narratology.* The Haugue, Mouton, 1973, p. 4, *apud* Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, Ciudad de México, 2019, p. 8. Pimentel insiste en que diégesis e historia pueden ser términos sinónimos, "como el *contenido narrativo* de un relato". L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 11. En las siguientes páginas utilizaré, además, el concepto de argumento como sinónimo de diégesis e historia.

hacía dónde los conducen sus acciones. Pondré especial atención en los momentos de catarsis y de anagnórisis de los personajes protagónicos, ya que alimentan la reflexión sobre lo grotesco.

Antes de entrar a la exposición del análisis de la mimesis en *Domar a la divina garza* definiré la estructura general de la novela en tanto unidades y formas narrativas. Esto con el objetivo de establecer un piso y un lenguaje común, ya que, más adelante, esta información puede ser aclaratoria y resultar de mucha utilidad al momento de intentar cierta objetividad en el análisis.

Para que la exposición sea más clara usaré el cuadro que aparece en la siguiente página. En él se explican las divisiones que me interesan, así como algunas de las características:

<table>
<tr><th colspan="3">Domar a la divina garza, de Sergio Pitol</th></tr>
<tr><td>Capítulo 1</td><td>Narrador en tercera persona.
Objeto de la narración: Viejo escritor.
Acción: Un viejo novelista desea escribir una nueva novela y muestra los materiales, referentes y recursos con los que trabajará. La novela que quiere escribir se titula Domar a la divina garza. Argumento 1.</td><td>Personajes: Viejo escritor, Carlos Montiel, Pepe Brozas.
Protagonista: Viejo escritor
Espacio: Laboratorio de trabajo del viejo escritor.</td></tr>
<tr><td>Capítulo 2</td><td colspan="2" rowspan="6">El narrador en tercera persona relata la novela que escribió el viejo novelista del capítulo 1.

Objeto de la narración: Dante C. de la Estrella.

Acción: Dante C. de la Estrella (personaje protagónico de la hipotética novela que escribe el viejo escritor) espera en casa de los Millares la llegada de Julia. (argumento 2)
Mientras el personaje Dante C. de la Estrella espera, él empieza a contar una historia (argumento 3, del ahora narrador personaje y segundo narrador de un relato en el argumento 2) En el relato de De la Estrella, se le cede la voz narrativa a Marietta Karapetiz (citada por De la Estrella) y ella cuenta su historia (argumento 4) que se desarrolla en la selva de Tabasco.

Espacio del argumento 2: Casa de los Millares en Tepoztlán.

Espacio del argumento 3: Roma, Estambul, Ciudad de México.

Espacio del argumento 4: Selva de Tabasco.

Personajes del argumento 2: Dante C. de la Estrella y la familia Millares.

Personajes del argumento 3: Dante C. de la Estrella, los hermanos Vives, los hermanos Marietta y Sacha, y María de la Concepción, esposa de Dante.

Personajes del argumento 4: Marietta Karapetiz, Aram Karapetiz, Sacha y los pobladores de una comunidad en la selva de Tabasco.</td></tr>
<tr><td>Capítulo 3</td></tr>
<tr><td>Capítulo 4</td></tr>
<tr><td>Capítulo 5</td></tr>
<tr><td>Capítulo 6</td></tr>
<tr><td>Capítulo 7</td></tr>
</table>

Como se aprecia en el cuadro anterior, esta novela se compone de siete capítulos donde se pueden encontrar cuatro líneas argumentales o historias que se verán a detalle en la sección de "Argumento y trama". El primer capítulo es anómalo en comparación con el resto, ya que abre una historia que, al parecer, no tiene una relación directa (causal) con las otras secciones. Esto sucede porque este primer capítulo no está en el mismo nivel de ficción que los otros; sin embargo, los enmarca. Sin el primer capítulo no podría existir el resto de la novela, pues en éste se ancla el autor (viejo escritor) de los argumentos que se narran en adelante, como también el proceso de creación de dichos argumentos. La voz narrativa podría ser el único elemento constante que se observa a lo largo de toda la diégesis. Ahondaré en estos aspectos más adelante.

Cada capítulo inicia con un encabezado explicativo. Este tipo de elemento paratextual (en tanto que no pertenece al texto en sí, sino que lo acompaña, lo anota y lo explica) encuentra comparación en *El Quijote*, en *Gargantúa y Pantagruel* y en la novela picaresca española.[186] Hay dos paratextos más que tienen presencia en el libro, la dedicatoria ("*Para Juan García Ponce*")[187] y las fechas y lugares de inicio y final de escritura ("*Funchal, abril 1987/ Praga, marzo 1988*").[188] En el índice, como otro elemento paratextual, no figura la palabra "capítulo", sino un número romano seguido de la frase que sirve de cabeza de texto: "I/ *Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela*".[189] Es decir, los encabezados

[186] En el apartado teórico se ofrecen ejemplos sobre el uso de los encabezados en los capítulos.

[187] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003) p. 209.

[188] *Ibid.*, p. 335. Más adelante, en el apartado sobre los personajes, con atención en Marietta y Sacha, se hablará de manera más extensa sobre estos partextos.

[189] Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*. España, Anagrama, 1988, p. 205. Este índice sólo se localiza en la primera edición de Anagrama y en la re impresión de editorial Era. En *Tríptico del Carnaval*, y en *Obras Reunidas II*, al ser la novela parte de un todo, el índice del libro sólo indica los títulos de cada obra, sin sus divisiones internas. Mientras que en el índice la numeración de los capítulos aparece con números romanos, al interior de todas las ediciones consultadas el número de capítulo se indica con letra.

también sirven para denominar a cada capítulo, lo cual los dota de características híbridas al tener una doble función: introducir las ideas generales de cada capítulo y también nombrarlos.

Estas "cabezas de capítulo" están escritas de manera explicativa, en tercera persona y en tiempo presente. Tienen similitud con las acotaciones teatrales: siempre en presente y con la intención de explicar y ordenar a partir de cuatro coordenadas de realidad: espacio, tiempo, causa y efecto, que responden a las preguntas ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿de dónde viene el personaje o la acción?, y ¿hacia dónde van, o podrían ir? El primer capítulo inicia con un texto que tiene esas mismas características. En el encabezado se indica lo siguiente: "Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con que se propone construir una nueva novela".[190] Se pueden ver las marcas de temporalidad y de espacio. Luego, en la primera oración del capítulo "Uno", el narrador relata en presente y refiere las acciones, pensamientos y recuerdos del personaje:

> Un viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela. Lee, al principio sin demasiado entusiasmo, después con franca desgana, dos o tres párrafos salteados de un capítulo, lo aqueja una sensación muy próxima a la angustia; cierra el volumen con deseos de no volver a abrirlo en los días de su vida. Recuerda un comentario hecho por Carlos Montiel, crítico literario y amigo suyo desde los tiempos universitarios [...][191]

Domar a la divina garza es una novela breve. Sus siete capítulos se extienden por –aproximadamente y dependiendo de la edición– 200 páginas. La colección de personajes que habitan en ella tampoco es extensa: El viejo escritor, Dante C. de la Estrella, la familia Millares, los hermanos Vives, Marietta Karapetiz y su hermano Sacha. Otros seres aparecerán y desaparecerán con fugacidad y sin tener un desarrollo pleno. La cantidad de espacios tampoco

[190] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003), p. 211.
[191] *Loc. cit.*

es excesiva: el laboratorio del viejo escritor, la casa de los Millares en Tepoztlán, Roma, un hotel, restaurantes y la casa de la Karapetiz en Estambul, algunos sitios de la Ciudad de México, menciones a una casa en Cuernavaca y la comunidad en la selva tabasqueña. Al tratar de definir los límites estructurales de la obra, sus diversas historias, la diferencia entre el relato que enmarca y los relatos enmarcados (*Domar a la divina garza* como una novela inserta —relato enmarcado— y también la novela, el libro que el lector tiene en sus manos) se abre el camino a otras reflexiones: ¿qué representa la novela y qué el metarrelato si es una narración que se sirve de un mundo ficticio (el relato marco) para presentarse como una segunda ficción? En el siguiente apartado ahondaré en estos aspectos desde el concepto de mimesis, que, en este caso, debe encontrar su sinónimo más cercano en la palabra "representación".

1.1. MIMESIS

Para Aristóteles el concepto de mimesis marca uno de los principios fundamentales del arte y establece los límites de la realidad respecto a la ficción. En palabras del esteta polaco, Władysław Tatarkiewicz, la mimesis aristotélica indica que "el artista puede presentar la realidad de un modo personal", y esto quiere decir "la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza".[192] El enfoque de libertad de creación, aunado a utilizar la naturaleza como modelo, son los fundamentos de esta premisa. A partir de la observación y el conocimiento del mundo se realiza una representación que contenga en sí lo que el objeto representado ha perdido en la vida real, ya sea por su uso cotidiano o la ausencia de los significados. El arte, mediante la mimesis, devuelve la esencia, la importancia y el valor de los objetos y también de los seres

[192] Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.,* p. 303.

humanos que se ven representados en su dimensión épica y mítica, así como sus opuestos, porque, para seguir con el pensamiento de Aristóteles, se debe representar "o bien las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser".[193] El proceso que conlleva la mimesis enaltece la realidad, la modifica y la anota para producir en la audiencia, en los espectadores o en los lectores, un efecto, una experiencia relacionada con la estética con la que se construye la obra: según W. Tatarkiewicz estos efectos se pueden clasificar en tres grandes rubros: el deleite, la emoción o el choque.[194]

El problema, y lo que llama mi atención, es que la estética de lo grotesco es parte del mundo del arte, pero, en un principio ideal, no se basa en la realidad para realizar el proceso mimético. Digo que es un ideal porque, en sentido técnico, todo proceso artístico parte, en sus inicios, de un referente del mundo que percibe el creador. Pero la estética de lo grotesco invita a un juego donde, por un instante, se pueda pensar que la nueva creación tenga como referente representacional otro mundo que está, casi siempre, abismado con respecto a la realidad. Por eso se habla de lo oculto, de las profundidades de la imaginación donde todas las mezclas y seres son posibles; donde reina la deformidad y se invierten los valores sociales y espirituales. Lo grotesco habita en el mundo al revés, donde la belleza y el buen juicio no son los aspectos preponderantes en una creación; así, se brinda un privilegio a lo bajo –corporal y topográficamente hablando–, a lo deforme, a la locura y se llega a otra inteligencia relacionada con los saberes básicos del cuerpo y sus detritus. En la estética de lo grotesco sí hay mimesis, pero el referente no es el mundo, sino el mundo al revés, que, de todas maneras, existe en la mente del artista.

---

[193] Aristóteles, *Poética*, trad. T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá, Gredos, 2011, 1460b 25.
[194] Véase Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 67.

Para lograr este efecto, lo que observo en la novela de Sergio Pitol es que el primer capítulo es mimesis del mundo, es decir, utiliza a la realidad como referente para así lograr esa representación. El segundo capítulo, y los que siguen hasta el final de la novela, son mimesis ya no de la realidad, sino del mundo ficcional que se creó en el primer capítulo. Existe, entonces, una relación abismada para la creación de la ficción:

Capítulo 1: mimesis 1

Capítulo 2-7: mimesis 2

En otras palabras, el capítulo uno es reflejo de la realidad, mientras que los siguientes capítulos son reflejo del reflejo. Así se crea la idea –el juego– de lo grotesco desde un nivel primigenio en la estructura. La estética grotesca comienza a tener una presencia más definida a partir del segundo capítulo gracias a esta composición de puesta en abismo. En la sección teórica ya había noticia de estos fenómenos: en la siguiente reflexión de Kayser se propone un juego similar: "Porque la realidad presentada sobre las tablas participa desde el principio de algo irreal";[195] y también en Bajtín, cuando habla de que se usa la parodia[196] para crear "un mundo al revés", otro mundo que será el modelo del arte grotesco. Incluso Connelly abre su reflexión con esa idea: "una cueva, una boca abierta que nos invita a descender a otros mundos".[197] La estética de lo grotesco no utiliza la realidad para empezar a crear sus obras; necesita otro referente, siempre subterráneo y más bajo en relación topográfica con la realidad. En *Domar a la divina garza*, para crear ese otro mundo, se invita al lector a observar la creación de un viejo escritor,

[195] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 221.
[196] Véase M. Bajtín, *Problemas de la poética*..., pp. 249-250.
[197] Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 23.

de presenciar su método de composición y luego entrar indirectamente en la obra que él escribe, donde los personajes, a su vez, cuentan sus historias. La sensación es la de adentrarse a historias cada vez más abismadas: una historia que crea otra historia donde se cuenta una anécdota en la que los personajes, a su vez, recuerdan sus aventuras; y todo es presentado por el narrador en tercera persona que sirve de guía en esa serie de abismamientos.

Es importante reiterar que el primer capítulo de la novela, en su calidad de relato marco, sí utiliza la mimesis aristotélica para construir el universo narrativo: el conflicto que observo inicia en el segundo capítulo, que da principio al relato enmarcado. Así, el concepto de mimesis sigue presente, pero problematizado, porque el modelo directo no será la realidad extratextual a la que remite el narrador en tercera persona, sino el primer capítulo de la novela en el que se ha evidenciado que se trata de una representación de la realidad, una ficción, un reflejo.

El procedimiento es ilusorio, sin embargo; finalmente, todo el mundo objetual y temporal de la novela tienen un referente que se encuentra fuera de la diégesis. Como ya se ha dicho, a lo que invita lo grotesco es a pensar fuera de la norma, a divertirse y entrar al tiempo del carnaval donde las reglas de la realidad pueden ser trastocadas e invertidas. Es por eso que se plantea este juego de dobles reflejos, donde el primero contiene al segundo. Así, esta ilusión que crea Sergio Pitol, permite orientar la narración hacia la estética de lo grotesco. Sin el primer capítulo, que marca una distancia entre la realidad y la creación, la novela funcionaría de manera tradicional: la casa de los Millares sería una representación de las tantas casas con vista a las montañas del Tepoztlán real y el viaje de Dante C. de la Estrella tendría su equivalente en los mapas de la realidad. Lo interesante es ese primer capítulo que muchas veces se pasa por alto o que, al final de la lectura, se olvida o deja de crear significado mientras el lector se adentra en las historias más extensas y sugerentes. Gracias al primer capítulo el proceso mimético se ve comprometido,

fracturado, invertido, y se muestra como un abismamiento que recuerda la *mise en abyme*, como estrategia literaria: en lugar de una equivalencia, como sucede en la mimesis, existe la sensación de adentrarse. En la estructura que sugiere Sergio Pitol, pienso que Dante C. de la Estrella representa a Pepe Brozas, y Pepe Brozas es, a su vez, una representación de algún conocido hipotético de Sergio Pitol, que sería el referente "original". Así, Dante C. de la Estrella es una especie de rebajamiento de aquel primer y distante referente "original". El personaje se presenta como la creación de una ficción que a su vez tiene como modelo a una persona real.

Sergio Pitol es el autor de la novela *Domar a la divina garza*; él crea a un narrador que dará cuenta de lo que sucede en la ficción. El narrador, que es el mismo que da a conocer los encabezados de cada capítulo (y esto se infiere por las características de la narración, por los verbos en tiempo presente y la selección léxica), presenta al viejo escritor que desea trabajar en una nueva novela. En el primer capítulo se muestran los materiales que usará este personaje para construir su texto de ficción (relato, este segundo, que estará enmarcado por el primero, aquel que narra la historia del viejo escritor). El espacio (laboratorio), el personaje (viejo escritor) y todos los referentes de este capítulo pertenecen al primer relato o relato marco de la ficción, que conformará el argumento 1. Figuran títulos de libros que también tienen su equivalente en el mundo extraficcional donde se ubica el autor de carne y hueso –Sergio Pitol–. Estos títulos son los siguientes: *Almas muertas*, de Gogol, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, de Bajtín, *Las ciudades invisibles* y *El sendero de los nidos de araña*, de Calvino. Estos libros son parte de la primera historia narrada en la novela. Al mismo argumento pertenece Pepe Brozas, un antiguo compañero del viejo escritor y Carlos Montiel, un crítico literario y amigo del escritor. Así, Pepe Brozas, Carlos Montiel (seudónimo tras el cual se esconde el nombre de un amigo del autor: Carlos Monsiváis), *Almas muertas* y Bajtín, son mimesis de la

realidad en la que sabemos se inscribe Sergio Pitol. Los referentes se encuentran ya en un lugar liminal, entre lo real y lo representado, porque unos tienen un equivalente conocido y reconocible en el mundo extraficcional (realidad), mientras que otros son producto de la imaginación del autor, aunque comparten el espacio de la ficción. Dentro de esta primera historia se creará, por parte del personaje, una segunda ficción que se dará a conocer a los lectores por el narrador en tercera persona. El proceso es descendente y paradójico, porque la hipotética novela resultante usa de referente al mundo creado en el primer capítulo, y éste a la realidad extraficcional como modelo para su representación. Es decir, Pitol crea un universo que se despliega y se abisma hacia sí mismo.

Este personaje, el del viejo escritor, busca escribir *Domar a la divina garza* (que es el mismo título del libro que el lector puede sujetar con sus manos). La imagen se puede comparar con las cajas chinas y la *matrioshka* rusa. Como se ha explicado en la sección teórica, a este recurso literario se le denomina *mise en abyme* y, aunque no es exclusivo de la estética de lo grotesco, es común su uso para lograr el efecto de extrañamiento, vértigo y enajenación de la realidad del lector. Su nombre resulta, de igual modo, muy apropiado para empezar a hablar de una creación grotesca, ya que estas siempre invitan a descender al abismo, a bajar a otros mundos donde habitan seres que no necesariamente tienen correspondencia en los modelos de representación tradicionales.

El segundo capítulo es realización mimética del primero, es decir: no se sirve de la realidad extratextual para generar su representación, sino que es creación de la propia ficción, que funciona como el modelo representacional de referencia. El lector se encuentra ante un monstruo. Del mismo modo, y para ejemplificar esta idea, recurro a Shakespeare, donde en *Hamlet*, el príncipe de Dinamarca se da cuenta de que los actores que invita para que representen

el crimen de su tío son seres monstruosos: "¿No es monstrüoso que un actor como éste, sólo en una ficción, sólo en el sueño de una pasión, pueda forzar su alma de tal modo, hasta su idea entera; que por su efecto palidezca todo su rostro, que haya en sus ojos lágrimas y desvarío en su expresión, se le quiebre la voz, y todas sus funciones se ajusten, con sus formas, a su idea?"[198] Muchas veces la ficción que es engendrada por una ficción, resulta en una construcción monstruosa: no es algo típico, no pertenece a los parámetros de la normalidad, por lo tanto, los personajes, las situaciones, el lenguaje y, en general, todo el universo que conforma la ficción dentro de la ficción tiene un alto potencial de devenir en grotesco. No es una regla, ni es algo que ocurra siempre, pero este tipo de arquitectura en abismo es un indicio, una señal que dice que ahí puede habitar esa estética.

El mismo Pitol advierte que sus personajes no son los característicos de una novela y que, sin duda, sorprenderán al lector. Esta conjetura se localiza en el texto que sirve de prólogo de sus *Obras reunidas II*: "en *Domar a la divina garza* resulta aún más difícil desentrañar hasta la propia identidad de los personajes. Ellos tienden a aparecer y desaparecer como si obedecieran a un conjuro. El lector no sabe si son verdaderos personajes de novela o marionetas, meras visiones, musarañas de un orate".[199] Esta cita hace referencia al modelo de construcción que ha adoptado el autor para su novela. En efecto, los personajes parecieran tener una vida controlada y determinada, como si fueran marionetas de hilos o las visiones de una imaginación "que la edad perturba seriamente", como describe Pitol a su viejo escritor. El desconcierto y el extrañamiento, por tanto, son efectos deseables durante la lectura, pero también el humor, que,

[198] William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Tomás Segovia. Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p. 141.
[199] Sergio Pitol, "Las novelas del carnaval", en *Obras reunidas*, t.2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, p. 21.

dice Pitol, "es la única verdad visible en la novela".[200] Esta relación es ambivalente, una imagen doble que se encuentra sembrada desde el ideal que tiene el mismo autor sobre su libro.

Los sucesos que ocurren en la hipotética novela comienzan su narración en una casa de Tepoztlán donde unos niños arman un rompecabezas de la Mezquita Azul de Estambul. Esta imagen detona el recuerdo del observador, Dante C. de la Estrella, y comienza su largo monólogo donde narra sus encuentros con los hermanos Vives y Marietta Karapetiz. Esta ficción se encuentra en un estrato más bajo, es el monólogo dentro de la narración de una hipotética novela que escribió un viejo novelista, personaje creado por Sergio Pitol en el primer capítulo de la novela.

1.2 ARGUMENTO Y TRAMA

Como ya se ha explicado, utilizaré los términos de argumento y trama con base en la teoría aristotélica, donde el argumento es la línea de acción que sigue la trayectoria de los personajes protagónicos y antagónicos en un tiempo y espacio definidos; y donde la trama es el tejido que se realiza con los argumentos para crear la narración en sí. Estas ideas se pueden identificar con el concepto de historia, de manera general, y con el tiempo de la historia: el orden cronológico en que suceden los hechos; así como con el tiempo del discurso, para la trama, que sería el orden en que se presentan los hechos en el relato. Sin embargo, me parece que esta novela puede ofrecer reflexiones más allá de los aspectos narratológicos si se le vincula con terminología propia del drama (y esto sucede por el modo de enunciación, por el monólogo del personaje protagónico, que es su acción fundamental, y, sobre todo, por el nexo con el discurso dramático y

[200] *Loc. cit.*

representacional con la estética de lo grotesco); de modo que en adelante explicaré los argumentos, como las historias que conforman el relato, y la trama, como la forma en que los hechos se presentan en la novela.

La interacción entre los personajes crea situaciones, y éstas, en una suma organizada en tiempo, espacio, causa y efecto (acciones lógicas), dan por resultado el argumento. En *Poética* se localiza la noción de "acción acabada",[201] y esta se explica como aquella que tiene principio, medio y fin; estos elementos deberán estar ordenados de manera lógica, como se ha dicho. En las novelas, normalmente, el argumento está oculto detrás de la trama. Es un objetivo del escritor no dejar que se vea la herramienta. El argumento se construye sólo para desarticularlo, para fragmentarlo y armar con los pedazos el tejido de la novela. De acuerdo con Aristóteles, "el argumento es el principio y como el alma de la tragedia".[202] Y sus principales elementos serán las peripecias y la anagnórisis: cambios en el destino del personaje y los momentos en que éste realiza una acción por la cual llega a reconocer al otro o a sí mismo, en su esencia.

Los conceptos aristotélicos, dado su ser críptico, las dificultades de traducción, transmisión y tradición, funcionan y se entienden diferente dependiendo de la escuela de pensamiento que los refiera. En la mayoría de los casos se toma argumento y trama como sinónimos, lo cual me parece un reduccionismo, ya que le quita un escalón de profundidad al análisis.[203] En esta investigación tomo como referente al teórico inglés Eric Bentley y las

---

[201] *Ibid.*, 1451a.

[202] Aristóteles, *op. cit.*, 1450a

[203] Esta forma de entender los conceptos y trabajar con ellos proviene del mismo Aristóteles, o de lo se conserva de su obra *Poética*, donde en varios pasajes dice: "El argumento es la imitación de la acción, pues con argumento me refiero al entramado de los hechos" *Ibid.*, 1450a. El problema es una vez más, como en el caso de mimesis-imitación, de traducción, ya que la palabra griega que se utiliza para traducir argumento es *mythos*, la cual refiere a un relato oral previamente conocido por la audiencia, es decir, un relato con principio, medio y fin, que no está entramado. Y para la palabra que se traduce como trama o entramado se corresponde la palabra *sústasis*: "una muy bien ensamblada y trabada composición de partes que desempeñan funciones coordinadas y constituyen un conjunto asimismo coordinado". Antonio López Eire, "Reflexiones sobre la poética de Aristóteles", *HVMANITAS*, 53 (2001), pp. 183-216. Cuando en *Poética* se habla de poesía narrativa (*Ilíada* y *Odisea*) se indica que tienen varios

observaciones del filólogo español Antonio López Eire. Bentley utiliza la palabra 'historias' como sinónimo de argumento en varias zonas de su célebre texto *La vida del drama*. Transcribo el siguiente fragmento —que habla de la manera en que Shakespeare preparaba sus obras— para ilustrar el camino y diferenciar trama de argumento:

> Oímos hablar de todos los demás aspectos de sus creaciones, pero, en cuanto a los argumentos, se nos engaña con la afirmación de que los tomaba de otros autores. Con frecuencia tomaba las *historias* de las obras de otros escritores, pero habitualmente las modificaba y siempre tenía su propia *trama* para ellas. Aun cuando dicha trama consistía sólo en la ensambladura de dos historias, era un artificio sutilmente ideado. Shakespeare hacía de la interacción de dos historias una elevada muestra de arte y una expresión de profundo sentido.[204]

Se puede entender, entonces, que el argumento es la materia prima de la trama. En el medio teatral también se le suele llamar anécdota, fábula, *mythos* o, como lo hace Bentley en ocasiones, la historia. Y esta, a su vez, se compone de situaciones, y las situaciones de acciones, lo cual regresa el análisis a Aristóteles, que indica que la tragedia no es mimesis de los hombres, sino de las acciones y de la vida.[205] Cuando se lee una novela o una obra de teatro el receptor está ante la trama, ante las acciones ya tejidas. En la narración es común que de un momento a otro haya saltos de tiempo y espacio, que la historia se empiece a contar por el final o por el medio en lugar de iniciar por el principio, que los espacios cambien de manera abrupta y sólo se

---

argumentos y que estos se deben componer en otra cosa: tramarse. En este caso el propio texto se contradice al establecer el argumento como fuente de la trama y no como un equivalente: "los argumentos, al igual que en las tragedias, deben componerse de forma dramática y en torno a una única acción entera y completa que tenga principio, medio y final, para que, como un ser vivo único y entero, depare el placer que le es propio". Aristóteles, *op. cit.*, 1459a 23. Como último ejemplo de las contradicciones cito la primera línea de la poética en la traducción de López Eire: "Hablemos acerca de la Poética en sí misma y sus especies, de la función de cada una de ellas, y de cómo hay que *entramar* los *argumentos* si es que se pretende que la composición poética resulte bien..." Antonio López Eire, *op. cit.*, p. 212. (El énfasis es mío.) Es notable que desde el principio se advierte que los argumentos son materia susceptible a ser tramada y se distinguen con las dos palabras que le corresponde a cada concepto: *mythos* y *sústasis*.

[204] Eric Bentley, *op. cit.,* pp. 35-36. El énfasis en mío.

[205] Véase Aristóteles, *op. cit*., 1450a.

den las explicaciones más adelante o no se den y quede en el lector conectar los puntos de la historia o llenar los espacios vacíos que se generen. La trama es decisión del autor, es el medio estructural que elige para dar a conocer el argumento y crear una sensación específica en la lectura de su texto. Así, por la suma de las acciones que componen situaciones, la suma de éstas para componer historias y el tejido de las mismas, llego a la idea de que la trama en *Domar a la divina garza* es grotesca y que esta estética, en los argumentos que la componen, podría pasar desapercibida. Una vez más se llega a la noción de proceso, de suma, de una unidad compuesta de múltiples eslabones, diferentes partes que se nutren, cada una, de diversas fuentes para su composición.

El interés de hacer una revisión del argumento es sencillo: para entenderlo hay que destejer la trama y al hacerlo se conoce mejor el texto, se llega a su alma, a los elementos fundamentales que lo conforman en cuanto ficción. Organizar el argumento de *Domar a la divina garza* muestra lo compleja que es su trama y lo cercana que se encuentra a lo grotesco, por ser una combinatoria de diversos elementos que podrían parecer totalmente disímiles entre sí. Sólo una trama grotesca puede hacer que convivan, de manera en apariencia armónica, a Tepoztlán con Estambul; una tarde familiar con ritos excrementicios; el recato de una familia de exiliados españoles con la extravagancia de dos hermanos de nacionalidad desconocida que pueden ser académicos, etnógrafos, antropólogos y también masajistas, “Manitas de Seda”, “Tenazas de Acero”; y el protagonista, Dante C. de la Estrella, ¿licenciado en derecho? ¿Estudiante de doctorado? ¿Asociado en una empresa de construcción? ¿Académico especialista en Gogol? Así, al destejer el hilo narrativo y establecer las acciones que producen las diferentes líneas

argumentales, es posible acceder a una comprensión mayor de la novela y poder entenderla, como propone Aristóteles, como un "ser vivo único".[206]

Domar a la divina garza tiene un narrador principal en tercera persona que presenta al viejo escritor –protagonista del primer argumento– que tiene el fin de crear una nueva novela. Este narrador permite el acceso a la ficción. A partir del segundo capítulo el viejo escritor desaparece y los protagonistas de la narración son sus personajes. Sin embargo, el lector no se encuentra con la novela que ha escrito el viejo, sino con lo que el narrador nos quiere contar sobre esa novela. Es como si el narrador hubiera leído la hipotética novela *Domar a la divina garza* y ahora él la diera a conocer al lector: "Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, 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 Millares".[207] Esta primera línea indica que lo que se lee es lo que el narrador en tercera persona quiere relatar acerca de la obra que escribió el viejo novelista. Se presenta al primer personaje de esa hipotética novela, que está, como se dice en el primer capítulo, inspirado en Pepe Brozas, antiguo compañero de la universidad del viejo escritor. Luego se establecen las coordenadas de espacio y tiempo: Tepoztlán, una casa, una sala-estudio, un sillón por la tarde. Afuera llueve.

Me sorprende la facilidad con que Sergio Pitol hace que ocurra una ficción dentro de otra, parece un procedimiento sencillo, pero al momento de leerlo de cerca y con detenimiento es

[206] Aristóteles, *op. cit.*, 1459a 23. Es preciso recordar que en la terminología bajtiniana, en lo referente a la topografía corporal, también se contempla que las obras y objetos realizados por el ser humano pueden tratarse como seres vivos: los objetos son extensiones, representaciones y parodias del cuerpo grotesco.

[207] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003) p. 218.

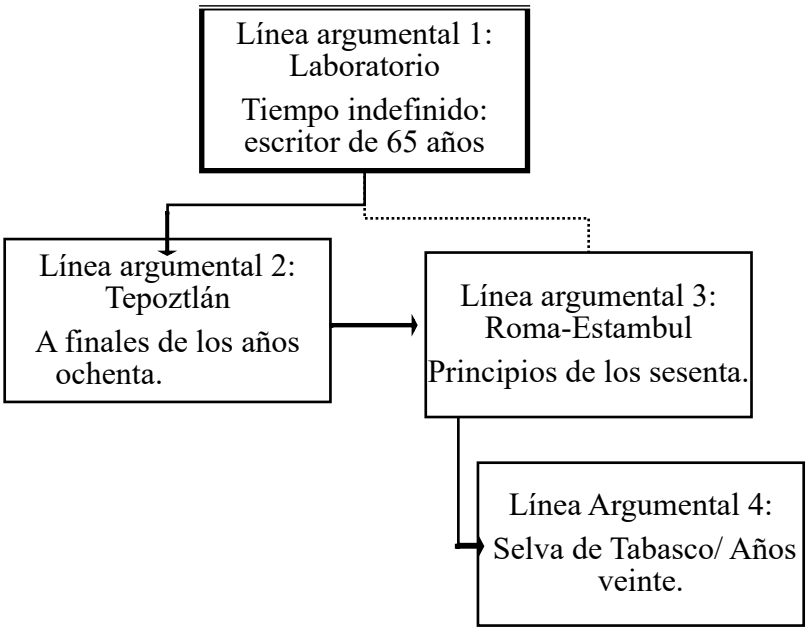
posible ver los artificios.[208] Así, la segunda línea argumental arranca con premisas clásicas: un personaje con diversos vicios se encuentra en una casa ajena, donde los habitantes se sienten incómodos por la presencia del visitante non grato: todos están atrapados por el azar que brindan las condiciones meteorológicas.

Domar a la divina garza, de Sergio Pitol,[209] como se puede apreciar ya en los ejemplos, tiene cuatro líneas argumentales. La primera tiene que ver con el viejo escritor que desea escribir una novela. Existe un personaje en un tiempo y un espacio definido que tiene una acción, un objetivo por delante. Su obstáculo es él mismo; al parecer, logra superar las adversidades y completa su novela conjeturada. Este argumento permea a los otros tres. La segunda línea argumental, segunda historia, es la que se narra dentro de la novela conjeturada, cuyo protagonista y objeto de la narración, Dante C. de la Estrella, necesita contar una historia. Su público se impacienta, se resiste, se siente atraído y finalmente se compadece del narrador. La tercera línea argumental nace de la boca del personaje –Dante C. de la Estrella, que se convierte en un narrador, ya que el narrador en tercera persona le cede la palabra– y remite a un recuerdo cuya acción tuvo lugar en Estambul, unos veinticinco años atrás. El cuarto argumento es aquel que se desarrolla en la selva de Tabasco y que cuenta Marietta Karapetiz, personaje del tercer argumento, y de la cual se puede identificar su voz, aunque siempre está mediada por Dante C. de la Estrella, que se convierte en personaje narrador, y Marietta Karapetiz, en su personaje. En

[208] Utilizo el concepto de "artificio", según Shklovski, ya que Sergio Pitol declara que es un autor que leía durante el tiempo en que escribió *Domar a la divina garza*. Véase, Viktor Shklovski, "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 55-70.

[209] La insistencia en nombrar al autor tiene la finalidad de que no se confunda con la hipotética novela que escribe personaje del viejo escritor del primer capítulo, ya que ambas llevan por título *Domar a la divina garza*.

el siguiente esquema se muestra la jerarquía que tiene cada argumento en relación a la mimesis. Las líneas 2, 3 y 4 dependen de la 1; la 3 depende de la 2 y la 4 depende de la 3.[210]



Las acciones que generan la situación de la segunda línea argumental (Tepoztlán) son las siguientes: Dante C. de la Estrella está en la casa donde vive la familia Millares: Salvador Millares, arquitecto; su padre, Antonio y la hermana de éste, Amelia (tía de Salvador); los dos hijos del arquitecto, Juan Ramón y Elena. Todos están realizando algún pasatiempo: lectura, juegos de cartas, tejido y rompecabezas. Afuera cae la tormenta y la tarde se ilumina con los relámpagos. La atmósfera es perfecta, como en las novelas de James[211] que tanto valora Sergio Pitol, para que alguien empiece a contar una historia.

[210] Para su lectura en clave de la narrativa basta con pensar en "historia o diégesis 1", "historia o diégesis 2", etcétera, en lugar de "argumento 1", "argumento 2", etcétera.

[211] Especialmente *La vuelta de tuerca*, donde un grupo de personas se reúnen al calor del fuego para contar historias y resguardarse del frío. Por otro lado, para seguir con la relación con Henry James, en el ensayo "Los papeles de Aspern" de Sergio Pitol, aparecen las siguientes líneas: "El cuerpo de una novela de James lo constituye la suma de observaciones, deducción y conjeturas que un personaje hace sobre determinada situación. El autor

Dante C. de la Estrella es conocido de Salvador Millares y está ahí a la espera de Julia, esposa del arquitecto, pues De la Estrella tiene un trabajo para ofrecerle, relacionado con reformas que quiere hacer a su casa de Cuernavaca. A pesar de que la oferta se ha rechazado varias veces, el licenciado se presenta una vez más para insistir. Su presencia no es grata. No se sabe si Julia regresará esa tarde o se quedará en la Ciudad de México, así que Salvador Millares le pide que se vaya. El visitante dice que se irá en cuanto su chofer pase por él. Espera que eso suceda en media hora. La tensión entre los ex colegas es evidente. El dueño de la casa se esfuerza por leer una novela, pero los comentarios y actitudes del indeseable De la Estrella no permiten que se concentre. Los niños arman rompecabezas que representan el Taj Mahal y la Mezquita Azul. Esa imagen de Turquía le sirve de detonador para iniciar un largo monólogo que ocupará el resto de la narración. Mientras habla será interrumpido con frecuencia y llamado al decoro, en consideración a los niños presentes. A lo largo de su monólogo estará bebiendo whisky y tendrá dos ocasiones de alta exaltación: un desmayo y, al final, la parálisis que acompañará un momento vergonzoso.

La tercera línea argumental se vuelve la protagónica. Inicia en el relato del recuerdo: el joven Dante C. de la Estrella hace un viaje desde Roma (donde aparentemente estudia un posgrado) a Estambul, invitado por un compañero, conocido de la prepa que, casualmente, se encuentra en Roma también: Rodrigo Vives, estudiante de antropología. A este personaje se le describe como un derrochador de dinero. La relación entre los dos deja ver desigualdades

---

presenta a un observador desde cuyo *punto de vista* el lector sólo puede enterarse de la fracción de verdad que aquél le pueda ser accesible. El mundo real se va deformando al ser filtrado por una consciencia; de ahí la ambigüedad de los personajes jamesianos: un personaje presencia o vive una situación determinada y al mismo tiempo intenta relatar sus percepciones. Nunca sabremos hasta dónde se atrevió al contarnos una historia, ni qué partes consideró ocultar para no ser indiscreto". Observo este mismo procedimiento en la forma en que está construida *Domar a la divina garza*. Sergio Pitol, "Los papeles de Aspern", en *La casa de la tribu, Obras reunidas*, t. 5. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, p. 126.

económicas, ya que Dante C. de la Estrella tiene dificultades para generar ingresos y toma cualquier trabajo, muchos de ellos realizados para Rodrigo Vives: "Me pagaba la comida y me conseguía comisiones para que paseara a mexicanos por Roma. También a Vives le serví de guía por la ciudad".[212] Ese verano de 1961 los hermanos Vives (Ramona llega de visita) invitan al protagonista a un viaje a Turquía, o al menos así lo quiso entender, porque una de las principales quejas reside en que los Vives no pagaron los gastos del "lic". Ya en Estambul la situación es terrible. Rodrigo se enferma y eso obliga a que Dante y Ramona estén juntos más tiempo del que habrían querido. Cierta antipatía y tensión existe entre los dos. El interés de Rodrigo Vives por aquella ciudad es que desea conocer a Marietta Karapetiz, etnógrafa, viuda del célebre antropólogo Aram Karapetiz: la cita para conocerla está programada para la cena del primer día de estancia en Estambul.

Durante ese día los personajes recorren la ciudad y llegan muertos de cansancio al hotel. Dante duerme unas tres horas sólo para ser despertado por Ramona al teléfono. Le informa que su hermano se siente muy mal. Un médico lo ha revisado y el diagnóstico es faringitis. Ante la imposibilidad de cancelar el compromiso, Dante y Ramona asisten a la cena con la Karapetiz mientras Rodrigo se queda en el hotel para recuperarse. En el restaurante por fin conocen a la tan mencionada académica.

El primer encuentro es confuso, lleno de equívocos y torpezas. Marietta toma la palabra de inmediato y habla sobre México, su viudez e inicia un primer conflicto con Dante, debido a la "C" que ostenta su apellido. Esa "C" es motivo de burlas y escarnio. La conversación llega rápidamente a temas escatológicos, siempre propuestos por la Karapetiz, lo cual desconcierta a los invitados. La situación es tensa y, hasta cierto punto, desagradable para Dante, mas no para

[212] Sergio Pitol, *op. cit.*, *Domar a la divina garza*, (2003), p. 227.

el resto de los participantes del convivio. Dante C. de la Estrella califica a la etnógrafa de charlatana, farsante, fraude. Todo en ella le produce molestia, especialmente sus discursos sobre Nikolái Gogol, que es el tema en el que ella, en apariencia, es experta; y sin importarle que estuvieran en un restaurante, ella inicia una especie de cátedra sobre el cuento "Terratenientes de antaño". Dante C. de la Estrella se siente atacado por parte de la extranjera, así que decide atacar él también. Las situaciones incómodas se solucionan con humor, con burla y parodia. Entretanto, la Karapetiz sigue con un monólogo sobre su vida.

Casi al final de la cena llega Alexander, hermano de la primera. Nada más entra recita los siguientes versos: "Cáguelo yo duro,/ o lo haga blandito,/ a la luz y en lo oscuro/ sé mi dulce santito".[213] Lo dice porque pensaba que aquel sujeto era Rodrigo Vives, interesado y al tanto del significado de tales palabras. Estos versos abren un mundo que ya se había anticipado en la plática: "Era el fragmento de una plegaria a un niñito santo, muy milagroso, cuya devoción gozó de inmenso fervor en ciertas regiones de México, durante las dos primeras décadas del siglo".[214] Luego siguen hablando sobre la fiesta, el ritual y de cómo ellos, Marietta y Alexander, fueron testigos de aquel hallazgo cultural. La cena termina con el clásico desacuerdo sobre quién debe pagar la cuenta, y esa batalla, al menos, la gana Dante C. de la Estrella, al provocar, con halagos y demagogia, que Sacha (Alexander) pagara. Antes de despedirse sucede un encuentro significativo entre De la Estrella y la Karapetiz; ella felicita al joven y él se queda encandilado con aquella mujer que al finalizar la noche él describe como extraordinaria. Su punto de vista inicial cambia radicalmente. Cada quién se va por su lado y en el taxi de regreso al hotel, el Peras Palace, la tensión entre Ramona y el protagonista sigue creciendo: ella quería que ellos (él)

[213] *Ibid.*, p. 289.
[214] *Loc. cit.*

pagaran la cuenta de la cena, así que se encuentra molesta por las acciones del invitado. Al llegar al hotel, De la Estrella sale del taxi sin pagar: "¡Que se las entendiera con el chofer como pudiera ya que tan disparadora se sentía!"[215] Así termina el primer día en Estambul.

La siguiente jornada inicia con De la Estrella que despierta en su habitación y revive con gusto los momentos que tuvo con Marietta Karapetiz, especialmente en la despedida; cada vez que la piensa se convence más de que es una gran mujer y que él quiere seguir sus pasos y leer a los grandes autores rusos e, incluso, estudiar antropología para poder estar a la par de tan eminente figura. Baja al restaurante del hotel para desayunar y luego llama a su amigo Rodrigo Vives para informarse de su estado de salud. El protagonista se entera de que Vives sigue mal, tiene la voz estrangulada y por instrucciones del médico debía quedarse en cama unos días más. De la Estrella, por petición del amigo, sube a verlo. Al hablar sobre la Karapetiz, Dante comenta su revelación, su asombro y actualiza a Rodrigo Vives de todos los pormenores de la cena de la noche anterior. La conversación se convierte en un "diálogo de sordos",[216] ya que la opinión de Vives es muy distinta del punto de vista que tiene ahora De la Estrella sobre la Karapetiz. Pareciera que se habla de personas diferentes.[217]

El protagonista deja descansar a Rodrigo Vives, sube a su cuarto, se queda dormido un rato, baja al restaurante, come un poco de fruta y sale a dar una vuelta por la ciudad. Él se siente inquieto y no logra concentrarse. Los motivos de ese estado de ánimo son la información contrapuesta a lo que él pensaba y también el tema del dinero, su calidad de invitado que no se cumple y las fricciones que tuvo con Ramona la noche anterior. Con ese ánimo deprimido regresa, a las tres y media, al cuarto de Rodrigo Vives, donde se encuentra con los dos hermanos

[215] *Ibid.*, p. 292.
[216] *Ibid.*, p. 306.
[217] Estos rasgos ambivalentes se explican con detalle en la sección "PERSONAJES".

Vives y con la visita de Marietta Karapetiz. La breve conversación que se lleva a cabo al interior del cuarto de hotel es tensa, ya que todos quieren para sí la atención de la Karapetiz. Ramona y la académica se disponen a salir, pues antes habían acordado en ir por unos libros a la casa de Marietta y Sacha. De la Estrella insiste en acompañarlas y así salen los tres del hotel, en un ambiente de incomodidad y suspicacia para encontrarse con un automóvil azul, chofer incluido.

Los tres personajes suben al auto e inician el viaje. Durante el trayecto, la Karapetiz habla sobre una ponencia que leerá en un congreso en Verona. El tema es la obra de Gogol. Dante C. de la Estrella queda deslumbrado una vez más, aunque en instantes la plática toma tintes escatológicos y burlescos. Al llegar al destino las dos mujeres se esfuerzan en que De la Estrella no las acompañe, incluso la Karapetiz le sugiere que se vaya con el chofer y regrese por Ramona pasadas dos horas; sin embargo, éste insiste y camina hacia el elevador del edificio. El departamento se describe como gris y anodino, pero hay un detalle que De la Estrella recuerda bien: la estampa de un Santo Niño mexicano. Los recibe la sirvienta –de la cual Dante no recuerda el nombre y le llama Zuleima–. La anfitriona pasea a sus invitados por la sala: les muestra y les explica cada detalle de la decoración. Hace énfasis en la estampa que descuelga para colocarla sobre la mesa: "¡Les presento a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¿Quién si no tú me deshollina el triperío? ¡Gracias a tu bondad, Santo Niño del Agro, todas las mañanas libero mente y corazón de una porción regular de maciza e innecesaria mierda!",[218] dice la Karapetiz ante la imagen.

A partir de ese momento la situación se empieza a descomponer. Dante C. de la Estrella, molesto con Ramona, se comporta de manera infantil, inician los ruidos guturales, las acciones fuera de lugar, las frases hirientes, groseras y escatológicas. Marietta Karapetiz le ordena a De

[218] *Ibid.*, pp. 317-318.

la Estrella que lea los versos que acompañan la imagen: "¡Sal mojón/ del oscuro rincón!/ ¡Hazme el milagro,/ Santo Niño del Agro!/ ¡Cáguelo yo duro/ o lo haga yo blandito,/ a la luz y en lo oscuro/ sé mi dulce Santito!/ Ampara a tu gente,/ Santo Niño Incontinente".[219] Dante espera una recepción con sentido del humor, pero las dos mujeres siguen serias ante esas palabras. Toman asiento, Marietta llama, a los gritos, a su hermano Sacha y da instrucciones a otro de los sirvientes que se describe como un pequeño gordinflón.

Sacha se presenta de manera totalmente diferente a la noche anterior: antes vestía elegante, pero ahora se le ve cubierto sólo con una toalla en los hombros y una "pantalonera blanca de tela acolchada, ceñida a la altura de la ingle y en el tobillo".[220] Al ver a los invitados, el masajista (porque Sacha trabajó muchos años como masajista) les dice que los acompañará en un instante y se retira. Este suceso sí le causa gracia a la Karapetiz que ríe complacida. Cuando vuelve a aparecer, su hermano está vestido sólo con una bata de baño y descalzo.

La improvisada reunión sigue con la comida, pero Dante C. de la Estrella continúa con un comportamiento fuera de lo común, con un lenguaje escatológico y burlón. El festín que disponen los anfitriones es casi del todo dulce, y el protagonista no puede comer demasiado, de modo que pide un anís. La conversación la lleva Marietta, y trata de incluir temas mexicanos, comidas regionales, fiestas tribales. También hablan sobre la profesión de masajistas, que para Sacha es más un arte que una técnica. Otros temas incómodos tienen su presencia mientras Dante se empieza a sentir mal, con falta de aire, y todos, menos él, comienzan a comer desaforadamente y sin cuidado de mancharse. Comen con las manos, se limpian en la ropa, como si entraran a una especie de éxtasis. Durante la comida hablan del ritual que presenciaron en México (argumento

---

[219] *Loc. cit.*
[220] *Ibid.*, p. 219.

4), donde todos los participantes se disponen a evacuar de manera colectiva, como si fuera un concurso. Poco a poco la comida se convierte en una especie de ritual donde los integrantes, incluida la servidumbre, participan con voces, gesticulaciones guturales, gestos animalescos, golpes en las piernas y el piso. Dante C. de la Estrella intenta escapar de la situación, pero Sacha se lo impide. El banquete prosigue junto con las actitudes exuberantes y la narración, por parte de la Karapetiz y Sacha, del ritual visto en la selva tabasqueña. Ramona se pone en cuclillas sobre la mesa; después, levantándose el vestido, lo hace Marietta. La situación escala a niveles inadmisibles para Dante, así que intenta un segundo escape.

Al fin puede salir corriendo y baja por las escaleras y luego, al salir a la calle escucha que lo llaman desde el balcón. Él voltea y mira a Sacha que le muestra su impermeable y su sombrero. Dante les pide que le lancen sus prendas y ve un reflejo metálico en el balcón; son unas bacinicas que los hermanos vacían sobre De la Estrella y luego, Zuleima y el otro sirviente vacían sobre él una "gran palangana colmada de inmundicias".[221] Él trata de huir y no lo logra; resbala y la mayor parte del contenido le cae encima. Escucha las carcajadas de todos los que están en el balcón. Pierde sus lentes, se levanta como puede, cae dos veces al piso y se golpea. Luego se encuentra perdido en Estambul en tal condición de suciedad. Llega al hotel, en ropa interior y en un carro de policía; un empleado lo identifica como huésped y lo cubre con una manta. Dante no recuerda bien cómo perdió su ropa y su billetera, pero supone que en la comisaría lo despojaron de sus bienes personales y lo bañaron con manguera. Por fin entra a su habitación.

Más tarde, no se sabe cuánto tiempo exactamente, se entera de que Rodrigo Vives está internado en una clínica y él se dispone a hacer su equipaje, pero no lo dejan salir, porque no tiene su billetera y, por lo tanto, dinero con qué pagar. Trata de explicar la situación y al final

[221] *Ibid.*, p. 334.

tiene que dejar su equipaje y venderle el reloj al empleado del hotel. Su pasaporte le es entregado por la policía y se va en el primer tren, sin maleta y, como afirma más tarde con "un grave daño emocional".[222]

Después de los acontecimientos que le suceden a Dante C. de la Estrella en la casa de Marietta Karapetiz, él se obstina en vengarse de alguna manera, de destruir el nombre de esa persona. Se da cuenta de que para lograrlo necesita de los medios económicos y del tiempo, pues su plan es refutar sus artículos académicos sobre Gogol. Con esa idea en mente se decide por conquistar a una mujer de familia adinerada: "el braguetazo".[223] Lo logra con María de la Concepción, que se encontraba en Roma con su familia en ese tiempo. La relación entre los dos empieza mal y se deteriora de manera inevitable desde el día de la boda. Sin embargo, gracias a ese matrimonio es que Dante C. de la Estrella logra su cometido y refuta los artículos sobre Gogol de Marietta Karapetiz. Aunque no se vuelven a ver, para el protagonista es un logro demostrar que su adversaria estaba equivocada en sus interpretaciones sobre la obra del autor ruso.

Una de las obligaciones con su nueva esposa es administrar un fraccionamiento en Cuernavaca. En ese tiempo es cuando conoce al arquitecto Salvador Millares. Esa es la conexión que existe entre los dos personajes y del argumento 3 con el argumento 2, ya que Salvador Millares trabajó para De la Estrella en la planificación de dicho fraccionamiento: aunque no quedaron en los mejores términos, Dante C. de la Estrella se encuentra esa tarde en Tepoztlán, en medio de una tormenta. El pretexto, como se explicó al inicio del argumento 2, es que De la

[222] *Ibid.*, p. 335.
[223] *Ibid.*, p. 297.

Estrella quiere ofrecer un trabajo a Julia, esposa de Millares. ¿Es esa la razón genuina por la que se encuentra ahí?

La cuarta línea argumental comprende la historia que Marietta Karapetiz y Sacha cuentan a Dante C. de la Estrella y Ramona; inician en el restaurante donde cenan la primera noche de estancia en Estambul y continúa al otro día, en el departamento donde se lleva a cabo el festín: En tiempos de la Revolución mexicana (entre 1910 y 1924), Aram Karapetiz, el antropólogo, su esposa Marietta y su hermano, Sacha (de niño), emprenden un viaje al interior de la selva tabasqueña, guiados por un mexicano de Jalisco apodado La Garrapata. Se dirigen a ese lugar porque quieren presenciar una fiesta ritual que se lleva a cabo cada año, al parecer en el solsticio de primavera. El ritual es de carácter pagano, solar, y hace homenaje a la fertilidad de la tierra. Se realiza en los márgenes de un río, donde se elevan tres montículos, quizá antiguas pirámides recubiertas de tierra, pero libres de hierbas. En la cúspide de cada montículo se encuentra un adolescente. El del centro es el ganador de los festejos del año anterior: en cada fiesta se realiza una especie de concurso donde se elige a la persona que ocupará, en la próxima celebración, el sitio central. Los Karapetiz, Sacha y La Garrapata llegaron al alba a la zona donde ya se preparaban todos los detalles para dar inicio a la fiesta. Desde la salida del sol los tres adolescentes ocupan sus lugares y tocan durante todo el día un tambor. La familia del cacique llega de manera ostentosa y se prepara para el evento principal. La ceremonia comienza con la quema de copal, mirra, vainilla, incienso y canela. Se arrojan pétalos de rosas por todo el sitio y el ambiente se llena de perfumes. La multitud, todos los habitantes de la región, están expectantes de las señales que dan los tres jóvenes de los montículos. De pronto, varios ancianos dispersos entre la gente lanzan un largo toque de trompeta, a lo que sigue un movimiento de todas las personas para buscar un sitio en aquel paraje: “alrededor de cada montículo se acomodaron los

feligreses, formando anillos, a manera de círculos concéntricos".[224] Al mismo tiempo los tambores baten con estruendo hasta que poco a poco empieza un instante de tranquilidad pero sólo para regresar a la furia de las trompetas y campanas que cuelgan de las ramas de los mangos. Entonces sale la primera dama, la esposa del cacique y muestra a la multitud un recipiente de plata que lleva a la cima de la pirámide central. Ella le ayuda al joven que está ahí a sentarse en la bacinica de plata y luego ambos dicen la plegaria del Santo Niño del Agro. Esa es la señal para que el resto de los asistentes busquen su bacinica y tomen asiento. Toda la comunidad dice la plegaria y se golpea las piernas de manera rítmica. La primera dama baja y se dirige a su asiento personal, un cajón de cedro perfumado "con un hoyo que le permite desovar directamente sobre el río".[225] La imploración se repite por varias horas, de manera hipnótica, y cada persona arroja el producto del esfuerzo hacia la tierra o a las aguas del río. Los Karapetiz son testigos de todo el ritual del que participa el niño Sacha. Marietta, ante el impacto de las imágenes y los olores, llega a sentir asco. Los monos caminan entre los asistentes al ritual, también ellos asqueados por la fetidez que inunda el ambiente. Entonces las trompetas vuelven a sonar y la primera dama sale para iniciar el proceso de premiación. Un jurado se reúne para designar los premios. Marietta no recuerda los criterios que se usan para evaluar, pero sí menciona que Sacha estuvo a punto de ganar el primer lugar.

El final del relato se ve contaminado por el ánimo de Marietta Karapetiz que se encuentra en un instante de paroxismo mientras relata su viaje a la selva de Tabasco. El argumento 4 se mezcla con el argumento 3 en esa sección final para finalizar en el argumento 2. En apenas tres

[224] *Ibid*., p. 327.
[225] *Ibid*., p. 328.

páginas la narración va de la fiesta excrementicia al festín en el departamento de la Karapetiz en Estambul y de ahí a la sala de la casa de los Millares en Tepoztlán.

Como se puede observar, la tercera línea argumental es la más extensa y rica en acciones y situaciones grotescas. Sin embargo, las intervenciones de los Millares (argumento 2), que interrumpen el monólogo de Dante C. de la Estrella, propician instantes que contienen imágenes y lenguaje susceptible de análisis, al igual que la narración de Marietta Karapetiz que resulta una analogía de la comida que ellos disfrutan en su casa y que se traduce en las acciones finales de Dante C. de la Estrella frente a los Millares y su chofer. Estos momentos de intenso material grotesco son posibles gracias al trabajo narrativo, al manejo de los argumentos convertidos en trama. La principal herramienta de la que se vale Sergio Pitol para construir su obra es la voz narrativa en tercera persona que está a cargo de la mediación de todo el relato. Este narrador –del que ya se ha hablado un poco– es el encargado de guiar las acciones, de intervenir cuando es necesario, de situar la acción en tiempo y espacio, de describir las particularidades esenciales de los personajes y darles voz. Si bien a partir del capítulo dos es Dante C. de la Estrella el que toma la palabra, ésta siempre está mediada por el narrador en tercera persona y es gracias a éste que se pueden entretejer de manera exitosa las dos líneas argumentales que están enmarcadas, desde un principio, por el primer relato.

A continuación hablaré de las particularidades de este narrador y la forma en que amalgama todas las historias para formar la trama de la novela, que si se pudiese ver de una forma panorámica podría traducirse de la siguiente manera: *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitol, presenta a un novelista que desea escribir una nueva obra; ésta llevará el título de *Domar a la divina garza* y usará para su construcción diferentes materiales con los que el viejo escritor quiere trabajar: el personaje de Chichikov, protagonista de *Almas muertas*, de Gogol, que tiene

un paralelismo con Pepe Brozas, un antiguo compañero del viejo escritor y que, en su novela, es el correlato de la figura de Dante C. de la Estrella; la teoría sobre la fiesta y el carnaval de Bajtín; el argumento principal del cuento "Terratenientes de antaño", de Gogol; las estructuras de la picaresca española y también del teatro de la *Commedia dell'arte*; además de otros textos, ideas e inquietudes de este escritor que pone todos esos elementos en su "caldero fáustico" del cual emergerá la novela donde Dante C. de la Estrella llega a la casa de la familia Millares y, dadas las condiciones meteorológicas y la ausencia de su chofer, aprovecha el tiempo para contar un episodio muy significativo de su vida, aquel donde se encontró con Marietta Karapetiz en Estambul y la forma en que los hechos vividos en esa región del mundo lo marcaron para toda la vida. La narración que De la Estrella hace es interrumpida en varias ocasiones por su auditorio, lo cual deviene en diversas prolepsis, analepsis y omisiones propias del discurso oral. La historia que se desarrolla en Estambul es contada en fragmentos y alusiones a diversas acciones que se van encadenando en la imaginación del auditorio entre risas, desesperación e incomodidad. Al final de su monólogo, Dante C. de la Estrella se paraliza en un rictus grotesco mientras un olor nauseabundo emana de su cuerpo. Su chofer es el encargado de llevárselo de la casa de la familia Millares, que ha escuchado la historia completa.

V. NARRADORES Y PERSONAJES EN *DOMAR A LA DIVINA GARZA*

Para que esta trama sea efectiva tiene que ser mediada, organizada y guiada por una figura literaria de suma importancia: el narrador en tercera persona. Ya se ha anticipado que su función permea todo el texto, incluso los encabezados de cada capítulo, de tal modo que esta voz narrativa es la encargada de situar la acción en tiempo y espacio. Pero va más allá, y para poder entenderlo de la mejor manera posible es necesario regresar, una vez más, a algunas secciones de la novela.

1. LA FUNCIÓN DE LOS NARRADORES

Ya se ha descrito la forma en que abre el primer capítulo, cómo es la voz del narrador la que da a conocer los hechos, los personajes y los espacios; las formas verbales que se usan y las similitudes que existen entre los encabezados y el cuerpo del texto. Ahora quisiera enfatizar la forma en que este narrador conoce todos los aspectos del mundo creado y la manera en que teje las historias.

El segundo párrafo del primer capítulo muestra dos posibilidades: que el punto de vista del narrador no sea neutro y que tenga una opinión al respecto de los hechos que narra o que refiera lo que piensan y sienten los personajes: "De hacer caso a Montiel, y la ingrata lectura reciente confirmaba sus palabras, todo lo escrito hasta entonces estaba íntima e irremisiblemente condenado. Su literatura no tenía ningún futuro; había sido anacrónica ya en el momento de su nacimiento. Estaba a punto de cumplir los sesenta y cinco años. ¡Una edad atroz!"[226] Desde mi

[226] *Ibid.*, p. 211.

perspectiva, hay ambigüedad en la forma en que se construye esta voz. Al final del mismo párrafo se dice lo siguiente: "¿Procurarse tal maltrato cuando se tiene ya tan poca energía, y la vejez encima, y los achaques de salud que aumentan, para dejar luego una novela a medias? ¡No, la verdad, muchas gracias!" El narrador no cede la voz al personaje del viejo escritor; sin embargo, utiliza formas típicas de la oralidad y un vocabulario que no resulta neutro, lo cual va preparando el terreno para que la voz narrativa se confunda con la voz de los personajes a los que sí les cede la palabra a partir del segundo capítulo. ¿Por qué el narrador utiliza tantas exclamaciones? ¿Es él el que piensa que los sesenta y cinco son una edad atroz o es el personaje el que siente tal cosa?

El lector se entera de los intereses del viejo escritor (que es el objeto de la narración) y se crea la sensación de conocer los hechos por boca del personaje y no de un intermediario (el narrador). Hay diversas secciones donde se pueden apreciar las oraciones que contribuyen a esa ambigüedad. En ocasiones, el autor las deja aisladas, casi como si fueran una trampa para el lector y también para la crítica que muchas veces no sabe qué hacer con los procedimientos creativos de Pitol. Antes de que se ofrezcan las influencias y los materiales con los que trabajará el viejo escritor se lee lo siguiente:

> Quizá lo más importante fuera decidir por dónde comenzar. Tenía una serie de referencias, muy confusas aún; tan vagas, que parecieran desvanecerse al minuto de nacer, o transformarse en otras cosas. Se volvía indispensable comenzar a precisar algunas de esas imágenes: un encuentro en Estambul, una mujer erudita con modales y lenguaje bastante irregulares, la sordidez de un avaro, un festín indiscutiblemente bárbaro en un claro de la selva tabasqueña.
>
> Se decidió al fin a esbozar algunas notas. Tres temas, por diferentes razones, le habían interesado en los últimos tiempos, que, de cierto vago modo, relacionaban el encuentro en Estambul con las tropelías del avaro y la fiesta en el trópico.
>
> Escribió, pues, en unos amplios tarjetones:

A) ¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento! Destacar algunos elementos: la Fiesta, por ejemplo, como categoría primaria e indestructible de la civilización humana.[227]

Es interesante observar el uso de los verbos que guían la acción, ya que hasta este momento de la narración sólo se había articulado el discurso en tiempo presente: ("Un viejo escritor se prepara...";[228] "Sus héroes conocen sólo dos formas, demasiado mecánicas, dicho sea de paso, de acceder a la ficción, es decir, a su realidad novelística";[229]) La primera acción es *decidir*, y se articula de ese modo, en infinitivo, como una opción de tránsito. Luego esta acción queda en el pasado: "Se decidió al fin...", y de este modo el verbo tiene un sujeto y un tiempo definido; la acción presentada ya no es algo que se ejecuta a la par de la lectura, es un suceso que ya fue realizado y queda constancia de ello, pues esa decisión se escribe en los amplios tarjetones mencionados. Así, la segunda acción es *escribir*, y una vez más el verbo se articula en pretérito perfecto simple (él/ ella/ escribió). A continuación se muestra lo que supuestamente escribió el viejo escritor. La pregunta es: ¿ese texto es escritura directa del viejo escritor? ¿Es referencia de lo que el viejo escritor escribió? ¿Es lo que el narrador quiere decir de aquello que el viejo escritor escribió? El origen del texto (y aquí es importante determinar ese detalle) es incierto, ambiguo; empero, el discurso sigue una línea diáfana y es entendible para el lector: esas ideas son las que el viejo escritor va a desarrollar en su novela. La trama se plasma de manera efectiva gracias a los artificios del narrador y la lectura sigue un camino que pareciera recto, pero que está colmado de recursos que, quizá, tienen por finalidad propiciar una serie de sensaciones: abismo, vértigo, mareo.

---

[227] *Ibid.*, p. 214.
[228] *Ibid.*, p. 211.
[229] *Ibid.*, p. 212.

La presencia de esta escritura en los tarjetones ya muestra un procedimiento que se verá a lo largo de la novela: la *mise en abyme*. Para explicar mejor este procedimiento, recurro a Lucien Dällenbach, en *El relato especular*, donde se puede definir de la siguiente manera:

> ...el término *mise en abyme* agrupa un conjunto de diversas realidades. Estas últimas, como en Gide, se reducen a tres figuras esenciales, que son la reduplicación simple (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la reduplicación hasta el infinito (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente) y la reduplicación apriorística (fragmento en que se supone que esté incluido la obra que lo incluye).[230]

De acuerdo con Dällenbach, la característica principal de la *mise en abyme* es la reduplicación del texto al interior del mismo, el juego de espejos con sus posibles variantes y distorsiones. En el caso de *Domar a la divina garza* observo un texto dentro del texto con un grado de similitud con aquel que contiene el fragmento. La similitud entre el fragmento y el contenedor determina a qué clase de *mise en abyme* pertenece el ejemplo; aquí sería la reduplicación simple, con una ligera variante: los tarjetones del viejo escritor contienen las bases teóricas, los temas y los intereses particulares que tiene este personaje para realizar su próxima novela, que, además, será la que el lector conozca en los siguientes capítulos.[231] Es en los tarjetones donde están descritos (y no sin detalle) los tres ejes principales de composición: Bajtín, Gogol y Pepe Brozas (en este último apartado cabe *La divina comedia* y dos obras de Italo Calvino: *Las ciudades invisibles* y *El sendero de los nidos de araña*). Así, tenemos un procedimiento de *mise en abyme* por reduplicación simple, diversos intertextos que alimentarán

---

[230] Lucien Dällenbach, *El relato especular*. Visor, Madrid, 1991, p. 48.

[231] Como se ha dicho antes, este caso no refiere a la novela dentro de la novela, sino a la novela de la novela, porque el lector no lee lo que el viejo escritor ha realizado, sino lo que el narrador en tercera persona quiere dar a conocer sobre el texto que previamente ha escrito el viejo novelista. Se conoce la novela que escribe el viejo escritor siempre por mediación del narrador en tercera persona. Como lectores no leemos la novela que pretende escribir el viejo escritor, sino que la conocemos por lo que el narrador dice de ella.

la trama de la obra del viejo escritor y, al mismo tiempo, la novela de Sergio Pitol que se duplica en aquella que escribe el primer personaje de la historia marco.

La *mise en abyme* se expande cuando se indica que esos tarjetones son la materia prima para que el viejo escritor se disponga a trabajar en la novela de nombre *Domar a la divina garza*. Así, al tener ambas novelas (la de Pitol y la del viejo escritor) el mismo título se crea, en términos de Dällenbach, un reflejo, que "es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato".[232] Lo interesante de estos reflejos es que representan un exceso de significado: "el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema".[233] *Domar a la divina garza* es tema de *Domar a la divina garza*: uno de los temas será la construcción de la novela, como género y, también, ese título en particular. Sin embargo la novela reflejada, la segunda, tiene una existencia hipotética que se verifica en las palabras del narrador al cierre del primer capítulo:

> El viejo novelista, fatigado e inseguro, que nos ocupa, inició la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una nueva novela: *Domar a la divina garza*. En ella se entrelazarían sus tres temas fundamentales: la fiesta, "esa primera e indestructible categoría de la civilización", ese espacio mágico donde se confunden y desaparecen las diferencias entre los hombres; exorcizaría al viejo fantasma de su juventud, el aborrecible Brozas de sus años de estudiante, y recogería su pasión por Gogol. El protagonista, conducido por una extranjera de nacionalidad incierta, la profesora Marietta Karapetiz, penetrará con confianza, sin perder su actitud de perpetua alucinación, en el laberinto gogoliano, del que sólo escapará al enterarse años después de la muerte de su maestra. Conocer a Marietta Karapetiz, hablar con ella y con su hermano Alexander, Sacha para los íntimos, fue, aunque tal vez no se haya enterado, aunque se resista a creerlo, el acontecimiento más importante que le ocurrió en la vida. Llevado de la mano por Marietta, igual que el Alighieri por Virgilio, José Rosas, quien en la novela se llamará Dante de la Estrella, un poco en homenaje a su entusiasmo por el bardo florentino, va a

[232] *Ibid*., p. 59.
[233] *Loc. cit.*

> percibir la fragancia de una fiesta tropical celebrada a principios de nuestro siglo. La experiencia fue tan intensa que aun en su edad madura el personaje principal luchará con sus recuerdos para clarificarla. ¿Logrará hacerlo, o se convencería que nunca conoció a ninguna Marietta, que fue un fantasma solamente? Describir esa lucha y algunas de sus circunstancias es la misión que el viejo escritor se propone realizar en esa hipotética próxima novela.[234]

Una vez más es importante fijar la vista en el manejo de los tiempos verbales. El narrador empieza a enunciar las acciones en pasado y luego agrega un gerundio: "*inició* la segunda mitad de la sexta década de su vida *escribiendo* una nueva novela". Cuando habla del protagonista de la hipotética novela se refiere a él en futuro: "*penetrará*", "*escapará*" y luego cambia el tiempo para indicar que lo que le pasó al personaje "*fue*, aunque tal vez no se haya enterado, aunque se resista a creerlo, el acontecimiento más importante que le *ocurrió* en la vida". Esta línea muestra que el narrador ya conoce la novela, ya sabe las historias que contiene esa ficción.[235] Quizá articula estas frases en diferentes tiempos verbales para provocar mayor ambigüedad y confusión en el lector; para crear un espacio sin tiempo definido donde se pueda perder la seguridad que brindan las coordenadas de tiempo y espacio. El juego se intensifica ya que en la siguiente oración conviven al menos cinco conjugaciones diferentes. La última línea regresa la acción al protagonista y al tiempo presente, como si el caos no hubiera ocurrido: "Describir esa lucha y algunas de sus circunstancias es la misión que el viejo escritor se propone realizar en esa hipotética próxima novela". Y del presente de la acción se lanza un augurio, una promesa de que esa novela llegará en un futuro próximo; mientras en ese instante –a pesar de que la voz narrativa ya ha dado indicios de conocer la totalidad de la obra– la novela en cuestión aún es una hipótesis.

---

[234] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 217.

[235] Esta información llega de manera reiterativa, ya que al inicio de la novela se indica que el viejo escritor ya tiene algunos capítulos escritos y los cuales no lo dejan satisfecho. Véase nota 191.

El inicio del segundo capítulo verifica que el lector no tiene acceso a esa novela, sino a lo que la voz narrativa –que es la misma que la del primer capítulo– desea dar a conocer. Se confirma, de igual modo, que la estructura sí corresponde a la *mise en abyme*. Aunque la segunda novela no se lee directamente, el lector conoce la estructura, las fuentes de inspiración, los intertextos con los que pretende jugar el viejo escritor; se sabe el argumento probable e, incluso, se conoce el final. Todo ha sido anunciado en el primer capítulo, que en términos de Dällenbach, funciona como el relato-marco,[236] y de ese modo, el resto del libro, del capítulo dos en adelante, será el relato-inserto, que abarca, paradójicamente, más espacio que el primero. El segundo capítulo, incluyendo el encabezado, inicia de este modo:

> *Dos/ 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.*
>
> Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán [...][237]

El encabezado da la ilusión de que inicia la novela, aquella que la voz narrativa, en nombre del viejo escritor, prometió en la sección anterior. ¿Se olvida que el primer capítulo también tiene un encabezado con características semánticas similares? No se debe omitir el número "*Dos*", que anuncia que este no es el principio sino la segunda parte de una secuencia; y, por si faltaran más elementos para mostrar que este capítulo no es parte de la novela del viejo escritor, la primera línea da cuenta de ese personaje/ autor: "por obra y gracia de la voluntad de un novelista..." La voz narrativa, esa misma voz que presenta el relato-marco del primer capítulo, es la que enuncia, otra vez, para continuar con el juego. Dice lo que pasó como consecuencia de

[236] Véase Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 54.
[237] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 218.

que un novelista obró y tuvo la gracia de voluntad para escribir una novela. El narrador en tercera persona es el encargado de transmitir, organizar y mediar lo que un personaje, el viejo novelista, escribió.

La estructura de *mise en abyme* se puede complejizar aún más por las omisiones deliberadas que ofrece Sergio Pitol. Por primera vez en el texto no le confiere al novelista el adjetivo de "viejo". En todo el primer capítulo se le llamó "viejo escritor" o "viejo novelista". De pronto, ya sólo es "un novelista". ¿Se refiere sólo al viejo escritor? En el encabezado se da otra referencia clave: "a juicio del autor"; el lector reconoce que Sergio Pitol es el autor de *Domar a la divina garza*, y por la lectura del capítulo anterior sabe que hay un viejo escritor que escribirá una novela que se llamará *Domar a la divina garza*, por lo tanto, cuando aparece la palabra "autor" y la palabra "novelista", ambas sin adjetivos, existe una asociación de homonimia entre el personaje (viejo escritor) y el autor (Pitol), lo cual produce un reflejo distorsionado en el campo de la significación, al tiempo que causa esa particular sensación que producen dos espejos que se encuentran y se reflejan a sí mismos: atracción y repulsión al mismo tiempo, vértigo, a veces nauseas, inestabilidad –incluso hay quien ríe–.

Fuera de ese primer enunciado no se vuelve a mencionar al viejo escritor en el resto del texto por venir. Empero, existen algunas alusiones al autor ficticio, ciertas palabras que recuerdan la teoría que mencionó en los tarjetones, indicios o huellas apenas visibles de su presencia. El narrador en tercera persona sí tiene una participación perseverante que se puede localizar en toda la novela. Como mediador de la diégesis coloca, a partir del segundo renglón del segundo capítulo, al relato-inserto como el de mayor importancia. Por lo tanto, y para resumir, se podría decir que hay dos relatos, el marco y el inserto, cuatro argumentos (o historias que componen los relatos, como se han explicado previamente) y varios niveles narrativos, ya

que, aunque el narrador en tercera persona es el mediador del relato, éste delega la voz a otros personajes que se vuelven, a su vez, narradores, como el caso de Dante C. de la Estrella. Así, la trama de la novela ocupa diferentes dimensiones temporales, espaciales y también distintos modelos para generar la representación. La sensación ante tal estructura es la de abismamiento, un efecto típico de la *mise en abyme* y también del grotesco.

2. Personajes

En esta sección mencionaré aspectos generales de los personajes principales que habitan la novela. Me detendré especialmente en las características grotescas de aquellos que las presenten. En este sentido, Dante C. de la Estrella y Marietta Karapetiz son los que poseen mayor cantidad de rasgos vinculados con esta estética. El viejo escritor, aunque es un personaje muy importante para el desarrollo y estructuración de la diégesis, como se ha visto, es –quizá– el personaje que se aleja más de la categoría que me ocupa estudiar, sin embargo es posible detectar ciertas cercanías. Enunciaré a los personajes por orden de aparición en la novela; el primero es el creador, la figura autoral ficticia que escribe la hipotética novela.

2.1. Viejo escritor

El personaje que se muestra en el capítulo uno es el que lleva la acción principal, pues es el creador del resto, una suerte de demiurgo de la ficción. Se le llama de cuatro formas: viejo escritor, viejo novelista, autor y, simplemente, el novelista. El narrador indica que es viejo y los epítetos que acompañan su oficio dan cuenta, de igual modo, de una edad avanzada. Sin

embargo, tiene sólo 65 años. Es de suponer que su proyecto de escritura coincide con su cumpleaños. Es decir, hay un aniversario detrás de la acción, (no es posible saber si hay fiesta, pero al menos sí conmemoración). Localizo cuatro momentos en el texto que me permiten tal inferencia: "Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente [...]";[238] "Estaba a punto de cumplir los sesenta y cinco años. ¡Una edad atroz!";[239] "¿Cómo olvidar que está en vísperas de cumplir sesenta y cinco años?";[240] "El viejo novelista, fatigado e inseguro, que nos ocupa, inició la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una nueva novela".[241]

Es normal que la edad perturbe seriamente cuando se acerca el cumpleaños, ya que es una época en la que se reflexiona sobre lo hecho y lo que queda por hacer. En la tercera cita se dice que está en *vísperas de cumplir*...; el adverbio se encuentra en un modo ambiguo: ¿es el día anterior o son los días anteriores a la fecha del cumpleaños? ¿Cuánto tiempo antes? La cuarta cita ya ubica al personaje en los días posteriores al día en que cumplió años, ya que ese nuevo tiempo –la segunda mitad de la sexta década– ya ha iniciado. Lo que me parece importante es que las acciones no transcurren en un día cotidiano, sino que tienen la conmemoración o celebración (y quizá, por tradición, una fiesta) de fondo: las obras de teatro de Chejov, por ejemplo, siempre suceden en una fecha capital.[242] Así, es trascendente que en ese tiempo particular el viejo escritor piense en "la fiesta, por ejemplo, como categoría primaria e indestructible de la civilización humana".[243] La contradicción entre su edad y su sentir con

---

[238] *Ibid*., p. 211.
[239] *Loc. cit.*
[240] *Ibid.*, p. 214.
[241] *Ibid.*, p. 217.
[242] La obra *Las tres hermanas* inicia en el cumpleaños de Irina; en *El jardín de los cerezos* todos los empleados de la hacienda se preparan para recibir a los dueños, luego de cinco años de ausencias; y en el *Tío Vania* se siente un revuelo por la visita, luego de un mes, del doctor Astrov. La situación de la ficción puede ser extraordinaria si está permeada de un tiempo extraordinario. Véase Antón Chéjov, *Teatro Completo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009.
[243] *Ibid*., p. 214.

respecto a ésta muestra a un personaje ambivalente, que se debate entre su estado emocional y la necesidad de continuar con su oficio e iniciar un nuevo proyecto. De este personaje, además de su edad, se desconocen otros rasgos físicos: no hay indicación de altura, peso, formas; tampoco hay analogías o comparaciones con animales (como sí ocurre con el resto de los personajes) y nunca se puede leer su voz de manera directa. El narrador en tercera persona focaliza en este personaje y transmite la sensación de vejez, decrepitud, de un ser vivo que está llegando al final de sus días, el fin de un ciclo, quizá; el énfasis siempre se encuentra en su avanzada edad y la ilusión de vejez.

Otros detalles que se logran ver desde el punto de vista del narrador son: estudió en la facultad de derecho; tiene un amigo llamado Carlos Montiel que es crítico literario y siempre encuentra "peros" y detalles negativos en los escritos del novelista; por las notas en los tarjetones, se infiere que vivió durante una temporada larga en Berlín. Lo que se conoce con mayor profundidad son sus intereses literarios, pero todos se nombran sólo en función de la nueva novela: *Domar a la divina garza*.

2.2. DANTE C. DE LA ESTRELLA

El siguiente personaje es Dante C. de la Estrella. De él hay bastante información, pues se puede conocer desde varios puntos de vista: lo que dice su creador (el viejo escritor) de él, lo que otros personajes dan a conocer de él (la familia Millares), lo que él mismo hace saber al lector de sí mismo; lo que los personajes de su narración dicen sobre él (lo que Dante C. de la Estrella piensa que los otros saben y dicen de él: los hermanos Vives, la Karapetiz y su hermano Sacha); y lo que el lector infiere a partir de la forma en que se presenta y al sumar todos los puntos de vista.

El viejo escritor crea a su personaje a partir de la imagen de un conocido: José Rosas, alías Pepe Brozas, que fue su compañero de la Facultad de derecho. En el primer capítulo se esboza una breve biografía de éste:

> Originario de Piedras Negras, hizo en México la Preparatoria y después la carrera de derecho. Pasó dos años en Roma, si mal no recuerdo, becado, tratando en vano de obtener un doctorado. Ocupó un puesto en la Dirección de Asuntos Internacionales de una Secretaría de Estado, que le permitió hacer algunos viajes al extranjero. Adoptaba aires que se pretendían cosmopolitas, con lo que no logró ocultar su radical y exuberante imbecilidad sino potenciarla. Con "Brozas" no había la menor posibilidad de inventar matices. ¡Imposible crearle sutilezas ni agregarle preocupaciones delicadas! ¡Un patán en estado puro! No dejó de ser el mismo patán, pero se volvió solemne y pomposo y, por lo tanto, resultó aún más intolerable. Al final se hizo rico al dirigir los negocios inmobiliarios de su mujer en Cuernavaca. El dinero, su necesidad de ostentarlo y su pasión por retenerlo, enriquecían su ramplonería. Una peculiaridad lo distinguía. Su pasión por Dante. Sí, Dante Alighieri, el florentino. Sí, sí, el autor de *La divina comedia*. Había estudiado italiano como materia optativa en la Preparatoria, y de allí había surgido esa rareza.[244]

Esta descripción del modelo sirve para que el lector tenga una idea de cómo será el personaje. Se queda una fuerte impresión de los rasgos de carácter: imbécil, patán, solemne, pomposo, intolerable. Por sus acciones se observan otros detalles: arribista, codicioso, ostentoso y ramplón. Su gusto por Dante Alighieri es un elemento que contrasta con todas las demás características y que corresponde a la personalidad, pues es un gusto adquirido. Sin embargo, más adelante agrega: "Lo leía, lo repasaba, o exponía, aunque, claro, de manera grotesca".[245] Esto se puede entender como exagerado, burdo, en contrasentido, al revés de cómo en realidad debe ser. Para completar la descripción de Rosas, se agrega: "¡Qué tesoro, un personaje como Pepe Brozas! Al lado de su ramplonería, grosería, egoísmo, avaricia y rapacidad, se erguía

[244] *Ibid.*, p. 215.
[245] *Loc. cit.*

heroicamente la pasión desinteresada por la obra de un escritor lejano. En la novela dejaría de ser Dante para transformarse en Gogol".[246]

Dante C. de la Estrella tendrá otro referente que proviene de las experiencias del viejo escritor: Matthias Glaubner, un joven economista conocido en Berlín. De él derivan otras características que son visibles en De la Estrella: "Cuesta trabajo pensar en alguien más tedioso que aquel muchacho alemán. ¡Intereses mezquinos, nacionalismo obtuso!" Y más adelante: "La imbecilidad en sus comentarios hacía perder todo interés en conversar con él".[247] El joven alemán también tiene debilidad por la literatura, pero, igual que Brozas y De la Estrella, sólo se enfoca en un autor. En su caso es Italo Calvino y su libro *Las ciudades invisibles*. En su fervor por el italiano, escribe varias cartas para refutar los comentarios críticos que se hacen de Calvino en Alemania: esa actividad también se le heredará a De la Estrella, que para combatir a Marietta Karapetiz elabora contestaciones a los artículos que ella escribe sobre Gogol.

La tercera influencia que sirve al viejo escritor para delinear a su personaje será el protagonista de la novela *Almas muertas*, de Gogol: Chíchikov, que al principio de la novela rusa pareciera ser "una absoluta no entidad", por la falta de atributos físicos con que lo muestra Gogol. El personaje logra definirse poco a poco a lo largo del relato, hasta tener las propiedades de un ser luminoso. De ese modo lo describe el viejo escritor en sus tarjetones: "Su existencia ilumina la de los demás y a la vez se nutre de esa misma vida que su presencia propicia".[248] Más adelante lo vincula con su propio protagonista, lo cual provoca una gran ambivalencia con el resto de las características que le otorga a De la Estrella:

---

[246] *Ibid.*, p. 216.
[247] *Loc. cit.*
[248] *Ibid.*, pp. 214-215.

> "[...] la mera aparición de Chíchikov logra derrotar la tónica moralizante que paraliza muchas de esas páginas y devolverles algo de aire que toda obra de ficción requiere para respirar. No se trata de la luz solar sino de otra procedente de las diablas 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. Más que un ensayo, esto podría utilizarse en la novela. La rapacidad de mi protagonista da para poco, pero su sordidez podría servir, igual que las inexistentes virtudes de Chíchikov, para iluminar la conducta de otros personajes y, a la vez, enriquecerse con su reflejo.[249]

Este fragmento regresa mi reflexión al teatro y a Aristóteles, ya que para el filósofo griego, en su poética, los personajes (caracteres, *ethos*) son representación de personas mejores, iguales o peores que el público que observa. El personaje, desde su función en la tragedia, está destinado a producir identificación en los receptores. En el caso de la novela el receptor es el lector. Así, Dante C. de la Estrella resultará mejor, peor o igual que aquel que lea, y la posibilidad que brinda tal empatía es que todos los personajes están creados desde el vicio o la virtud, y los seres humanos, por igual, poseemos vicios y virtudes que podemos identificar en los otros y, raras veces, en uno mismo. Por eso el arte, en su función de reflejo (el teatro como mirador) produce la sorpresa de verse en el otro que es ficticio y reconocer una parte de uno, ya sea un rasgo de carácter o ciertas formas de la personalidad.

Los personajes de Sergio Pitol, y en especial Dante C. de la Estrella, crean personajes y a la vez son el personaje de su propia ficción. Al ser ellos representaciones de otros (Dante es parte Brozas, Chíchikov y Glaubner), necesitan de la fuerza de la escena (la representación de su monólogo en la casa de los Millares) para desarrollarse plenamente. Sólo en la escena, bajo los reflectores –la mirada de su público, los Millares, la luz casi teatral de una tormenta– es que puede surgir la esencia del personaje (*hybris*, *aletheia*) que conduce al lector a un reconocimiento

[249] *Ibid.*, p. 215.

(catarsis) y al personaje, a su vez, a su propio reconocimiento en el otro o en sí mismo (anagnórisis).

Para seguir abonando al nexo que existe entre Dante C. de la Estrella y las diferentes formas de representación que se pueden encontrar en él, también hay que decir que sus acciones remiten al mundo de la actuación. Dante no sólo es un personaje y un narrador creador; también se identifica con el histrionismo de los actores; diversas intervenciones del narrador en tercera persona –que muchas veces cumplen una función de didascálica– verifican esta idea: las palabras "pausa", "silencio", "soliloquio", "auditorio", "espectáculo", "ademanes" "gesticulación" y otras que son típicas de la jerga dramática se encuentran con abundancia: hay cerca de 70 indicaciones con respecto a la calidad y modulaciones que tiene la voz en diversas participaciones de Dante, lo cual contribuye a crear la ilusión de que el lector está ante una representación, de que De la Estrella es un narrador oral, un histrión que ofrece una escena, al perecer, varias veces presentada ante diferentes auditorios. La acción principal del personaje es enunciar su relato en voz alta y con un alto contenido dramático: "Hablaba como si representara un papel aprendido a la perfección pero desempeñado con notoria torpeza".[250]

La suma de características que el viejo escritor le otorga a Dante C. de la Estrella hace que el personaje esté más cerca de la comedia que de la tragedia, pues la primera representa caracteres peores que los normales.[251] La balanza se inclina por sus aspectos negativos y es con esa idea con la que el lector entra en el segundo capítulo; de ese modo, cuando el personaje habla por primera vez, ya existe una imagen preconcebida, al menos de sus rasgos de carácter, y se puede identificar fácilmente a esa personalidad que se ha vuelto pedante y, por lo tanto,

[250] *Ibid.*, p. 222.
[251] Véase Aristóteles, *op. cit*., 1448a 2.

intolerable. No es tan sorpresiva la situación en la que se encuentran los personajes al inicio de la novela del viejo escritor: un largo silencio incómodo.

Hasta este momento observo dos procedimientos propios de lo grotesco en la creación del personaje protagónico: el rebajamiento y la composición a partir de la mezcla, una forma de hibridación de diferentes especies. Además, al mostrar la manera en que se construye a Dante C. de la Estrella, el texto ofrece una contraparte que usualmente está oculta: la entraña del ser vivo –y recordar que Aristóteles consideraba a la creación artística como un ente vivo– los recovecos oscuros por los que ronda la imaginación del artista creador (el viejo escritor) que podría leerse como una parodia (autoparodia) del propio Sergio Pitol; burla, rebajamiento, parodia e hibridación, en tanto aspectos de lo grotesco que ya toman una fuerte presencia desde la construcción de los seres que habitan la ficción.

Dante C. de la Estrella, como personaje, es una construcción que parte de los retazos de otros seres. Es una mezcla grotesca, ya que los elementos que lo conforman, como se ha visto, pertenecen a diferentes "especies": un personaje de un libro, Chíchikov; un conocido del viejo escritor con pasión por Dante Alighieri, Pepe Brozas; el recuerdo de un economista alemán que escribía respuestas a la crítica que se hacía de las obras de Italo Calvino, Glaubner. Este proceder me hace pensar en las reflexiones que Kayser rescata de Vitrubio para descalificar al nuevo arte grotesco: "Todos estos motivos que proceden de la realidad son desechados hoy en día por una moda injusta, ya que ahora en las paredes se prefiere pintar monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos".[252]

El personaje no enaltece las características que toma de sus modelos, sino que las exagera de manera negativa. Dante C. de la Estrella es más patán que Pepe Brozas; resulta más mezquino

[252] Vitruvio, *De Arquitectura*, *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 28.

y tedioso que Glaubner; y, por otro lado, no llega a ser tan luminoso como Chíchikov.[253] Los rasgos negativos se ponderan y el único que podría ser positivo se limita. El resultado es un rebajamiento del modelo para llegar a un ser de carácter monstruoso donde se reúne lo peor de sus antecedentes ficticios. Sin embargo, estas características de rebajamiento llevarán al personaje a un desenlace, en términos grotescos, positivo. Como se ha visto en la exposición teórica, lo rebajado es ambivalente y al final otorga vida, risa y entra en comunión con la tierra, siempre y cuando exista un lazo ambivalente con los órganos del bajo vientre. Más adelante, cuando me detenga en la última acción de Dante C. de la Estrella, explicaré esto con detalle.

En el vestuario de los arlequines de la *Commedia dell'arte* se puede encontrar otra analogía con la construcción del carácter de De la Estrella. Como esa máscara de la *Commedia* es muy pobre, no tiene la posibilidad de comprar su ropa, así que va juntando retazos de tela que une a sus viejos pantalones y a su camisa raída. La ropa original, poco a poco, queda cubierta por los nuevos parches, hasta que no queda nada de esa base. La esencia del Arlequín, como la de Dante, es el engaño, ser embustero y muy ágil con la palabra. Sus monólogos suelen ser hilarantes por la forma en que tuercen la información siempre a su conveniencia. La máscara es mitad mono y mitad gato y sus movimientos refieren a los primates que roban y se burlan de los amos y también a la habilidad y la astucia que tienen los felinos. De la Estrella tiene algunas de esas características también, aunque es antipático, a diferencia del Arlequín, que siempre produce simpatía en el público; es torpe y pesado con su cuerpo, a diferencia de la máscara

[253] Lo luminoso en tanto una característica positiva, que atrae, que arroja luz sobre situaciones oscuras. Chíchikov, aunque tiene un negocio turbio y extraño que se presta a varios mal entendidos, es un personaje que logra mostrar los vicios y los defectos de aquellos a quienes visita. Del mismo modo, Dante C. de la Estrella tiene cierto poder de convocatoria, y aunque en un primer momento resulta intolerable, poco a poco provoca que las personas a su alrededor se interesen en sus relatos. Así, no es tan luminoso, interesante o positivo como Chíchikov, pero tiene algunas características que lo hacen atractivo, incluso, en varios momentos, para el lector. Si bien el rechazo hacia sus conductas es la sensación imperante, también logra empatía y atracción. La dualidad es parte fundamental del carácter de este personaje, en tanto grotesco.

italiana, que suele ser ágil al grado de ofrecer saltos, piruetas y cabriolas. Las acrobacias de Dante C. de la Estrella serán de la palabra, al tener un cuerpo vicioso y limitado.

El narrador en tercera persona, ya al entrar al segundo capítulo de la novela, presenta a este personaje con una acción que define y sintetiza lo que de él se ha aprendido en el capítulo uno: "Hojea sin la menor convicción, más bien con desgana, algunos periódicos; incómodo, al parecer, porque en esa casa nadie le presta la atención a la que se considera acreedor".[254] Dante C. de la Estrella incomoda a las personas que están a su alrededor; él, al mismo tiempo, parece incómodo porque los demás no tienen sus ojos en él. La acción es circular y paradójica: el deseo por tener la atención del auditorio hace que nadie le brinde lo que busca. A mayor deseo, la distancia entre él y sus interlocutores se agranda. Sin embargo, esa luz gogoliana de la que el viejo escritor habla en el capítulo uno es la que logra romper el círculo vicioso. Su primer diálogo rompe el silencio y es precisamente una reflexión sobre la luz y el sonido, en este caso, el resplandor y el rugir de los rayos que se ven por el ventanal:

> —La gente pusilánime suele verse afectada con más frecuencia por los truenos que por los rayos, ¿no es extraño? —exclamó De la Estrella con voz muy crispada—. Hay quienes al oírlos comienzan a aullar. Yo he sido testigo. Aúllan, aúllan y no paran; aúllan hasta perder el juicio. ¡Gracias, Dios mío, por la fuerza extraordinaria que me has dado! Conmigo al lado, pueden estar tranquilos.[255]

¿Qué está diciendo el personaje, qué les quiere decir? ¿Que ellos son pusilánimes? Pero nadie ha manifestado ningún tipo de afectación por el espectáculo de truenos y rayos. De la Estrella lanza una frase con múltiple significación: la primera parte es ofensiva, pero sin dirigirla a nadie particular. Luego la explicación va de la afectación a los aullidos, lo cual es un salto de

[254] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 218.
[255] *Loc. cit.*

sentido bastante radical. Él se declara testigo de este tipo de manifestaciones anímicas (¿de qué tipo de personas se rodea el personaje?), y al final se coloca a sí mismo como alguien fuerte, protector y su idea pasa de ofensiva a tranquilizadora. El personaje se presenta a sí mismo como un ser que maneja la palabra de manera múltiple, ambigua y con cambios de sentido radicales: acrobacias verbales, dignas de un *Arlecchino* embustero. ¿Qué efecto produce este tipo de discurso? Puede resultar, de entrada, chocante, por la pedantería que muestra, la presunción y la ofensa indirecta. Por otro lado, el desconcierto sobre lo que dice puede provocar duda y de ahí sólo hay un paso al interés. Con uno de sus interlocutores que dude se abriría una brecha que terminaría por contagiar a los demás. Y así, con estrategias típicamente grotescas, es como logra De la Estrella mantener a su auditorio cautivo: un vocabulario grosero, indirecto, con una historia atractiva, luminosa, ambigua, enredada y su aire de protector, de presumido, cuando en el fondo, lo sabe su auditorio, es alguien pusilánime: en su primer diálogo se describe a sí mismo. ¿No aulló también él cuando se enfrentó a otro tipo de tempestad en casa de los Karapetiz?

Más adelante, el narrador, al focalizar sobre Salvador Millares, muestra la opinión que tiene la familia del licenciado en derecho: "[...] un mercachifle inescrupuloso, una auténtica mierda, con quien sin duda entraría en conflicto a los pocos días de iniciar la obra".[256] Es interesante que los otros personajes ya piensen en De la Estrella en términos excrementicios, incluso antes de que se den a conocer los detalles escatológicos del relato de Estambul y de la selva de Tabasco. Desde el principio se prepara el destino del personaje que termina su relato siendo, precisamente, "una auténtica mierda", sin posibilidad de que sea una comparación o una metáfora.

[256] *Ibid.*, p. 219.

Salvador Millares, además de los adjetivos antes mencionados, tiene en la memoria lo siguiente: "De ese periodo sólo recuerda actitudes mezquinas, pobretería espiritual, majaderías, amenazas. Un tipo absolutamente inmaduro, resentido y, por lo mismo, peligroso".[257] Así, con estos antecedentes, el antiguo colega de Millares impone su presencia en su casa. Su objetivo aparente es conseguir que Julia, esposa del arquitecto, acepte un trabajo para remodelar una casa en Cuernavaca. ¿Pero ese es realmente su interés por estar ahí? ¿No habrá querido, desde un principio, sólo contar la historia sobre la Karapetiz? Quizá Dante C. de la Estrella necesita a alguien, unos oídos que se transformaran en audiencia para poder transmitir su mensaje y expulsar aquellos detritus físicos y del alma, y así, probablemente, curarse. Millares trata de echar a De la Estrella, pero las condiciones impiden que él se vaya de inmediato. Lo tienen que soportar. El personaje es tolerado, lejos de ser bienvenido.

Mientras avanza la narración, el protagónico se sigue enriqueciendo de características grotescas gracias a las descripciones que hace el narrador. En el siguiente ejemplo, una vez más focalizado en el pensar de Millares, el narrador dice así:

> Ya al entrar en la casa, Millares había advertido cierto aire demencial en su rostro. Una tensión facial extrema, como si estuviera a punto de sufrir una crisis, unos gestos raros, un movimiento nervioso del cuello; inclinaba la cabeza aviesamente hacia un costado, igual que algunos animales furiosos en el momento previo de la embestida. La mirada tenía una fijeza anormal. El marrón de los ojos parecía segmentarse en diminutas estrías amarillentas y rojizas.[258]

Aquí se presentan, por primera vez en la novela, dos recursos de lo grotesco que serán explotados a lo largo de toda la diégesis: la metamorfosis y la imagen bicorporal.[259] Millares

---

[257] *Loc. cit.*

[258] *Ibid*., p. 220.

[259] El título ya previene al lector sobre este recurso: *Domar a la divina garza*, donde, se alude, de manera metafórica, al personaje de Marietta Karapetiz, pero se compara, de forma indirecta, efectivamente, con un animal:

compara al personaje, al menos sus movimientos, con los de un animal a punto de embestir, con una fiera molesta. Sus ojos, al parecer, tienen características que recuerdan a los de los felinos y ese movimiento del cuello, tal vez, a algunas aves o ciertos rumiantes, como los toros o las cabras que se arrojan de cabeza para defenderse. La metamorfosis para Bajtín consiste en observar a un objeto o ser vivo transformarse en otro, para luego regresar a su forma habitual. Es un camino de ida y vuelta. De la Estrella no se convierte en un animal, pero de pronto, en el imaginario de un personaje, adquiere las características de varios animales reunidos en un solo ser. De la metamorfosis se pasa a la imagen bicorporal, donde hay al menos dos cuerpos en uno mismo: De la Estrella, el licenciado en derecho, alberga en sí, los rasgos de un animal desconocido, ya que no se nombra, y las características que se dan no son identificables en un único ser: hay una hibridación que se acentúa con la "tensión facial extrema", que remite al cuerpo inerte, lo cual acerca la imagen a los términos bajtinianos: combinación de diversas características animales en un personaje que parece muerto, pero que actúa como vivo, que está vivo. Al final de ese párrafo hay un adjetivo más que refuerza la imagen: "Con voz sibilina volvió a decir [...]" Esto significa una voz misteriosa, profética, que onomatopéyicamente hablando recuerda a las serpientes, desde la tradición griega. Así, la "voz sibilina", es enigmática, pero también refiere el veneno de la víbora: la palabra como la mordedura de una serpiente venenosa; y el veneno en las palabras de la serpiente ya recuerda sus características bíblicas: una voz tramposa, llena de engaños y sugerencias que lleva a los que la escuchan a tomar acciones que desafían las leyes establecidas.

---

las garzas. Más adelante hablaré sobre el sentido de la frase y la alteración de su significado para observarlo como un ejemplo de hibridación e imagen bicorporal.

No es la única ocasión en que De la Estrella es visto como un ser híbrido.[260] Más adelante, aún en el segundo capítulo se localiza esta oración: "—Soltó una risa seca, de pajarraco, sin la más mínima alegría—".[261] De esta línea, que inserta el narrador en el monólogo de Dante, es destacable, además del vínculo entre el personaje y un ave, el contraste: hay risa, pero ésta no lleva consigo ningún tipo de gozo. ¿Qué tipo de risa es? ¿Y cómo sería? La voz narrativa ya ha prevenido al lector de la forma de accionar de Dante C. de la Estrella: "Hablaba como si representara un papel aprendido a la perfección pero desempeñado con notoria torpeza";[262] de modo que, cada que interviene la voz narrativa para hacer una aclaración dentro del monólogo del protagonista, se hace una invitación al lector para hacer una pausa e imaginar cómo es esta especie de actuación: Dante –que ya ha sudado, ya se ha estremecido, ha tenido comportamientos parecidos a los de alguna bestia– ahora suelta una risa seca, como de pajarraco.

Esta risa va dirigida a un personaje trivial que se menciona escasamente: Antonio Pérez García, esposo de Blanca (hermana de Dante). La selección del nombre termina de componer su tipología: un personaje que no puede ser más común y corriente. Al tener estos elementos en cuenta, la risa, en su ausencia de alegría, se vuelve despectiva, irritante, de menosprecio. Una

---

[260] La hibridación y la imagen bicorporal también pueden traducirse en la expresión "animalización", que se ha usado en diversos trabajos sobre lo grotesco. En este caso sólo hay mezcla con aspectos animales. Las imágenes grotescas que muestran combinaciones animales se pueden observar de manera más nítida en Marietta Karapetiz. Sin embargo es notable que casi todos los personajes se entienden a partir de esta estrategia. Dante se mostrará así en más ocasiones. En el tercer capítulo se localiza la siguiente aseveración: "Me encierro, me acorazo, me cubro de espinas hasta volverme un puerco espín, o permanezco sumergido en mi carapacho como un sabio y precavido quelonio a quien mucho han enseñando los años", *ibid.*, p. 247. En el cuarto capítulo el narrador, al focalizar en Salvador Millares, indica que éste siente gusto por ver a su antiguo conocido convertido "en un trozo de gelatina desfalleciente, en un tembloroso ostión que se retorciera bajo las gotas de limón que sobre él iban cayendo", *ibid.*, p. 253. Cuando De la Estrella narra la primera vez que se encontró con Marietta Karapetiz en un restaurante de Estambul, después de un exabrupto, señala que ella lo miró "como si fuera yo una rata, una cucaracha, un insecto repelente", *ibid.*, p. 266. Una de las comparaciones de mayor contenido grotesco es elaborada por el narrador en tercera persona: "dijo Dante de la Estrella con una voz nueva, aterciopelada, casi soñadora, frunciendo la boca al hablar, hasta formar de nuevo con ella un orificio semejante a un culo de gallina", *ibid.*, p. 274. Al comienzo del capítulo sexto, el narrador dirá sobre el licenciado: "La obtusa cabeza de carnero seguía inclinada sobre el hombro derecho", *ibid.*, p. 294.

[261] *Ibid.*, p. 224.

[262] *Ibid.*, p. 222.

risa que rebaja y al mismo tiempo coloca al personaje intrascendente, por un instante, en el centro del relato. Es un guiño apenas, pero la risa que Dante C. de la Estrella ofrece para describir al personaje lo dota de todos sus rasgos, además de mostrar qué piensa De la Estrella de aquel Antonio Pérez García. ¿El lector, al imaginar y tomar en cuenta estas características, se puede reír alegremente de la risa sin alegría de De la Estrella?

El segundo capítulo de la novela cierra con otra imagen que se puede asociar a la hibridación. En este caso, por una comparación indirecta, Dante C. de la Estrella se muestra como parte de la tormenta que tiene a todos los personajes dentro de la casa. La comparación se construye poco a poco:

> Un relámpago se desprendió en esos momentos. Una catarata de luces y un estruendo que hizo temblar los cristales de las ventanas parecieron el acompañamiento natural a las palabras del licenciado. Amelia Millares apartó la vista de su labor en punto, la dirigió al visitante y con voz grave le dijo:
>
> —Me parece, licenciado, que usted convoca los malos elementos.[263]

En este primer momento no hay comparación alguna, pero se establece un antecedente y una relación: Dante C. de la Estrella está emparentado con la tormenta. Al mismo tiempo, el arquitecto hace todo lo posible por ignorar al invitado a la fuerza. Se concentra en su novela todo lo que puede y el licenciado se da cuenta de esto: "¿No está de acuerdo conmigo, Millares? –Y como el interpelado no respondía y seguía leyendo su Simenon, el licenciado prosiguió con un tono aún más rencoroso, a gritos–".[264] De la Estrella sigue con su relato sobre cómo conoció a Rodrigo Vives y termina una larga tirada de texto con otra pregunta directa a su anfitrión: "¿No lo cree así, Millares?"[265] Ante esta interpelación instigadora el arquitecto comienza a

[263] *Ibid.*, p. 234.
[264] *Loc. cit.*
[265] *Ibid.*, p. 235.

desesperarse, hace un gesto vago con la mano, como para dar alguna respuesta y luego acciona: "Era evidente que mientras aquel monigote permaneciera en su casa le iba a resultar difícil continuar su novela. Cerró el libro, dirigió la mirada al ventanal; el chaparrón continuaba, se sirvió otra copa de coñac; se arrellanó en su asiento y con muy mal humor se dedicó a contemplar la tormenta".[266]

La tormenta, en este caso, es De la Estrella. También es el espectáculo natural que se ve por el ventanal, pero por los gestos, las acciones y el estado de ánimo que presenta Millares, además de la asociación previa, se puede inferir esta hibridación. Dante C. de la Estrella como una fuerza de la naturaleza contra la que se puede hacer poco: él grita, se mueve, atrae la atención sobre los demás y nadie puede irse, nadie puede salir. Su relato, a veces, ilumina aspectos vitales por un breve instante, como si sus declaraciones fueran relámpagos. La violencia con que toma la palabra también se parece a la fuerza con que cae la lluvia, sin que nadie pueda hacer nada para evitarlo. La representación, además, tendrá la misma duración y energía que la tormenta; así, la frase del narrador que focaliza sobre el pensar de Millares, podría ser: "Y con muy mal humor se dedicó a contemplar *el monólogo del licenciado*".

A lo largo de este monólogo se encuentran más indicios de lo grotesco en Dante C. de la Estrella. Quizá los más evidentes sean las formas paródicas del lenguaje que degradan y corporizan. Mediante el uso de palabras y expresiones groseras –que encuentran un lugar antinatural en casa de los Millares–, Dante C. de la Estrella empieza un camino degradatorio en su discurso.[267] La casa familiar, la sala donde hay niños y ancianos presentes, comienza a

[266] *Ibid.*, p. 236.

[267] El uso de este neologismo es deliberado. La palabra que correspondería en este caso es "degradante", pero se pierde el sufijo que indica acción, proceso. Me parece más acertado pensar la degradación como un proceso que continúa su acción sin fin aparente.

albergar un habla particular que crispa y choca al arquitecto Millares, pero que provoca las risas y el interés de los niños. La risa por la grosería dicha en un lugar que no es apropiado para tales expresiones se convierte en una manifestación de alegría y al mismo tiempo de vergüenza. Es positiva y negativa al mismo tiempo. ¿De dónde viene esa risa que señala que alguien ha violado una regla no dicha? Es una risa que indica la falta y al mismo tiempo celebra el espacio de libertad que se abre con ese vocabulario altisonante.

El proceso para que aparezca esta risa en el público se desarrolla con lentitud y puede pasar desapercibido, pero Dante es consciente de sus objetivos y lleva de la mano a su audiencia para que caigan en el abismo que él propone. Es importante revisar la forma en que Dante conduce estas acciones, pues así también se puede llegar a comprender mejor al personaje. Así, el camino hacia la risa (que en sí ya es grotesco por sus características procesuales, su irse construyendo como un cuerpo colectivo más allá de las individualidades de la familia) comienza con el primer atrevimiento de Dante al hablar de Rodrigo Vives:

> Era un *snob*, ya ustedes lo habrán comprendido, un inseguro; es posible que salir con una mesera o con la empleada de una lavandería lo hicieran sentirse disminuido. "¿Ah, sí? ¡Entonces que se joda!", me dije, y lo llevé a ciertos lugares que con auxilio de un chofer de taxi tenía localizados para satisfacer a los visitantes ilustres que me tocaba guiar y así ganarme unas liras, en donde al parecer Vives se sintió muy a gusto.
> —Cuidado con lo que dice, lic, no se propase —le exigió Millares.
> —¡Nada de preocupaciones! —respondió un tanto corrido, aunque molesto por el confianzudo "lic" que le habían soltado—. Conozco los límites, no se preocupe.[268]

¿A qué le teme Millares? ¿A las palabras o a la situación que pueden exponer? El cuidado y la petición a no excederse debe ser por sus hijos. ¿O también por sus padres? La respuesta de Dante debería tranquilizar a Millares, pero no es así, ya que él sabe que De la Estrella en realidad

[268] *Ibid.*, p. 228.

no conoce los límites (otro rasgo grotesco). La respuesta de Millares, ese "no se propase", quizá sin querer, autoriza a De la Estrella a seguir con su relato, que lo hace y muy pronto falta a su palabra de no propasarse, pero de inmediato trata de amortiguar la situación que se genera: "De haber tenido él cinco gramos de cerebro me habría cagado cinco veces al día. ¡Perdón! ¡Juro que será la última vez que desdore mi lenguaje! Parece que no logro escapar del concepto que ciertos personajillos tenían de un festín. ¡Perdón, señora mía! ¡Perdón, cándida infanta, por usar ciertos verbos!"[269] De la Estrella se percata de la falta que ha cometido y de inmediato, sin esperar la reacción de Millares, corrige. Al hacer esto, al no permitir la intervención del anfitrión, toma el control de la narración y la situación. Al mismo tiempo deja un énfasis que, quizá sin su intervención y señalamiento, hubiera pasado desapercibido. De la Estrella indica y hace que sobresalga el lenguaje escatológico para que todos lo noten.

Varios aspectos de lo grotesco se manifiestan en este fragmento. Por un lado se pueden apreciar los excesos que tiene De la Estrella. Se le impone un límite (verbal, en este caso) y en la primera oportunidad que tiene lo rompe. Jugar con los límites establecidos es parte inherente del comportamiento del personaje, siempre lleva las situaciones más allá de las normas y de lo que dicta el sentido común. Por otro lado está el lenguaje grosero y la escatología. Sus groserías siempre refieren una función corporal relacionada con el bajo vientre. "¡Entonces que se joda!" es una expresión que, en una de las múltiples acepciones que tiene el verbo joder, significa, de manera explícita, la práctica del coito. La selección de este verbo no es gratuita, como más adelante lo indica el mismo De la Estrella: "perdón por usar ciertos verbos". No es una elección trivial, sino fundamental, deliberada y pensada. El lenguaje malsonante que sale de la boca de De la Estrella siempre tiene esa cualidad; de alguna manera puede remitir, aludir o indicar

[269] *Loc. cit.*

funciones sexuales o digestivas que humillan, pero también, que otorgan vida y así devienen en grotescas. En este caso ("Entonces que se joda") se hace una invitación para que el personaje goce de su propia sexualidad en un acto onanista, pero también implica la broma y la burla: De la Estrella, para incomodar a Rodrigo Vives, lo lleva a sitios de moral cuestionable. Sin embargo, el resultado no es el enojo de Vives, sino su placer.

La otra acción a la que se refiere más adelante es la de cagar: parte intrínseca de la vida grotesca y carnavalesca, una de las más importantes. La ejecución resulta exagerada, explícita, grosera y degradatoria: "De haber tenido él cinco gramos de cerebro me habría cagado cinco veces al día". Lo interesante de esta oración es que De la Estrella se coloca a él mismo como el sujeto que recibe la acción excrementicia y no como el que la ejecuta. Una vez más anuncia el desenlace de su historia; pone en sobre aviso al lector de lo que podría ocurrir (y ocurre) hacia el final de la novela.

Hasta este momento de la narración no ha sucedido la risa por parte del público, pero se va preparando. Al ser un proceso es importante mencionar los antecedentes y la manera en que el protagónico prepara el terreno. Las siguientes dos menciones de palabras que podrían resultar malsonantes no tienen interrupción por parte de los Millares, de Dante o del narrador.[270] Es como si el arquitecto aceptara, permitiera y relajara el ambiente para que el convidado a la fuerza pudiera explayarse. Las groserías se dejan caer como parte natural del lenguaje, pero eso no mitiga el posible malestar por parte de algunos miembros de la audiencia. No está indicado en el texto, pero es algo que se percibe cuando por fin se les da de nuevo la palabra, como se ha indicado antes al revisar los gestos de exasperación del arquitecto. Es importante mencionar que desde la exigencia de Millares y hasta su próxima aparición, pasan siete páginas: una extensión

[270] "¿Cómo que en qué vagón, niño cagón?" *Ibid.*, p. 230; "¡hágame el cabrón favor!", *Ibid.*, p. 231.

considerable de tiempo de la narración en la que sólo habla De la Estrella, que adquiere cada vez más confianza en sí mismo. Se desenvuelve, se abre, toma fuerza y se lanza por medio de la palabra: su cuerpo abierto, cuerpo grotesco, también se configura poco a poco.

Las acciones que preceden la risa que provoca el vocabulario grosero de Dante continúan en el tercer capítulo. Éste comienza sin la intervención del narrador en tercera persona (aunque más adelante vuelve a tener presencia). Es la voz de Dante la que toma el control del relato al comienzo de esta parte, de modo que en estas páginas se puede conocer al personaje desde el punto de vista de él mismo: lo que Dante piensa y sabe de Dante. Él es el protagonista de su propia aventura. Se puede visualizar, entonces, al Dante joven que fue de viaje a Estambul, pero desde la mirada subjetiva del Dante que está en Tepoztlán en la casa de los Millares. Él se coloca en el papel de la víctima de la situación, el receptor y afectado de todos los malentendidos que se suscitaron durante el viaje y también como el único que aportó sentido común e inteligencia a las reuniones y escenarios que se presentan con características exóticas, propias del imaginario que preexiste de Estambul. Desde esta perspectiva parcial, sí él hubiera tomado las decisiones, así como las responsabilidades prácticas del viaje, todo habría salido de mejor manera.

Lo relevante de este punto de vista es que resulta totalmente contrastante con el que tienen los Millares; el personaje sostiene así su ambivalencia y multiplicidad. Como consecuencia, deja al lector con serias dudas sobre la veracidad de su relato. Aun así, el público (la familia Millares) queda atrapado con la historia que se les cuenta. Empiezan a participar activamente, a preguntar, a hacer gestos y no pierden atención. Si al principio Dante se quejaba y sentía incomodidad por no tener la atención que merecía, para esta parte esos pensamientos ya no existen. Sus dotes histriónicas empiezan a ser más evidentes, así como la confianza con que se maneja el personaje.

Esto provoca que salgan a la luz otros rasgos grotescos que se vinculan con su lenguaje, como el uso de aspectos de la topografía corporal y la desacralización.

La consciencia que tiene Dante de su público es equivalente a la que posee un actor experimentado que logra sentir el ritmo y el pulso de los espectadores. Sabe en qué momento levantar la voz, hacer un gesto o una pausa. Sabe interpretar los rostros, las miradas, los silencios. Sabe cómo proyectar mayor o menor energía y presencia a partir de ligeras modificaciones en la intención de sus movimientos y las inflexiones de su voz. La evidencia de esta sabiduría de la escena la ofrece el narrador en una de sus pocas intervenciones del capítulo. Transcribo ahora el final de un párrafo –diálogo donde también se pueden observar procedimientos de la desacralización– y la posterior nota del narrador:

> [...] Fui crucificado, muerto y sepultado, descendí a los infiernos, conocí uno de sus círculos, no sé si el más lóbrego, o el más abyecto, lo que sí, de eso puedo dar fe, el más pestilente.
>
> Advirtió con rapidez la mirada de incipiente ansiedad que Amelia dirigió a Salvador Millares. Había que andarse por las ramas, se dijo. No había llegado aún el momento de desconcertar al auditorio, de avasallarlo y confundirlo. Se precipitó a desvanecer la inquietud que en esa casa comenzaba a sembrar sus palabras.[271]

La desacralización es volver profano algo que se ha enaltecido por la tradición, la sociedad o las costumbres de una región: el procedimiento es por burla, juego; el resultado es la degradación de un signo que antes se consideraba elevado. La crucifixión se asocia de inmediato con la figura de Jesús, el hijo del Dios judío en la tierra, y que al mismo tiempo es parte de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Dante C. de la Estrella se emparenta a sí mismo con las más altas jerarquías, con Dios, el rey de reyes y por tanto un ser coronado y que ocupa

[271] *Ibid.*, p. 244.

el lugar central en su trono. Se eleva a esas alturas, pero sólo para ser destronado, degradado, y así continuar el camino del ritual carnavalesco como estructura de fondo.

De la Estrella se emparenta con la figura sagrada de Jesús al decir que él también fue crucificado, muerto y sepultado, tal como pasó con el Mesías, según la tradición: la cuarta parte de este proceso, que en Jesús corresponde a la resurrección, se invierte y se llega así al descenso a los infiernos para Dante. El cambio cobra comicidad con el remate de la oración: "lo que sí, de eso puedo dar fe, el más pestilente".[272] La desacralización se complementa con una alusión escatológica, que funciona como otro aviso, un antecedente más que marcará el descenso de Dante a su infierno personal gracias a los sucesos que le ocurrieron en Estambul. Como se ha visto, las alusiones al mal olor que provienen de los excrementos son variadas y aparecen con relativa facilidad en el discurrir del monólogo de Dante. Éste avisa, coloca ideas y palabras en el contexto apropiado para que, llegado el momento, su público quede desconcertado, avasallado y confundido.

La voz del narrador en tercera persona focaliza en el pensar de Dante y así el lector sabe de la atención que el personaje mantiene sobre su auditorio. Nada se le escapa y gracias a esa observación se da cuenta del exceso que ha cometido. Modula su propio temperamento para poder conducir el interés y las emociones de los espectadores hacia el sitio que mejor le conviene a él. La estrategia dicta que no es tiempo de desconcertar al auditorio, y por contraste, el que puede terminar desconcertado y avasallado es el propio lector. Se sabe lo que el protagonista está haciendo: controlar a su audiencia, decir su monólogo, relatar su viaje, su experiencia interior, pero no se sabe por qué lo hace. Los motivos últimos del personaje, incluso en el final

[272] En esta cita también se puede hablar de intertextualidad, ya que hay un llamado a *La divina comedia* y una de sus acciones fundamentales: el descenso y tránsito por los diferentes círculos del infierno.

de la novela, dejan grandes lugares vacíos, espacios para la interpretación. ¿Por qué Dante C. de la Estrella tiene que representar su monólogo ante la familia Millares?

Hacia el final del tercer capítulo llega la primera risa provocada por la actuación de Dante. Su público ya preguntó, se inquietó, participó y observó al extraño ser que despliega sus dotes histriónicos por la sala de la casa. Aún no les queda claro a dónde quiere llegar con toda esa historia, pero ya no pierden interés. En el imaginario de los espectadores (y del lector) ya hay varias imágenes que pueden ser perturbadoras, así como rasgos de carácter que resultan contradictorios en el protagonista, como ya se ha dicho. Justo antes de que suceda la anhelada risa, De la Estrella arroja la siguiente aseveración que se ve como discordante con el lenguaje que llega a expresar: "Me aburren hasta la aflicción todas las descripciones que tienen algo que ver con la podredumbre que alberga el organismo humano".[273] Lo que ha quedado claro es que cada que existe una oportunidad o algún pretexto, la podredumbre –especialmente la que alberga el organismo humano– se muestra con detalles en el discurso oral del protagonista. Así se llega a la siguiente frase que desata una risa: "Si en Roma, una ciudad de tantas exigencias, ¡la Ciudad Eterna, nada menos!, la gente solía vestirse así para cenar en verano, no veía por qué no podía hacerlo en Estambul, que para mí era, y sigue siendo, el culo del mundo. –Se oyó en la sala una risa como de ratoncito, pero el narrador no le hizo caso y continúo".[274]

Esta primera risa es aún tímida –como de ratoncito– y puede que sea de uno de los jóvenes. De la Estrella la omite, pero el narrador necesita dejar constancia de que ha sucedido, así como la reacción del protagonista, que no suele dejar pasar las reacciones de su auditorio. En este caso, la omisión, también es una respuesta. No puede detenerse a celebrar que exista ya la

[273] *Ibid.*, p. 249.
[274] *Loc. cit.*

risa en los participantes de su monólogo, porque no es suficiente. Al mismo tiempo, otras fuerzas dominan al personaje. Al finalizar esa tirada de texto bebe un gran trago de whisky y luego va a sentarse al sofá, donde se desploma: "[...] allí, sin pausas, comenzó a ingerir grandes tragos chasqueando los labios, gimoteando, hasta dejar vacío el enorme vaso. El efecto producido por esa actuación fue casi mayor que el logrado en el transcurso de su relato".[275]

Las palabras del narrador en tercera persona verifican lo que antes se había predicho: todos los movimientos de Dante están planeados, pues son una actuación. La palabra no se usa de forma despectiva: el personaje sabe lo que hace, tiene un fin, un propósito. El efecto que refiere es la suma atención de los Millares y ellos son testigos de un espectáculo grotesco: la ingesta descuidada, desmedida y con contenido emocional de una bebida alcohólica. La exageración es importante una vez más: no es el clásico vaso *old fashioned* para tomar whisky; es uno enorme que permite grandes tragos. ¿Cuánto tiempo observaron a De la Estrella beberse el whisky? ¿Qué hacían mientras la acción sucedía? Es de suponer que sólo miraban, absortos en el más profundo asombro y desconcierto, pues el siguiente estímulo sobresalta a todos los presentes: el sonido del teléfono.

Millares habla por teléfono con su esposa Julia –a la que De la Estrella iba a buscar– y ella le informa que le será imposible regresar de la Ciudad de México y dirigirse a Tepoztlán. ¿Qué ha pasado en el alma del arquitecto para que piense lo siguiente?: "Millares miró al licenciado y pensó que no era el momento de transmitirle el mensaje de su mujer. Vio una cara de abatimiento y de furia, de resignación y de locura. Habría que dejarlo en paz, que le acabara de pasar la crisis".[276] Ya no se ve el recelo, el mal humor y la antipatía que manifestaba antes.

[275] *Ibid.*, p. 250.
[276] *Ibid.*, p. 251.

El relato oral que su forzado invitado ha desplegado tuvo un efecto en él y ahora mira al antiguo colega con cierta empatía, aunque también podría ser una mezcla de curiosidad, lástima y miedo. Millares identifica que el visitante tiene una crisis, y éstas son, por lo regular, procesos donde las personas se transforman. Las acciones que se realizan durante la crisis, casi siempre, tienen consecuencias trascendentales. El caso de Dante es así.

El capítulo termina con un nuevo relámpago que sacude la casa y provoca un breve apagón eléctrico. Cuando la luz se reestablece, Millares observa a De la Estrella en la misma posición: "Sólo había añadido un gesto a su rostro, una sonrisa despectiva que igual podía ser una mueca de pavor".[277] Una vez más una imagen grotesca ambivalente, una sonrisa (boca abierta, dientes expuestos, gesto contraído) que no indica alegría o gozo, sino un sentimiento negativo, un miedo exacerbado hasta el límite de convertirse en pavor.

Dante C. de la Estrella, como se puede ver, se construye poco a poco como personaje e incluso como el actor que representa a ese personaje que fue él mismo en el pasado. Muestra los aspectos que lo componen mientras ofrece su relato, mientras invade y se apropia del espacio. Lo privado se vuelve público; la familia se transforma en comunidad donde las jerarquías se desdibujan hasta desaparecer. El capítulo cuarto, en esta evolución del personaje, sirve para templar los ánimos, tomar energía y seguir con la historia; así como continuar con el manejo de su auditorio, el tiempo y el espacio:

> 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 por aquella cabalgadura impaciente, nerviosa, a momentos casi enloquecida, que, tenían la seguridad, acabaría por conducir a su jinete hacia un inevitable precipicio.[278]

---

[277] *Loc. cit.*
[278] *Ibid.*, p. 252.

De este fragmento, que está en el primer párrafo del cuarto capítulo, destaco dos palabras que pertenecen al mundo del teatro: público y espectáculo. Se reitera el nexo que existe entre el personaje, la situación que se ofrece, y la novela en general, con la teatralidad y diversas formas de la representación dramática. Del mismo modo se fortalece la estructura de *mise en abyme*, ya que se brindan indicios de que sucede una ficción dentro de otra ficción; y al hablar de esta caída, de este camino hacia el precipicio, el abismo que el personaje recuerda, se produce, a su vez, un vínculo con lo grotesco. Este énfasis también es perceptible en la idea del discurso incontenible y de la transformación gradual del personaje que accede a instantes de locura. La cita funciona, por lo tanto, como recordatorio al lector: de dónde viene la historia, dónde está en ese instante de la diégesis y hacia dónde se dirige. Al mismo tiempo, todas las palabras que se dicen (se leen) están permeadas de la estética de lo grotesco y del espíritu del carnaval.

De la Estrella, como personaje protagónico, aún tiene mucho que ofrecer, analíticamente hablando. Su estrategia para cautivar a su público y llevarlo a la risa grotesca sigue su camino. En el cuarto capítulo sucede otra acción que sería impensable en los primeros momentos de esta historia: después de un largo silencio y justo antes de disfrutar unos bocadillos (tortilla de papa, se indica), toda la familia empieza a preguntar y opinar al mismo tiempo en un barullo polifónico del que deja constancia el narrador en tercera persona. Todas las voces se unen por un motivo: la historia de Dante: "Los Millares esperaban casi con ansiedad la respuesta. Sin embargo, tan pronto como Dante de la Estrella abrió la boca nadie le permitió responder. Todas las voces estallaron a un tiempo. Si alguien hubiera podido descifrar la confusión habría escuchado: [...][279]"

[279] *Ibid.*, p. 253-254.

Lograr tal comunión y que esa explosión de voces desordenadas suceda con las bebidas alcohólicas (whisky y coñac, en este caso) y justo antes de comer, son signos de la fiesta y de lo grotesco. En ese sentido, Dante C. de la Estrella se vuelve un agente que carnavaliza el espacio donde transcurre su momentánea visita y la sala de los Millares se transforma en un convivio. La familia se vuelve una sola voz, un solo cuerpo con un único pensamiento y objetivo: querer saber cómo sigue la historia. Ellos son la representación de un ser monstruoso con muchas bocas que hablan todas al mismo tiempo, a gritos, una sobre otra, sin que se logre entender mucho. El narrador tiene que ordenar las intervenciones de cada personaje para que sean transcritas en la novela, pero lo que muestra es que todas las oraciones que cita se dijeron a un tiempo. Sólo guardan silencio cuando llega la comida, y De la Estrella, una vez más, muestra su comportamiento grotesco: "En el nuevo silencio general que se produjo se dedicó a comer deprisa, a grandes bocados, un inmenso trozo de tortilla de papas y a beber ruidosamente su whisky".[280] De nuevo la desmesura relacionada con necesidades básicas del ser humano.

Gracias a que la familia Millares comparte la comida y la bebida con Dante C. de la Estrella, se logra una comunión entre las dos fuerzas, se logra confianza y las fronteras, así como las antipatías, se desvanecen. De este modo se llega, finalmente, a que todos los participantes de la reunión –que alcanza a ser reunión, comunidad y fiesta en torno al relato de Dante– accedan a la risa, sin que esta se sienta forzada o impuesta.

En el capítulo cinco, donde continúa la narración de las aventuras del licenciado, los hermanos de nacionalidad desconocida y los gemelos Vives por Estambul, se encuentra el siguiente remate de texto donde Dante cuenta cómo le habló a la Karapetiz en un instante desesperado. También transcribo la explicación didascálica del narrador, que focaliza en las

[280] *Ibid.*, p. 254.

reacciones de la audiencia, y la palabra necesaria de una autoridad –Amelia, tía abuela de los gemelos– que acompaña las expresiones:

> Yo ya no podía más. Hice un esfuerzo para que la voz no me temblara y a duras penas logré articular: "¿Gente bien educada? ¿Está segura de lo que dice? Quizá eso sólo se lo parezca a usted. Hay personas más elásticas que otras para juzgar al prójimo, y me parece que usted, por generosidad, o por falta de mundo, peca de tener la manga muy ancha. Le aseguro que en el poco rato que llevamos aquí he visto a una que otra dama, y en eso la intuición rara vez me falla, a quienes les gustaría que esta noche les dieran por el culo". "¡Olé, torero!", fue el grito estentóreo con que me respondió la imprevisible viuda de Karapetiz.
>
> Los gemelos se echaron a reír a carcajadas. Los demás se les fueron sumando.
>
> —¡Vaya, vaya! ¡Qué conversaciones podían sostenerse con aquella señora tan especial! —comentó Amelia—. ¡Jovencitos, me parece que va siendo ya hora de que guarden sus trebejos para que puedan comenzar a poner la mesa!
>
> —¡Mil perdones, señora! ¡Se lo suplico, mil perdones! Le ruego excusar los muchos dislates que en esta desapacible tarde de tormenta brotan de mis labios.[281]

Las palabras de Dante –pero no sólo eso: sus expresiones, sus gesticulaciones, sus manoteos, sus silencios, su leve embriaguez, sus risas y sonidos guturales de difícil explicación– provocan la liberación de la risa en cascada sonora. La carcajada inicia en los gemelos, los más jóvenes del grupo, los más susceptibles a este humor, y continúa en todos los demás que se les fueron sumando. Es decir, es una risa estertórea que se contagia, y en esa acción la familia y Dante se unifican, se vuelven comunidad en fiesta liberadora. Ya se verá hasta qué punto y cuáles son las consecuencias de esa liberación (¿purgación?).

Las personas que más se escandalizan, normalmente, son las que encuentran un vínculo inconsciente con lo que se dice. La imaginación vuela y deben reprimir las imágenes. Así, Amelia, tía del arquitecto, la mujer con más autoridad en esa improvisada reunión, debe poner orden. Sin embargo no lo hace desde un lugar incómodo o molesto; es más, su resolución invita

[281] *Ibid.*, p. 282.

a continuar el convivio: pide que se levanten las cosas que tienen los gemelos en la mesa para poder hacer los preparativos para la cena. Sin embargo, por las palabras de disculpa y arrepentimiento de Dante se puede inferir que el rostro y el tono de Amelia llevan algo de molestia, vergüenza y acaloramiento. De la Estrella se disculpa con un lenguaje sobrecargado de pedantería, que contrasta con las expresiones anteriores, cargadas de grosería e imágenes grotescas, relacionadas con una sexualidad de la que no suele hablarse en una reunión en casa de unos desconocidos durante una tormenta que los tiene a todos ahí: la risa grotesca une y rompe barreras sociales.

La frase "¡Ole, torero!" aparece de nuevo[282] y produce la misma risa escandalosa en los gemelos y en todos los demás, excepto Amelia Millares, que, de acuerdo con el punto de vista del narrador, empieza a sentir preocupación por la presencia de su sobrina Elena en tal conversación. De la Estrella sigue contando lo sucedido en el primer encuentro que tuvo con la Karapetiz y cómo ella insistía en que él repitiera lo que había dicho antes:

> Marietta Karapetiz no me dejó continuar. "¡No, no, no y no!", gritaba. "¡No sea usted rajón! Antes se expresó mucho mejor. ¿Por qué no repite sus palabras? ¿A poco no se atreve?" Yo seguía resistiéndome, aunque mi embarazo fue cediendo; comprendí que por ese camino podría empezar a convertirme en el amo de la situación. Por ahí podía llegar a domar a la divina garza. Ella acabó por proclamar a voz en cuello: "Usted aseguró que casi todas estas hembras gotean como perras en brama para que alguien llegue esta noche a batirles la mantequilla en el culo". Y otra vez repitió la expresión de la que por lo visto echaba mano siempre en tales circunstancias, "¡Olé, torero!", entre accesos de risa y aplausos desenfrenados. Como un eco nos llegó el grito emitido aquí y allá desde otras mesas: "¡Olé, torero!" "¡Olé, torero!"
>
> Los gemelos se echaron a reír de nuevo. Un suspiro de Amelia expresó que la presencia de su sobrina en aquella reunión comenzaba a no hacerle demasiada gracia.
>
> —¡Perdón, señora, permítame suplicarle una y mil veces perdón! ¡Mis excusas, Millares! —continuó—. Pido disculpas por el lenguaje que solía usar aquella mujer. Sólo

[282] En la *Commedia dell'arte* se usa con frecuencia este recurso en una regla de tres tiempos. Se plantea la frase que debería tener un efecto cómico; se repite, con cierta exageración y, en la tercera aparición, se remata la línea con una acción que la refiera y que invite a crear la siguiente frase o acción reiterativa. Existen múltiples variantes y no siempre se expresa como una regla. Véanse los términos de *gag* y *lazzo* en Dario Fo, *Manual mínimo del autor*. Ediciones El Milagro, Ciudad de México, 2008.

> pretendo mantenerme fiel a los hechos. Estoy convencido de que si uno comienza a falsear la pequeña historia, la grande, la del Universo, se resentiría hasta convertirse en una maraña incomprensible. Me escandalicé ante aquella procacidad que superaba, con mucho la de mi comentario.

Cuando se trata de la sexualidad que se vincula con la escatología siempre existen pruritos y convenciones sociales que indican que son temas que no deben ser tratados por todas las personas. Hay momentos de vida en que, según la educación tradicional, no se deben tocar dichas cuestiones. La situación invita a que los ahí reunidos olviden sus edades, sus rangos sociales y sus prejuicios; Amelia representa un contraste necesario para lograr dimensionar que se trata de una irrupción grotesca en la cotidianidad de la familia. La oposición es importante para que el recurso quede claro.

De la Estrella, una vez más, pide disculpas y se asegura, de manera tramposa, de dejar en claro que esas no son sus palabras, sino las de la Karapetiz. Él se sigue presentando como la víctima que es incapaz de decir, pensar o hacer tales acciones. Al mismo tiempo deja una marca de narrador que debe ser fiel a lo acontecido. El público duda de la veracidad de la información, pero, al mismo tiempo, se encuentra ya inmerso en la historia. Su interés y la necesidad de conocer el desenlace se vuelven más fuertes que sus dudas racionales que manifestaban al principio. Es destacable, además, la mención de la historia grande, la del Universo. Con esto, De la Estrella liga su relato a una dimensión cósmica. Lo más bajo, el lenguaje más vulgar y soez forma parte del intrincado diseño del Todo: lo más alto, lo infinito y lo más bajo, lo ínfimo, unidos en un enunciado, en unas disculpas que ocultan el verdadero sentido: la necesidad de este personaje por expresarse de ese modo.

De la Estrella continúa su relato y la tercera risa grotesca llega pronto, una vez más, motivada por una imagen escatológica, aunque la sexualidad se haya perdido. Entonces, se puede

suponer que las risas anteriores iban ligadas a lo excrementicio, en mayor medida que con lo sexual. El licenciado ha preparado de manera efectiva a su público, así que ya puede emplear más groserías e imágenes procaces sin tener que disculparse en exceso. La imagen que ofrece se volverá la más importante, la de mayor fuerza grotesca y la que anuncie el porvenir del protagonista.

Al restaurante, donde tiene lugar el primer encuentro entre De la Estrella y la Karapetiz, llega el hermano de esta última, Sacha. Cuando los hermanos se encuentran, narra Dante, es Sacha el que habla, y antes de iniciar cualquier fórmula de cortesía o una disculpa por su tardanza, lanza las primeras estrofas de la oración al Santo Niño del Agro:

Cáguelo yo duro,
o lo haga blandito,
a la luz y en lo oscuro
sé mi dulce santito.[283]

En la descripción de Sacha, aunada al texto que dice, se pueden encontrar diversos rasgos de lo grotesco que ya son familiares. Sólo hay que sumar los tres elementos que se mencionan y armar con ellos la imagen: la sonrisa, que se describe como deslumbrante; cuerpo abierto que muestra lo interior no como una zona oscura, sino luminosa; la voz, que es profunda, que viene de las entrañas, de una zona del cuerpo y de la psique a la que normalmente no se accede, hay una asociación de entrar en las profundidades del cuerpo, de descender, introducirse al abismo; el texto de carácter escatológico, que desacraliza la idea de oración y hace uso explícito de un lenguaje de lo excrementicio que se liga a lo sagrado, dos opuestos que, al encontrarse, generan

[283] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 289.

una imagen chocante.[284] La suma de todos los elementos (y no habría que olvidar que eso se dice en un restaurante, en medio de una comida, en un espacio público) genera en la familia Millares esa tercera risa, una risa plena, satisfactoria, que se echa, se lanza sin ningún tipo de disimulo.

Esta suma puede producir un efecto similar en el lector: la risa que va acompañada de cierto asco, repulsión y, al mismo tiempo, de atracción, de la necesidad de continuar la lectura en busca y espera de otra imagen que motive esas sensaciones, esa experiencia estética que necesariamente es grotesca.

Esas imágenes han sido brindadas por el personaje-narrador De la Estrella y complementadas por el narrador en tercera persona que aparece y desaparece constantemente de la narración.[285] A partir del acto de narrar –que es la acción principal del protagónico– se llega a conocer al personaje. Se observan sus vicios y sus virtudes: su capacidad de elaboración oral, su facilidad de palabra, pero también la necesidad de atención, un ego enorme que siempre coloca a su persona en el centro de la escena. Él controla la narración, la historia que cuenta habla de él y ahí también se vuelve protagónico. De manera sorprendente, un ser con estas características, es tolerado y, eventualmente, festejado. Los Millares le brindan gestos de aprobación; primero es su escucha atenta y luego el regalo de sus risas que se transforman en carcajadas. Dante C. de la Estrella contrasta la pedantería, la exageración y la antipatía con rasgos luminosos de humor e histrionismo. Se le perdonan sus accesos nerviosos, su alcoholismo, sus groserías y su voz chillona, y todo en favor del relato, de la historia que atrapa la atención del público.

[284] Insistiré sobre esta descripción de Sacha más adelante, en la sección dedicada al análisis de este personaje.

[285] Se observan varias páginas sin que el narrador en tercera personas tenga presencia, para luego retomar su sitio como organizador de la historia.

Aún queda por analizar una acción determinante de este personaje, una acción tan poderosa que quizá dé luz sobre sus objetivos finales, que aún quedan en la oscuridad. Sin embargo, dadas las características situacionales del instante que refiero, debe ser analizado en otro apartado y así poder emparentarlo con otras situaciones grotescas. Para seguir con el análisis de los personajes es necesario hablar de la antagonista de Dante: la divina garza.

2.3. MARIETTA KARAPETIZ

La primera noticia que el lector tiene sobre este personaje está, al igual que las primeras referencias de Dante C. de la Estrella, en el primer capítulo donde el viejo escritor se presenta como el demiurgo de una hipotética novela y, por lo tanto, como el creador del personaje de Marietta Karapetiz. El narrador en tercera persona da cuenta de los intereses del novelista, entonces aparece la descripción primigenia de Marietta: "una mujer erudita con modales y lenguaje bastante irregulares".[286] Luego se empieza a definir con más detalles cuando se menciona a la persona que podría contaminar a Dante C. de la Estrella de la pasión hacia Gogol; el viejo escritor recurre al recuerdo de "esa etnóloga griega un poco disparatada que dictó hace poco en la Universidad un par de conferencias sobre los trabajos mesoamericanos de su difunto esposo".[287] Al hablar de ella hay un salto entre su recuerdo y su posibilidad como personaje: "Buscarle un nombre exótico, imprimirle cierta comicidad. Un personaje fuertemente individual que encarne la Fiesta y ante quien la triste rapacidad de Brozas resulte siempre derrotada, o tal vez, al contrario, ¿sería ella la victoriosa y Brozas el derrotado?"[288] Como se ve, se piensa en

[286] *Ibid*., p. 214.
[287] *Ibid*. p. 216.
[288] *Ibid*., pp. 216-127.

nombrarla, porque será una creación ficcional que parte de un referente que tiene el viejo escritor; de inmediato asocia a este nuevo personaje a la fiesta carnavalesca y también se indica su relación de antagonismo con el protagonista. La duda sobre quién resultará victorioso produce tensión e interés por conocer a este par de personajes estrafalarios, fuera de todo lo habitual desde su concepción.

Se anuncia el camino hacia lo grotesco por las ambivalencias que se muestran: erudita, pero con modales y lenguaje irregulares; etnóloga, pero disparatada; un personaje fuertemente individual, pero que vive a través de su difunto esposo (bicorporalidad) y que, además, en oposición a esa individualidad, que encarna la fiesta, que siempre es colectiva. En el último párrafo del primer capítulo (del que ya se ha hablado ampliamente) se le presenta con muchas de las características que se pueden apreciar en el resto del libro:

> El protagonista, conducido por una extranjera de nacionalidad incierta, la profesora Marietta Karapetiz, penetrará con confianza, sin perder su actitud de perpetua alucinación, en el laberinto gogoliano, del que sólo escapará al enterarse años después de la muerte de su maestra. Conocer a Marietta Karapetiz, hablar con ella y con su hermano Alexander, Sacha para los íntimos, fue, aunque tal vez no se haya enterado, aunque se resista a creerlo, el acontecimiento más importante que le ocurrió en la vida.[289]

De las características que se exponen en el primer capítulo, sólo una se diluye a lo largo de las páginas: la nacionalidad griega que tenía el referente en el recuerdo del viejo escritor. El resto de estos primeros atributos se mantienen: la erudita se desempeñará, al parecer, como profesora y será especialista en Gogol, lo cual la lleva a ser la "maestra" de Dante, a pesar de sólo haberse visto en un par de ocasiones. El impacto de este personaje es tal que altera toda la experiencia vital del protagonista, o al menos eso es lo que el capítulo uno quiere dejar en la

[289] *Ibid*., p. 217.

memoria del lector: Marietta Karapetiz es la imagen de la fiesta, es divertida y al mismo tiempo lleva en sí misma una fuerza que la vuelve inolvidable.

Antes de concluir este párrafo que cierra el primer capítulo hay una oración que me desconcierta. Al establecer los objetivos del personaje principal se dice que éste tiene problemas para clarificar la experiencia de conocer a la Karapetiz aun en su vida adulta. Entonces surge la pregunta: "¿Logrará hacerlo, o se convencería que nunca conoció a ninguna Marietta, que fue un fantasma solamente?"[290] Esta línea pone en entredicho toda la veracidad –mas no la verosimilitud– del relato que hará Dante C. de la Estrella más adelante frente a la familia Millares. Al respecto, hay que recordar que después del primer capítulo, en el que conocemos las características del personaje gracias al narrador en tercera persona (que focaliza en el viejo escritor), sólo se llega a conocer a Marietta Karapetiz por la voz de Dante C. de la Estrella, al que se le cede la voz narrativa. Si escuchamos las palabras de la Karapetiz, siempre es por la mediación del personaje-narrador, como se explicará más adelante; pero antes de llegar a esas explicaciones necesarias seguiré el propio camino de la novela para mostrar cómo va apareciendo la profesora y qué peculiaridades (la mayoría de ellas grotescas) le otorga Dante C. de la Estrella, en su calidad de personaje que narra, personaje creador.

La primera vez que De la Estrella menciona a su antagonista –en el segundo capítulo– lo hace ya en términos despectivos. Le otorga apodos y adjetivos que van modelando la imagen del personaje y la opinión que tiene el narrador de ella: "Fue nada menos que en Estambul, la antigua Constantinopla como muy bien dices, donde conocí a una de las más grandes farsantes de la

[290] *Loc. cit.*

historia. Un fraude viviente que decía llamarse Marietta Karapetiz, a quien yo, si me atuviera tan solo a sus modales, daría el nombre de Pelagra Pelandrujovna, si a ustedes no les ofende".[291]

Este sobre nombre, el primero de una larga serie, es burla y rebajamiento que atiende a la educación de Marietta. El nombre que se le da, "Pelagra", refiere de manera inmediata a la enfermedad de la piel. Algo interesante de este padecimiento, y que podría tener relación grotesca con la elección de dicho nombre, son sus características básicas. Recurro al libro *Lecciones de dermatología*, del Dr. Amado Saúl:

> Pelagra significa "piel áspera" (*pelle agra*) y designa a una enfermedad carencial fundamentalmente de ácido nicotínico, componente del complejo B cuyas manifestaciones se encuentran en la piel, en el aparato digestivo y en el sistema nervioso, de ahí que se le conozca como la enfermedad de las 4 "D": dermatosis, diarrea, demencia y defunción.[292]

Esta breve definición proporciona elementos suficientes para vincular la enfermedad –enunciada como el nombre de un personaje en tono de burla– a lo grotesco. Pocas son las enfermedades dermatológicas que tienen consecuencias en el aparato digestivo y en el sistema nervioso. Así, Marietta Karapetiz se ve como una enfermedad que ataca de manera tópica, pero que tiene consecuencias internas. Las manifestaciones nerviosas que propicia esta enfermedad son: "insomnio, cefaleas, estupor y desorientación hasta llegar a la confusión mental y a estados prácticamente psicóticos".[293] Estas características son las que presenta Dante C. de la Estrella al hablar de Marietta. Si la Karapetiz es la enfermedad, en el licenciado en derecho se observa la sintomatología completa, incluida, por supuesto, la diarrea.

---

[291] *Ibid*., p. 222.
[292] Amado Saúl, *Lecciones de dermatología*. Francisco Méndez Cervantes, Editor, México, 1975., p. 295.
[293] *Ibid*., 296.

Luego está el patronímico: Pelandrujovna, que se sospecha como inventado, pero que lleva en la invención cierto ingenio. El final de la palabra (ovna) es típico de los patronímicos rusos en la transliteración al español, mientras que el principio ("Pelandruj"), sería una derivación del nombre del supuesto padre imaginado por De la Estrella.[294] En ese caso, ¿de qué nombre podría derivar? El juego, al parecer, es más de carácter fónico; así, el sonido recuerda palabras del español como "pelado" o "pelangoche", que refieren a personas groseras y vulgares. El significado del apodo podría ser: que tiene piel áspera, es grosera y vulgar. Como indica Tatiana Bubnova, este tipo de procedimientos (nombres denigrados) son parte del lenguaje carnavalesco, "lleno de imprecisiones y groserías rituales",[295] que conducen al humor, a la risa que, como se ha visto, se prepara con cada alusión al mundo de lo escatológico.

El siguiente apodo –que opera del mismo modo, es decir, en sentido de rebajamiento, burla y parte del lenguaje carnavalesco, y, por tanto, grotesco– que le da De la Estrella a la Karapetiz será el de "Manitas de Seda", que pronto evoluciona para ser "Manitas de mierda". Este mote hace alusión a su actividad de masajista. Su contraparte, es decir su hermano, Sacha, que también se dedicó a los masajes, tiene el apodo de "Tenazas de acero". Los dos son parte de una unidad que se conforma de opuestos: la suavidad y la dureza. Sin embargo, los sobrenombres no son tan inocentes. De la Estrella menciona que así se les conocía en lugares "de moral peor

[294] En la introducción que hace Alfredo Hermosillo a *Almas muertas*, de Gogol, se menciona lo siguiente con respecto a la onomástica gogoliana: "Los nombres propios en la obra de Gogol aportan elementos extralingüísticos, uno de ellos es la caracterización satírica del personaje. Cuando elige un nombre para sus personajes, lo hace con un objetivo claro: sus nombres son siempre significativos y reflejan la importancia del personaje, su aspecto y posición social, sus rasgos físicos y psicológicos... También reflejan los juicios morales del autor". Alfredo Hermosillo, "Introducción" en Nikolái Gogol, *Almas muertas*. Cátedra, Madrid, 2015., p. 68. Esta información me parece relevante por el siguiente motivo: Dante C. de la Estrella presume de ser especialista en Gogol, así como lo es Marietta Karapetiz; al tener ese interés, es posible que estén al tanto del procedimiento que utiliza el ruso para nombrar a sus personajes, así, este sobrenombre de la Karapetiz, podría responder a la idea que De la Estrella tiene de la obra gogoliana. Esta inferencia, sin embargo, no puede ser demostrada en el texto: sólo queda el vínculo por la similitud entre los nombres rusos y el apodo que se le otorga a la Karapetiz.

[295] Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 81.

que dudosa",[296] y este comentario de carácter eufemístico podría llevar la imaginación a algún sitio donde los masajes tienen correspondencia con actividades sexuales. La marca de dudosa moral sigue un camino de exageración en voz del personaje narrador, que, como ya se ha visto antes, acude a esa estrategia de lo grotesco a la menor oportunidad: "Sí, amigos míos, me refiero a esa célebre y consuetudinaria *habituée* de los festines más turbios, de los convivios más repulsivos y las orgias más desenfrenadas".[297] Con este enunciado, De la Estrella presenta a la Karapetiz como un ser colmado de aspectos negativos (y que, al mismo tiempo, son presagio o indicio de lo que el protagonista experimentará de manera cercana al conocer a esta mujer). Dichas características obtienen mayor relieve por el contraste que existe con otros atributos que menciona De la Estrella: "[...] navegaba por el mundo haciendo gala de unos modales estrictos de académica. ¡La severidad en persona! ¡Para morirse de risa! Todo en ella era farsa".[298]

Marietta Karapetiz se configura como la hipócrita, la que se hace pasar por alguien que en el fondo no es. Este recurso constituye el principio grotesco de la máscara, donde no es necesario portar el objeto en el rostro, ya que la máscara, de acuerdo con Bajtín, es también una actitud, una experiencia que se puede corroborar en los sobrenombres, en las transferencias de personalidad, en las metamorfosis, en las parodias y en las muecas que se realizan como juego y aun como ritual. La máscara oculta y al mismo tiempo devela la verdadera personalidad, así como las intenciones, deseos y miedos de quien la porta. La máscara hace que el sujeto sea visible para los demás, pues gracias a este elemento adquiere otra dimensión, una luz especial que lo hace atractivo. El poder de atracción que tiene un ser enmascarado en sentido grotesco es muy amplio y variado, ya que ofrece juego, libertad, alegría y, al mismo tiempo, sentido del

[296] Sergio Pitol, *op. cit*, p. 222.
[297] *Loc. cit.*
[298] *Loc. cit.*

ridículo, parodia y negación de la identidad (que, paradójicamente, se reafirma): se observa un ente doble, múltiple, ambivalente.

De la Estrella muestra al personaje de Marietta Karapetiz cubierto por la máscara del sobrenombre, de la parodia y del ridículo. En todo momento hace escarnio de ella, la minimiza, la ataca y manifiesta su rencor y envidia hacia la académica. Con estas actitudes, lo que en realidad muestra es lo contrario. El lector pronto se da cuenta que la Karapetiz es el ser más importante en la vida del licenciando; su relación de amor-odio-encanto-burla va más allá de las convenciones y se articula en un complejo sentido que combina la admiración y la humillación.

Es importante reiterar que Marietta Karapetiz sólo se muestra a través del punto de vista de Dante C. de la Estrella. Sólo se puede conocer por la voz del licenciado y desde las ambigüedades que él muestra hay que deducir la verdadera entidad que podría ser la académica. En ese sentido, Marietta tiene la posibilidad de pensarse como un doble de Dante, la parte oculta que él desprecia de sí mismo y que al mismo tiempo le da objetivo y sentido de acción. Dante quiere estar cerca de la Karapetiz, quiere ser su discípulo, pero también quiere alejarse de ella, despreciarla y humillarla, como ella hizo con él. La venganza, acaso como un objetivo soterrado más allá de los artículos académicos, está presente en el discurso de Dante.

¿Cómo es Marietta Karapetiz realmente? ¿Qué se puede saber de ella como personaje? Si se acepta que sólo se puede observar como una triple articulación mimética (se da conocer por Dante, que es personaje del viejo escritor que es creación de Sergio Pitol), entonces se podría estudiar y entender como una entidad absolutamente grotesca. Ya se ha dicho que ella se presenta enmascarada, oculta y que gracias a esa máscara devela lo que es en realidad. Así, hay que buscar los indicios y advertir qué se dice de la personalidad y el carácter de ella dentro del discurso de Dante.

De la Estrella escucha el nombre de su adversaria en el viaje con los hermanos Vives hacia Estambul. Rodrigo Vives es el que conoce a la Karapetiz y una de las intenciones de su viaje es encontrarse con ella: "Se proponía visitar a Marietta Karapetiz, viuda del célebre viajero y antropólogo Aram Karapetiz, un clásico casi por descubrir de la etnografía de nuestro siglo".[299] Más adelante se brinda más información sobre aquella mujer de nombre exótico:

> Marietta Karapetiz era la fiel y devota depositaria de los papeles del difunto, pero no se conformaba con ser la viuda tradicional de un hombre eminente. Vives destacó el valor de su propio trabajo. Era una eslavista de alto rango, profesora universitaria, autora de interesantes monografías sobre literatura rusa. En los últimos tiempos pasaba varios meses al año dictando conferencias en universidades americanas.[300]

Las características sintácticas de esta breve biografía le otorgan verosimilitud a la información. Los adjetivos que se observan al principio (fiel y devota) aluden al papel de esposa y podrían tener cierta carga irónica al ser observaciones subjetivas del personaje/ narrador De la Estrella. En cambio, cuando se nombran sus credenciales profesionales, el adjetivo es de carácter un tanto más objetivo: alto rango, para referir su estatus dentro de la comunidad de eslavistas, es decir, es una cualidad que no podría darle De la Estrella, sino que es de dominio público. Las monografías se nombran como "interesantes", lo cual no implica ningún tipo de burla; por último se indican las actividades profesionales que ella desarrollaba, esta vez, sin ningún tipo de adjetivación, sólo información concreta y directa.

De la Estrella está reproduciendo las palabras que le oyó a Rodrigo Vives para definir a Marietta Karapetiz. ¿Qué de lo que dice corresponde realmente al discurso de Vives y qué elementos añade De la Estrella? Desde mi punto de vista, las expresiones que podrían leerse

[299] *Ibid*., p. 232.
[300] *Ibid*., pp. 232-233.

desde una connotación de burla, discurso peyorativo o que ayuden a incrementar la ambigüedad y promuevan las figuras enmascaradas, son añadidos de Dante C. de la Estrella; mientras que la información más llana corresponde a lo que Dante escuchó de sus interlocutores, que recuerda y que quiere compartir con los Millares. Sin embargo, la voz de Marietta, Sacha, Rodrigo y Ramona Vives está mediada, citada y alterada por el punto de vista del licenciado que se convierte en actor, narrador y personaje; por lo tanto, la apreciación sobre quién dijo qué es muy vaga. Esta sensación de duda ante la información, mutabilidad (hibridación) de las voces, corresponde al mundo de lo grotesco, donde los personajes y sus relatos, poco a poco, se vuelven indistinguibles y se convierte en una única expresión polifónica y monstruosa.

La biografía de la famosa profesora continúa. Es en esta parte donde se brinda la información de que en tiempos de la Revolución mexicana el matrimonio Karapetiz se quedó un tiempo en la selva tabasqueña (donde conocen el ritual del Santo Niño del Agro). Al ser México una región en guerra, se trasladan a Turquía, específicamente a Ankara, donde establecen residencia y desarrollan su trabajo en la universidad de esa ciudad. Estos datos biográficos e históricos aumentan la sensación de verosimilitud del personaje, aunque sean enunciados por un personaje narrador.

Dante C. de la Estrella le dice a la familia Millares que, durante el viaje a Estambul, Rodrigo Vives le comentó que Marietta Karapetiz era "una perfecta polígrafa, una humanista, una mujer más fácilmente ubicable en el Renacimiento que en nuestros marchitos días",[301] y luego cita a Vives de manera paródica, con el particular tono de burla:

> "Puede hablar del azul transparente del Egeo y del cobalto del mar de Mármara, del postre con caramelo que esa mañana saboreó en el desayuno, del calor agobiante de las tardes y el frescor de las altas mesetas de Anatolia, de una chaqueta, una cartera y unas zapatillas

[301] *Ibid*., p. 233.

> que pensaba comprarse en una tiendecilla de apariencia insignificante, pero donde todo lo que estaba a la venta, que no era mucho, mantenía una calidad perfecta, y por debajo de sus palabras siempre estará fluyendo como una lava ardiente el río del pensamiento. Todo lo que menciona acaba por aludir de alguna manera a la cultura." ¡Háganme ustedes el favor![302]

La importancia de estas alabanzas radica en su contraparte, ya que el discurso de Dante se dirige hacia la estrategia del destronamiento; aunque sea en tono de burla, se coloca a la figura de Marietta en un sitio simbólico muy alto, con atributos altamente positivos que la alejan, de manera exagerada, por supuesto, del resto de los seres humanos. Una vez que ella se vuelve casi inalcanzable (divina), De la Estrella se encarga de reducir esa figura como si se recorriera un camino por el cuerpo que inicia en la cabeza: se elogian sus facultades mentales, sociales, su inteligencia y su sensibilidad. También hay alusión a la comida –postre con caramelo[303]– y esta imagen sirve para conectar, aunque sea por la similitud, al caramelo derretido con la lava ardiente que será identificada con el río del pensamiento y la energía vital que fluye por las venas de Marietta Karapetiz: sus acciones hablan de su ética y de su inteligencia; en cambio, la comida, sirve para destacar territorios corporales.

De la Estrella elabora tales imágenes para luego iniciar el descenso: "Aquel río de lava fluía efectivamente por las venas de la señora Karapetiz, pero muy pocas veces tenía que ver con la cultura".[304] Aquí se empieza a minimizar la figura, inicia la transformación de la primera idea que se concibe. Sí hay lava, pero no tiene que ver con valores intelectuales. Dante continúa: "¿Humanista la famosa Manitas de Seda? ¿Una sensibilidad renacentista? En ocasiones se me

---

[302] *Loc. cit.*

[303] La mención de este detalle se vuelve trascendente, ya que en el banquete final, el momento preparativo a la gran humillación y destronamiento de Dante, Marietta Karapetiz ofrece un postre con caramelo que se entiende como heces fecales cubiertas con un exceso de dulce para disfrazar el olor y el sabor. La mención de tal postre está ligado al apodo que ella lleva en los sueños de Dante: Manitas de mierda. Esto se verá en el siguiente apartado: "Situaciones grotescas".

[304] *Loc. cit.*

ha llegado a aparecer en sueños. Allí se llama Manitas de mierda. Despierto y aún me parece oír su voz aguardentosa, el rechinido de su poderosa dentadura, su interminable y jactanciosa verborrea, y siento escalofríos".[305] Aquí aparece el apodo que rebaja el anterior: la seda se intercambia por la mierda, se cuestiona todo lo antes dicho y se le otorgan nuevos atributos que se relacionan, todos, con la primera parte del sistema digestivo: la boca, la voz, los dientes, el discurso. Al parecer, se sugiere que fueron las palabras, más que las acciones o la materia, lo que en principio hirió el orgullo del licenciado en derecho: Marietta se configura así como un enemigo a la altura del protagonista, porque esos mismos adjetivos que él le otorga a ella serían intercambiables: Dante, ya se ha visto, toma alcohol con desmesura, lo cual podría hacer de su voz aguardentosa; en uno de sus "ataques" se indica que abría y cerraba la boca sin cesar, lo cual haría chocar sus dientes[306] y en otra sección dice que, ante un momento de gran tensión "si me hubiera puesto un trozo de madera en la boca lo hubiera triturado en un instante a dentelladas",[307] lo cual produce énfasis en la fuerza de su dentadura: su imagen se equipara de manera casi simétrica con la que él va configurando con respecto a la Karapetiz.

El personaje, para este momento en la novela (finales del segundo capítulo) aún no aparece en la anécdota como tal, es decir, aún no aparece como parte de la acción en curso de la historia, sino sólo como referencia; únicamente es un comentario, un recuerdo, un sueño que poco a poco va tomando forma, gana cuerpo y múltiples características que se asocian con la estética de lo grotesco.

El siguiente comentario sobre ella cae en la narración como uno de los relámpagos que iluminan la sala de los Millares. Cuando Dante habla de su amistad con Rodrigo Vives dice una

---

[305] *Ibid*., pp. 233-235.
[306] Véase *Ibid*., p 277.
[307] *Ibid*., p. 303.

frase fuera de lugar, no por su grosería, como en ocasiones anteriores, sino porque no tiene concordancia con el tema del que se habla: "Después de nuestra Estancia en Turquía, la mía brevísima, ya lo he dicho, nuestra amistad se averió para siempre. Durante años no nos dirigimos ni el saludo. En los últimos tiempos he bajado la guardia, por lástima, por verlo tan derrotado: ¿Les conté que la Karapetiz pasó a mejor vida? A partir de entonces comenzó nuestro trato".[308]

La información sobre su muerte pasa casi desapercibida y cobra poca importancia para el desarrollo del relato, pero no para la concepción grotesca del personaje. Marietta se presenta como uno de los personajes más vivos (encarna la Fiesta, nada menos) y al mismo tiempo ocupa el sitio de la muerte: es un ser dual, vivo y muerto al mismo tiempo, y en extremos sumamente alejados. Para Dante ella representa el nacimiento de una nueva pasión en él (Gogol) y un nuevo objetivo (destronar la imagen de la Karapetiz y todo lo que representa); ella es vida, origen y consumación; fiesta, alegría, caos y veneración; fuente de sufrimiento, humillación, dolor y odio; el refinamiento, el alto pensamiento y también la escatología y los placeres del bajo vientre. Ella engendra los demonios que afectan la psique del licenciado y al mismo tiempo ha terminado de formar el carácter de éste, aunque haya entendido todo al revés. Pero es sólo con su muerte que De la Estrella puede estar en una aparente paz. Con la muerte de la Karapetiz él ha podido rehacer su vida (que antes estaba dedicada enteramente a ella, a atacarla, a denostarla gracias al único diálogo posible, es decir, los artículos académicos sobre Gogol). Cuando Marietta Karapetiz muere, De la Estrella retoma la comunicación con Vives, estabiliza su matrimonio –que siempre pende de un hilo– y tiene la energía para realizar otras actividades, como la remodelación de su casa, lo cual lo tiene en casa de los Millares.

[308] *Ibid.*, p. 235.

Así, Marietta Karapetiz me recuerda las características que tienen las figuras de terracota de Kertch que refiere Bajtín:[309] imágenes grotescas que reúnen en un solo cuerpo la muerte, la vejez y la nueva vida en una configuración inestable, poco apacible y que no tratan de ocultar la deformidad, la hibridación y su ambivalencia. Bajtín informa sobre estas figuras –mujeres ancianas que están embarazadas y ríen– y De la Estrella ofrece una imagen similar: la anciana Karapetiz que ríe y muestra siempre su poderosa dentadura, que es la alegría y que produce vida intelectual, vida festiva, pero que, al mismo tiempo, ya está muerta. El choque ambivalente es inevitable en el lector: ¿cómo entender a este personaje, cómo lograr justificarlo si no es desde la estética de lo grotesco?

Otro indicio que conduce a entender a Marietta Karapetiz desde lo grotesco es la siguiente descripción que hace De la Estrella de ella, una vez más, desde lo que su amigo Rodrigo le dice. El mayor de los Vives, cuenta Dante a los Millares, le dice lo siguiente: "Es necesario conocerla. Oírla es una fiesta. Una auténtica mujer de luces; una mente forjada en el Iluminismo y una sensibilidad renacentista. Es esa integración de opuestos lo que la vuelve tan radicalmente contemporánea". Recordar estas palabras hace que De la Estrella aclare a su auditorio, que "Hoy en día ese lenguaje resulta decididamente caricaturesco, pero les juro que él hablaba en serio, que era un cursi".[310] De este modo, la descripción de la enigmática profesora da un vuelco hacia el extremo de la caricatura, referente y medio constante de representación grotesca a lo largo de la historia, como ya se ha visto, especialmente en las reflexiones de Kayser, ya que lo que resulta caricaturesco no es el lenguaje de Vives en sí, sino las descripciones de Marietta.

[309] Véase M. Bajtín, *op. cit.*, p. 29.
[310] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 235.

El lector recibe múltiples miradas sobre el mismo personaje, desde la exageración de sus atributos intelectuales, éticos y morales, para pasar por las descripciones más explícitas de su cuerpo (aún no he llegado a la más abyecta de todas: la boquita que se forma gracias a una cicatriz en su abdomen), y hasta llegar a ligar todas esas características en una imagen caricaturesca. La multiplicidad constituye a este ser ambiguo y ambivalente; a pesar de que se muestran las partes que lo componen, y en abundancia, sólo se puede tener una imagen incompleta, deforme y caótica, es decir, decididamente –y desde la voluntad autoral– grotesca.

El personaje se crea, en principio, desde adentro, desde la sustancia fundamental que lo conforma; luego, poco a poco y detalle a detalle, es posible conocer la parte externa, las formas y otros aspectos que tienen una resonancia con lo interno, al tiempo que los dos mundos se vuelven contradictorios y entran en conflicto desde la mirada narrativa de Dante C. de la Estrella (aunque ésta no es la única mirada que da noticia de la profesora).

Marietta Karapetiz, de extraña nacionalidad y de nombre exótico incluso en Estambul, puede parecer más un ser de dimensiones míticas que un personaje con lineamientos realistas; sin embargo, cuando por fin aparece en la narración e interactúa en el restaurante con Ramona, Sacha y Dante, adquiere otras características que la ligan a lo terreno, a lo humano vulgar, común, de vida alegre y carnavalesca. Las descripciones que ofrece el personaje narrador a la familia Millares van de la exageración al menosprecio, de la burla a un temor instintivo que suscita violencia por querer estar a la defensiva. Incluso, cuando Marietta es puro recuerdo y se indica que murió, produce tales emociones y acciones contradictorias en el personaje que la trae al presente de la narración. Marietta Karapetiz se vuelve el centro del relato y todo lo que se relaciona con ella es foco de atracción; así, ella es el personaje que direcciona la historia y que comparte (o se pelea) el protagonismo con De la Estrella en una relación antagónica.

Después de tantos preámbulos, por fin aparece Marietta Karapetiz en el horizonte de Dante C. de la Estrella y se narran las primeras impresiones que tuvo éste al conocerla, pero, en principio, los nuevos detalles no vienen de la voz de Dante, sino del narrador. Este cambio de punto de vista, además de aportar información sobre el personaje, le otorga cierta verosimilitud.

El narrador en tercera persona –e indico esto para dar cuenta del procedimiento por el cual se da la información al lector– no dice lo que vio De la Estrella, sino que narra lo que éste recordó aquella tarde con los Millares. El narrador, al parecer, sólo tiene acceso a la situación que se presenta en la casa de Tepoztlán. Así, puede informar –narrar– sólo lo que sucede en ese espacio que se amplía a partir del pensamiento de Dante. El narrador conoce las memorias del personaje, pero sólo aquellas que surgen en el presente de la situación: no tiene acceso a los recuerdos o pensamientos del Dante que está en Estambul, por ejemplo. Los procedimientos narrativos de Pitol siguen reglas perfectamente establecidas que muchas veces se pasan por alto, que se esconden tras la trama y el lenguaje, pero ahí están, para ser observadas si se aíslan los elementos que conforman el relato. Esta podría ser una de esas reglas: el narrador en tercera persona, una vez que inicia la narración de la novela conjeturada, sólo puede dar cuenta de la situación que se desarrolla en la casa de los Millares. Por lo tanto, el narrador limita su función y da espacio para que suceda la narración que hace Dante C. de la Estrella en tanto personaje-narrador. El narrador en tercera persona deja de mediar los diálogos que suceden al interior de este tercer argumento, pero mantiene su presencia, acaso para servir de anclaje y regresar al lector al presente de la acción que sucede en Tepoztlán, en la sala de la familia Millares.

Dicho lo anterior, se puede observar el texto con mayor claridad: el narrador en tercera persona observa los pensamientos de Dante, específicamente los recuerdos que él tiene en la sala de los Millares y puede comunicarlos: “Recordaba el vestido negro que llevaba Marieta

Karapetiz en el restaurante, por ejemplo, y sus anillos excesivos, sus dedos largos y jóvenes que sostenían constantemente un cigarrillo".[311]

Estos recuerdos son sólo para el lector, ya que en la situación se hace un silencio en que los Millares esperan a que De la Estrella siga hablando. De este modo, es posible pensar que el lector conoce más a los personajes –Marietta Karapetiz, en este caso– que los personajes que juegan el papel de público receptor de las historias de Dante. Como hay diferentes interlocutores, hay diferencias en lo que cada interlocutor conoce, incluido el lector. Lo que me interesa de este procedimiento es su vínculo con lo grotesco: la información se muestra y se oculta al mismo tiempo, el narrador es una máscara del viejo escritor que es una máscara de Sergio Pitol; una vez más se puede observar una estructura en abismo que tiene, en esta ocasión, al personaje de Marietta como punto de inflexión. Lo grotesco, como se ha visto anteriormente, no sólo está en los personajes y las situaciones –por más que en estos dos aspectos sea donde se muestra con total claridad y de manera explícita– sino que se puede localizar, también, en las estructuras narrativas que organizan el relato.

Marietta Karapetiz, en su primera aparición frente a Dante, lleva un vestido negro (signo de luto, vínculo con la muerte), y tiene anillos excesivos en unos dedos largos y jóvenes: la contradicción y la ambivalencia se muestran de forma clara, al igual que la exageración. Esa primera imagen ya se concede bajo los prejuicios que los hermanos Vives le han dicho a Dante durante el trayecto en tren, y el lector la recibe bajo la influencia de las palabras de burla que se han dicho para los Millares y también con la serie de configuraciones que el viejo escritor

[311] *Ibid.*, p. 246. Me llama la atención el objeto "cigarrillo", que, aunque aquí se dice que ella sostiene constantemente, no se vuelve a mencionar más que una vez más en el resto de la novela.

establece en el capítulo uno.[312] La imagen, por tanto, es múltiple, caótica y al mismo tiempo que se abre y se muestra plenamente, posee un sentido oculto que produce perturbación e interés. De la Estrella, como personaje narrador, es consciente de las abundantes referencias y puntos de vista que se han dado sobre la profesora, de modo que lo recalca: "[...] allí seguía sentada la ya para este momento multicitada Marietta Karapetiz".[313]

A continuación transcribo la primera impresión que De la Estrella dice haber tenido sobre este personaje y que comunica a los Millares. El resultado es una descripción del todo grotesca en tanto las siguientes características: exageración, hibridación, degradación, parodia y la evidente falta de límites en el lenguaje y en las imágenes que propone:

> Me es difícil describir mi primera impresión. Me asustó casi. Su cara era la de un tucán; pero esa visión se desvaneció al instante, porque fuera de la nariz no tenía ninguno de los atributos que uno atribuye a esas alegres aves tropicales. Era más bien un cuervo gigantesco con la nariz prominente, eso sí, de un tucán, y al mismo tiempo se revelaba como una maciza caja de seguridad. No, de nuevo les pido no se apresuren a avanzar sus propias versiones, no se podía decir que la viuda de Karapetiz fuera gorda, sino un tanto compacta, hermética, más bien cuadrada de hombros; la reconcentración de la carne, diría yo, aprisionada por un brillante vestido de moiré negro. No tengo empacho en volver a repetirlo, me produjo miedo. Estaba rodeada por una orquesta de gitanos. El arco del primer violinista casi le acariciaba la cabellera, furiosamente negra. Ella tarareaba, con aire ausente y sombrío, una canción. Me acerqué con paso no muy decidido a la mesa. Me miró con tal desinterés que fue como si no me viera. Llegué a su lado y le tendí la mano. Me detuvo en seco con un ademán severo, militar; subió el tono de voz y siguió cantando. Al terminar la pieza despidió a los músicos con una sonrisa inmensa aunque un tanto melancólica y unas cuantas palabras en turco. No había entre ellos ninguna familiaridad. Todo lo contrario; se comportaba como una gran señora, una figura matriarcal, condescendiente, generosa, sin dejar, eso sí, de ser altanera. Se volvió hacia mí, y con extrema dureza me indicó que la mesa estaba ocupada, que no aceptaba compañía. "¡Fuera de aquí! ¡Largo!", me gritó en inglés.[314]

---

[312] A propósito dejo fuera, por el momento, la imagen de la cicatriz en el vientre de Marietta, que a esta altura de la narración ya se ha mostrado, aunque no haya sucedido en el orden cronológico del relato de Dante. La reflexión crítica sobre esa imagen se puede encontrar hacia el final de este apartado.

[313] *Ibid.*, p. 258.

[314] *Ibid.*, pp. 258-259.

Lo primero que hay que notar sobre esta impresión es que provoca en el personaje que observa una reacción instintiva: "Me asustó casi". El adverbio atenúa la emoción y deja un indicio de cierta valentía o algún otro sentimiento que permite que De la Estrella no salga corriendo del restaurante. Quizá es la curiosidad y la fuerza de atracción que posee Karapetiz lo que equilibra el susto y permite que Dante avance hacia la famosa etnóloga.[315]

Una vez que se vence el casi susto viene el examen del rostro: se superponen las imágenes del tucán, como ave tropical y colorida, y la del cuervo, ave de mala suerte y asociada a las calamidades y los climas fríos: son aves totalmente opuestas que encentran lugar en el rostro de la Karapetiz. El énfasis está en la nariz, que desde las máscaras de la *Commedia dell'arte* tienen un sentido fálico,[316] es decir, de sexualidad, pero vista de forma invertida: se coloca en la cara, parte superior, vía del pensamiento, elemento de la parte inferior del cuerpo, vía de las pasiones y funciones orgánicas del bajo vientre. El choque está entre la forma ideal y la forma material del cuerpo, la razón contra la pasión; la seriedad que se encuentra con la risa.

La siguiente imagen que habita el cuerpo de Marietta es la de una caja de seguridad. Se explica con precisión por qué se asocia a Marietta con este objeto, cierto, pero tales explicaciones tan certeras sólo pueden esconder otro significado: se dice que la asociación se debe a lo ancho de sus hombros, a su cuerpo compacto y a su vestido negro; intuyo que también hay algo de la falta de gusto en la selección de los accesorios: falta de combinación, de armonía. El comentario

[315] Cabe la reiteración, en este punto, que la situación no pasó, necesariamente, de este modo, sino que es como la recuerda De la Estrella y como ha decidido contarla a los Millares.

[316] En este mismo capítulo (cuatro), De la Estrella agrega un interesante comentario a partir de las reacciones que tiene Ramona ante Marietta Karapetiz y las palabras que le dedica: "Ramona Vives [...] comenzó [...] a explicar lo ocurrido desde el principio lo ocurrido, el malestar de Rodrigo desde el momento de llegar a la estación, su súbita gravedad una horas después, el interés sin límites que tenía de saludarla, verla, oírla; le faltó decir olerla". *Ibid.*, p. 261. Este comentario guarda mayor relación con el personaje de Ramona Vives que con Marietta, pero sin duda establece una conexión entre los personajes y la última acción que narra De la Estrella, en la que el olfato y la pestilencia cobran un papel esencial.

burlesco que las madres suelen decirle a sus hijos cuando estos empiezan a vestirse solos ("pareces caja fuerte, porque no tienes combinación") encuentra en el comentario del licenciado un vínculo con lo grotesco: si la belleza es armónica y lo grotesco se opone a la belleza, lo grotesco debe carecer de armonía y estar asociado con el contrario natural de lo bello: lo feo. La caja de seguridad también tiene parentesco con el enigma, porque representa en sí misma dos preguntas: ¿qué hay dentro?, ¿cómo se abre? La selección de tela también ofrece esa doble pregunta: ¿el vestido negro de moiré es opaco o es brillante? Las particularidades de esa tela hacen que tenga diferentes efectos dependiendo de la luz, lo que la hace ideal para que sea portada por Marietta Karapetiz, un personaje de luces y sombras.[317]

Al continuar con su recuerdo, De la Estrella se corrige. Ya no es susto lo que dice haber sentido, sino miedo, que es una emoción, aunque de la misma familia que el susto, mucho más intensa.[318] El miedo, a diferencia del susto, provoca el deseo de huida, tiene una duración mayor y resulta desagradable. El efecto dramático también es más intenso al comunicar que se sintió miedo y no susto, ya que se puede compartir el peligro que representa el personaje que acaba de entrar en la escena de los recuerdos de Dante.

El cuadro se describe con Marietta como punto de fuga: luego vienen las descripciones de los elementos y personajes secundarios que acompañan a la figura principal. Ella está rodeada de una banda de gitanos que tocan sus instrumentos muy cerca de su cuerpo. El gitano aquí tiene una acepción de maldad, de entidad corrupta; este sentido se verá reforzado más adelante, hacia el final de la narración de la cena, cuando De la Estrella afirme: "Detrás del elegante vestido de

[317] En el mismo tenor están los zapatos, que son "de piel de serpiente, oscuros, con efectos tornasolados". *Ibid.*, p. 267.

[318] El susto se define como: "la percepción de algo imprevisto o que aparece bruscamente provoca un sentimiento negativo, intenso y breve, acompañado de la incapacidad de reaccionar". José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama, Barcelona, p. 438.

moiré negro que encarcelaba sus carnes, de sus collares y anillos de plata, de su maquillaje perfecto, yo imaginaba a una gata enorme y disoluta,[319] lista ya para huir con los gitanos de la orquesta, con los contrabandistas del más peligroso de los puertos, con una cuadrilla de matones de los peores barrios de Palermo".[320] Así, el gitano se equipara con contrabandista y matones; lo que observa De la Estrella en su imaginación es a un grupo que representa para él la maldad, el crimen, lo prohibido. Al centro de ese grupo, casi como si fuera su líder, está Marietta.

La mirada de Dante viaja del arco del primer violín hacia la cabellera de la mujer, la cual se describe como "furiosamente negra". Aquí se encuentra un adverbio que, al tiempo que explica el modo de ser de esa cabellera, la dota de una fuerza inusitada que la liga, una vez más, a cualidades, más que humanas, animales. En este caso, tengo la impresión de que se podría comparar con las crines de caballos desbocados o con las melenas oscuras de los leones. Si intento dejar el adverbio en sentido humano, sólo puedo llegar a un personaje que se presenta casi siempre como un estereotipo: la *femme fatale*. Dadas las características que se desarrollan en el personaje de Marietta, pienso que la primera intuición (que la cabellera furiosamente negra represente un rasgo animal) es más acertada.

Dante se decide a acercarse mientras la Karapetiz tararea la canción que los gitanos interpretan. Ella lo detiene en seco, con un gesto militar. La oposición corporal se manifiesta: en la esencia femenina de Marietta cabe una fuerza de líneas y ángulos rectos que normalmente están presentes en las formas marciales y éstas, tradicionalmente, pertenecen a una energía masculina. El cambio es brusco: ella escucha la música con aire ausente y luego ataca con su mano al extraño que intenta acercarse; despide a los músicos con gestos delicados, con una

[319] Aquí hay una comparación con un animal. La suma de estas hibridaciones grotesca se mencionará al final del apartado.

[320] Sergio Pitol, *op. cit*., p. 276.

sonrisa y de manera condescendiente. Luego le habla a Dante con voz endurecida y le exige que se retire. En Marietta Karapetiz todo es ambivalencia: su voz canta de manera suave una canción y a los pocos segundos, esa misma voz dicta órdenes de guerra. Estos cambios se parecen a los que presentan los locos de la plaza, los sabios del carnaval.

El capítulo cuarto es el capítulo de Marietta Karapetiz. Aquí se pueden encontrar las características que de este personaje se desarrollarán en el desenlace de la novela. Aún hay que agregar varios elementos para poder observar la complejidad del personaje. Los mencionaré de manera un tanto más fluida para que quede constancia de ellos y me detendré de manera especial en las hibridaciones y en la cicatriz que ostenta en su abdomen, como elementos eminentemente grotescos.

¿Cómo es Marietta Karapetiz? De acuerdo con lo que cuenta Dante, ella es una mujer hostil, altanera, que se desenvuelve con aspavientos teatrales, que se puede identificar con la idea que se tiene de un autócrata. A la vez, cada que tiene ocasión, habla de manera incontenible, añadiendo expresiones de difícil connotación como su "Olé torero";[321] suelta (casi como una liberación) risas que pronto se convierten en carcajadas de boca abierta que muestra todos los dientes; en su diálogo con los demás suele ser burlona, aprovechada, jactanciosa y con intenciones ocultas que se prevén como malévolas. Cree que merece todo (regalos, halagos, atenciones) y más. Es incisiva en sus comentarios y una vez que localiza un punto débil en sus adversarios (porque cataloga de enemigos a sus interlocutores) no suelta prenda (como le pasó a Dante con el descubrimiento del significado de la "C" en su apellido: Ciriaco, que fue motivo de

[321] Esta expresión la usa cuando se sorprende de los otros o de sí misma; al final de largas tiradas de texto, cuando se siente insultada o cuando De la Estrella dice algo obsceno. Se localiza en nueve ocasiones en las siguientes páginas: 260, 282, 283, 286 (tres veces), 288 (dos veces) y 318 (aunque en esta última ocasión es Dante quien pronuncia la expresión, al tratar de emular el lenguaje de la Karapetiz).

burlas y escarnio constante). Ella es, también, una mujer grosera que equilibra su supuesto conocimiento erudito con gestos y frases de amplia vulgaridad. Al mismo tiempo se dice que ella es Naturaleza pura (y aquí se puede leer instinto, pulsión, pasión), que tiene un vínculo con el mar, el cielo, las montañas, los ríos y la selva. Marietta Karapetiz es una mujer que gusta de los placeres sensuales de la carne y la gastronomía: come y bebe sin moderación y sin cuidado, pero, al parecer, nunca pierde cierta elegancia que pronto se puede transformar en vulgaridad.

En Marietta Karapetiz, como dice De la Estrella, conviven varias personalidades, y aquí viene otro apodo que le da su narrador: "Jekyll-Hyde-Karapetiz".[322] El sobrenombre, además de mostrar una interesante intertextualidad, conduce la imagen hacia la máscara, hacia el personaje múltiple en el que, en un sólo cuerpo, conviven diferentes seres. Se entiende, en términos grotescos, que el personaje tiene la capacidad de transformarse, al menos en su discurso, y así lo dictamina De la Estrella: "¡Otra transformación! Me hallaba yo sentado frente a la doctora Jekyll-Karapetiez".[323] Este cambio en el ánimo y las formas de su discurso, como se ha dicho antes, también encuentran lugar en la explicación que da Bajtín sobre la locura, ya que se encuentra ligada con las máscaras y también con la parodia. Marietta Karapetiz se muestra a través de máscaras verbales, de atuendos que enmascaran su verdadera esencia, engaña con su discurso y su apariencia; atrae a las personas como si fueran presas, envuelve a las mentes con sus peroratas de erudita, con sus extrañas ideas sobre Gogol y la etnología, sobre Eros y la relación que tiene con la escatología. Sin embargo, la máscara de locura que es Marietta Karapetiz tiene ciertas fisuras que dejan ver, por breves instantes, lo que pareciera ser su verdadera esencia.

---

[322] *Ibid.*, p. 269.
[323] *Ibid.*, p. 268.

La máscara es la erudición, el buen gusto, los viajes a impartir conferencias a diversas universidades, el alto conocimiento gastronómico y su pasión por los altos temas de la cultura humana; pero también es la grosería, la falta de modales, los gritos, la carcajada abierta y las conversaciones escatológicas con tintes sexuales. Por lo tanto, la esencia (que sería una combinación de lo alto con lo bajo, de la máscara intelectual y la máscara del carnaval), se podría encontrar en la siguiente frase que dice a Dante y a Ramona en la mesa del restaurante en Estambul: "Hace ya varios siglos, Constantino Porfiriogeneta[324] reveló que sólo cuando la mierda, que al fin y al cabo es fuego, rompa su pacto con el diablo, podrá volverse nutricia, soplo fecundante".[325]

En esta frase se reúnen varios aspectos contradictorios que develan la verdadera esencia de la Karapetiz: es una cita erudita de difícil confirmación que aparece en una plática justo antes de comenzar a comer.[326] Es una frase que en sí misma junta lo escatológico con lo sagrado; el mal, en la figura del diablo, con el bien, bajo la posibilidad de que la mierda sea un agente de fecundación. Es una frase dicha fuera de lugar, con la intención de mostrar el conocimiento, pero al mismo tiempo tiene la fuerza de la incomodidad. Los personajes que la escuchan tienen diferentes reacciones. Dante C. de la Estrella es el que muestra mayor perplejidad, mientras que para Ramona Vives pasa como algo normal, al menos esperable en la Karapetiz. Al mismo tiempo, la cita abre el tema de lo escatológico y lo lleva de la boca a la mesa: una vez más es un

---

[324] El nombre correcto del personaje citado es Constantino Porfirogéneta. El error está en el epíteto que se declara como Porfiriogeneta, sin acento y con el inicio en referencia al nombre Porfirio –casi como si fuera un apellido– y no a la palabra latina Pórfido que refiere al color púrpura y que es el título que se le daba a los hijos de los emperadores romanos. Véase Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 22ª ed., 2001, t. 8, *s.v.* PÓRFIDO. Lo interesante de este aparente error es pensar en quién lo cometió: ¿Fue error de Marietta y Dante no lo corroboró? ¿Fue error de Dante al recordar mal las palabras de Marietta? ¿Es error del viejo escritor o es error de Sergio Pitol? O no es ningún error y es una pifia en el lenguaje de Dante que denota, una vez más, la farsa que es él como personaje.

[325] *Ibid.*, p. 264.

[326] No he logrado confirmar la existencia o la veracidad de la cita. Puede ser real o un invento de Sergio Pitol.

anuncio de lo que vendrá hacia el final del relato de Dante, donde lo escatológico va de la mesa a la boca. Así es Marietta Karapetiz, esa es su esencia: ni lo más alto ni lo bajo absoluto, una mediación, un ir y venir; nunca se queda en un punto medio, en ella no hay equilibrio: ella es constante desequilibrio y logra mover de su centro a todo aquel que se tope en su camino.

En el final de la historia de Dante (pero no al final de su relato) aparece la cicatriz en el vientre de Marietta, esa cicatriz con tintes obscenos que ya se ha anunciado. Dante C. de la Estrella, cuando empieza a hablarle a los Millares de la Karapetiz, da información y narra acciones que encuentran su lugar sólo en el final del tercer argumento. Dante empieza su relato por la cola, entra a la narración por la parte trasera y luego recompone el camino para llegar al principio natural. En el inicio de su relato ni siquiera habla directamente de la Karapetiz, sino de lo que le dijo de ella el hermano, Sacha "tenazas de acero". Transcribo el fragmento donde aparece esta conversación y las pertinentes aclaraciones que hace el licenciado hacia los Millares (y hacia el lector), para que estos no se extravíen en el curso de la narración:

> Comentaba yo el primer paseo, ¿no es cierto? Y nuestro regreso al hotel. Aún no había conocido a Marietta Karapetiz ni a su hermano Alexander, o Sacha, si así se le quiere llamar, y ya estoy saltando a la tarde del día siguiente, cuando fui admitido en su casa y el hermanito de marras, sin más prendas sobre el cuerpo que una bata blanca, me tomó del brazo, me apartó de los demás y, arrastrando su pierna tullida, me obligó a seguirlo hasta el balcón para soltarme el siguiente discurso: "¡Téngale paciencia, amigo mío! Usted es joven, y como tal, se complace en atormentarla", lanzó un suspiro monumental, como si tuviera un gran fuelle entre pecho y espalda, y continuó: "¡Mi pobre hermana! ¡No se imagina usted por todo lo que ha tenido que pasar en esta sucia vida!" [...] "¡Mírela bien! Con ese cuerpo tan macizo y tan flexible, con la gracia que tiene y las piernas tan largas, habría podido ser una extraordinaria bailarina del vientre. ¡Una campeona!, se lo aseguro. ¡Imagínese a Leda bailando frente a un Cisne extasiado! ¡A Europa provocando la rijosidad del toro! ¡Qué sensualidad, qué poesía, qué elegancia sabe imprimir a cada movimiento! El suyo hubiera podido ser un vientre precioso, de Querube, mi joven amigo, un vientre seráfico, si no fuera por la rajadura que lo recorre de costado a costado, una cicatriz bastante fantasiosa, no digo repugnante, porque no lo es, no vaya a malinterpretarme, nada de eso. Es una herida que hasta posee una elegancia extraña, unos bordes color de rosa se abren en su centro, donde la cicatriz se vuelve más ancha y forma una especie de minúscula vulva. ¡Ay, mi amigo, la viera, una delicia!, ¡un pequeño coñito

> de rosa!, ¡un bocadito de Cardenal! Marietta es una chiquilla tan ingeniosa que ha aprendido a hacer algunos movimientos de vientre con los que logra paralizar todos los músculos del abdomen, salvo los labios perversos del centro de la herida. La boquita parece abrirse, cerrarse, bostezar… No tiene caso que se la describa, ¡tendría que verla! ¡Hay momentos en que hasta llego a creer que va a maullar, que va a decir papá y mamá!" Lo vi lamerse los labios con una perversidad arrobadora. "El arte de mi hermana", continuó, "tiene usted que saberlo, es sólo para élites, un espectáculo de torre de marfil, muy ajeno al zafio gusto de las masas. Pero, mi amigo, no tiene usted idea de lo que significa bailar para ese público selecto. Tiene riesgos tan grandes que ella es sabia en no querer correrlos", al decir eso miró su pierna lisiada con melancolía, mientras con una especie de ensoñación se daba palmadas afectuosas en el músculo muerto.[327]

Desde el principio de esta cita existen características grotescas que encuentran progresión hasta llegar al gesto obsceno de lamerse los labios del otrora masajista: éste se presenta, ante un invitado, vestido únicamente con bata y sus movimientos dan evidencia de la pierna tullida. El personaje deforme, por alguna herida o malformación, es típicamente grotesco por haber perdido rasgos armónicos en su forma de moverse por el mundo. Sacha no sólo cojea, sino que arrastra la pierna, como si fuera una carga, otro ser con el que se tiene que sobrellevar la existencia. En los bufones, por ejemplo, las protuberancias, los muñones, las jorobas y también las piernas y los brazos que no se desarrollan por completo, adquieren vida propia, tienen voz y aconsejan con enigmas severos. La locura del bufón radica en la doble articulación de su discurso: por un lado, debe entretener, hacer reír y dar sabias recomendaciones al rey; por otro lado, debe cargar con su sufrimiento y escuchar lo que sus lesiones tienen que decirle: el resultado es este ser con una gran sabiduría de la vida, pero que todo ironiza y que es todo parodia: risas y amargura; sabiduría y locura. Lo que dice se cataloga de estulticia y aunque parezca sabio, severo o aleccionador, termina por provocar la carcajada. Nadie lo toma en serio, pero incomoda con sus "máximas jocosas y pedestres".[328]

---

[327] *Ibid.*, pp. 241-242.
[328] M. Bajtín*, op. cit.*, p. 24.

En Sacha observo procedimientos propios de esta clase de bufón (que, como explica Bajtín, es una degradación de la figura del Caballero), un ser que no le teme a la verdad y que por su voz destruye el poder; un ser que se opone a la mentira, la adulación y a la hipocresía.[329] Él no tiene nada que ocultar, y la mejor forma de manifestar esa libertad es hablar de lo que usualmente se esconde, de lo que podría ser signo de vergüenza y que es imposible de adular fuera de ciertas esferas que son las que él y su hermana, en apariencia, solían frecuentar.

Sacha habla de la herida de su hermana en términos eróticos. En su decir existe una prohibición, un crimen y una falta de moralidad que transforman el texto de escandaloso a provocador. Juega con las estructuras primigenias de la sociedad, que observan la sexualidad entre familiares no sólo como un comportamiento moral y religiosamente prohibido, sino también anormal y de resultados no deseados en el ámbito de la biología. La transgresión a diversas fronteras del razonar y el sentir humano se ponen de manifiesto.

Alexander ha contemplado con deseo y pasión el cuerpo de su hermana que exhibe una extraña herida a lo ancho de su vientre. La rajadura se convierte, de herida a órgano sexual femenino y así, en un sitio de muerte –donde hubo una rasgadura, un flujo de sangre– se crea vida (la cicatriz es evidencia de la regeneración del tejido, pero más allá de eso, la forma y sus movimientos son representación de la sexualidad femenina, origen de la existencia). Pero los hermanos llevan a un extremo la idea de que una cicatriz es restauración: ven en esa forma particular ya no sólo elementos de anatomía, sino que se carga de un sentido sexual, sensual y erótico. El placer está en una herida que parece una vulva. La imagen se puede extrapolar y pensar en Marietta como una mujer con dos vulvas, una natural y otra provocada por la violencia. Saltan las preguntas sin respuesta: ¿cómo se hizo la herida? ¿Quién se la hizo?

[329] Véase *Ibid.*, p. 87.

Más allá de la violencia, la herida dibuja una entrada y ya no una salida: ella es, al menos en el imaginario, doblemente fecunda y por tanto, fiel representante de lo carnavalesco que mata y otorga vida al mismo tiempo. La imagen, en su dinámica grotesca, no se queda en una alusión sexual, sino que progresa hacia el territorio de la comicidad bufonesca cuando Sacha la hace hablar: "¡Hay momentos en que hasta llego a creer que va a maullar, que va a decir papá y mamá!"[330]. Si en Sacha ya se observa en su pierna una posibilidad de un ente doble, en la boquita que habla esa posibilidad adquiere mayor fuerza. ¿Qué más dice esa boquita? ¿A quién le habla, en qué circunstancias?

La frase sirve de remate a la narración donde se degrada, se exagera y se llena de sexualidad erótica, de manera inusitada, una parte del cuerpo que se asocia no al placer, sino a la responsabilidad y lo sagrado de la maternidad. Si el vientre funciona como símbolo de la gestación y de la concepción, en Marietta Karapetiz esta simbología adquiere una nueva dimensión escatológica y sensual. Que sea descrita por el hermano, agrega rasgos de perversidad. La imagen, en su conjunto, en la suma de los diferentes aspectos que la conforman, resulta inevitablemente grotesca en una relación ambivalente entre el querer imaginarla (por parte del lector) y desear que esa imagen nunca se hubiera atravesado en el camino de la lectura.

Las transformaciones de Marietta, como se ha adelantado, tienen plenitud en la hibridación animal. En ella caben todas las referencias zoológicas que ofrece De la Estrella. Las diferentes especies se van superponiendo en la imagen del personaje, es decir, la mención de una no sustituye a otra, se van sumando y encuentran, todas, cabida en el cuerpo de la Karapetiz. Así, ella está constituida por la nariz que semeja el pico de un tucán o el de un cuervo, un espíritu de

[330] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 242.

defensa de erizo[331], su cabello "furiosamente negro", como se ha dicho, también se describe "como el ala de un cuervo";[332] la agilidad y la sorpresa de palabra se asemeja a los saltos de las gatas montesas; sus emociones se manifiestan en su cara, que asemejan el salvajismo de los monos;[333] la fuerza de sus palabras no se comparan con una serpiente cualquiera, "sino a un pitón enfurecido".[334] En su forma de comer se encuentra una de las descripciones más citadas: "Se extendía sobre la mesa, olfateaba cada platillo, aun los nuestros, extendía los brazos como si quisiera abarcarlo todo. En esos momentos había dejado de ser un tucán o un cuervo y se había convertido en una zarigüeya, un voraz oso hormiguero cuya enorme nariz estuviera siempre a punto de sumergirse en las salseras".[335] La lista sigue: al señalar su voz y su forma de hablar De la Estrella la nombra como "cotorra irrefrenable";[336] según Dante, ella "afirmaba trabajar como una leona",[337] y para alimentar esta forma híbrida él mismo dice haber titulado un artículo académico que refuta el trabajo de la Karapetiz como "¿Cree acaso el león que todos son de su condición?"[338] Aunque el título incluye un dicho popular, no se puede omitir la alusión hacia Marietta. Para designar su carácter y su orgullo la llama loba[339] y para puntualizar su aire de libertad vuelve a la figura felina: "una gata enorme y disoluta" que en su mirada despliega "un feroz brillo felino".[340] Al respecto, uno de los gemelos, Juan Ramón, le pregunta a De la Estrella:

---

[331] Rodrigo Vives le menciona las características de su maestra Karapetiz, a lo que de la Estrella dice: "¡Mencionar por ejemplo el tacto exquisito, la delicadeza de espíritu de aquel erizo! ¡Que Dios nos coja confesados! ¡De sus púas podía haberme hablado!" *Ibid.*, p. 247.

[332] *Ibid.*, p. 286.

[333] "¡Turca!, gritó frunciendo la cara, cerrando los ojos como un mono iracundo, con espanto, con desprecio". *Ibid.*, p. 266.

[334] *Loc. cit.*

[335] *Ibid.*, p. 267.

[336] *Ibid*., p. 268.

[337] *Loc. cit.*

[338] *Ibid.*, p. 274.

[339] "yo no estaba en condiciones de enfrentarme a semejante loba". *Ibid.*, p. 276. "¡Una loba feroz orgullosa de mostrar a su crío!", *Ibid*., p. 289.

[340] *Loc. cit.*

"—¿A poco de verdad podía convertirse aquella mujer en gata?" A lo que Dante responde, para continuar con la lista de hibridaciones animales que se encuentran en Marietta: "—Estoy seguro de que sí, en gata, en pantera, en algo mucho peor".[341]

La última forma de hibridación grotesca que se menciona es también la primera: la garza, la divina garza. Ese sobrenombre no se lo otorga De la Estrella, sino que es la propia Karapetiz la que lo dice de sí. Dante, en su papel de narrador, hace hablar a Marietta para que ella le diga lo siguiente a Ramona Vives: "Ramoncita, rica, sé clemente y perdona por tanta inútil palabrería a esta vieja descocada que no acaba de entender que ya hace mucho tiempo dejó de ser la divina garza que un día le hicieron creer que era".[342] Y más adelante, siempre mediada por la narración de Dante, Marietta cuenta sus primeras experiencias en México y afirma: "Sólo cuando puse pie en México descubrí mi alma. Amo a los mexicanos. Nadie en el mundo tan generoso como ellos. Me adoraban. Al grado de haberme hecho sentir como una divina garza. ¡La Divina Garza envuelta en huevo! ¡Nada menos!"[343] La fórmula se repetirá en otra ocasión, pero agrega un elemento del todo interesante para relacionarlo, aún más, con lo grotesco, las nociones de realeza y de carnaval: "¿Qué es hoy día una reina? Reinas las hay a montones, hasta en el carnaval. El trato que me dieron fue muy superior; yo en México, permítanme que lo repita, llegué a creerme, a sentirme una divina garza; desde el amanecer hasta la noche profunda yo no hacía sino sentirme la Divina Garza envuelta en huevo".[344]

Todo parece indicar que Marietta Karapetiz no logra descifrar la ironía y la burla que encierra la frase que ella dice con tanto orgullo. El dicho popular indica que alguien es pedante,

---

[341] *Ibid.*, p. 277.
[342] *Ibid.*, p. 276
[343] *Ibid.*, p. 284.
[344] *Ibid.*, p. 291.

presumido, altanero y arrogante. Por lo que infiero de la narración de la Karapetiz, a ella la hicieron sentir que ser nombrada como una divina garza era un aspecto positivo, o es lo que quiso creer. Quizá la comunidad donde estuvo la empezó a llamar así en son de burla, y ella se lo tomó como un cumplido. Cada que lo menciona tiene un valor de dignidad, de realeza y de importancia, cuando en realidad es signo de desagravio y repudio. Ella se siente más allá de las reinas, cuando en realidad fue sujeto de escarnio comunitario sin saberlo, lo cual lo vuelve más patético. Ella misma, al enaltecerse y contar las anécdotas, se destrona y cae en el abismo de lo grotesco con sus exageraciones, con su verborrea y su lenguaje soez, obsceno y colmado de referencias al bajo vientre. Ella es la reina destronada y vapuleada del carnaval, mientras que Dante es el loco/ tonto coronado de mierda. La inversión en sus papeles deviene en el momento más significativo de la fiesta y ellos no se dan cuenta de nada.

La divina garza es un invento que ella se hace y es una fantasía que De la Estrella también cree, porque él tampoco parece comprender la parodia de la que está siendo parte. Su falta de comprensión coloca en relieve su propia rapacidad, su propia estupidez y pedantería. Él cree entender qué lugar tuvo en su vida Marietta Karapetiz, pero ni siquiera logra interpretar correctamente el mote de la divina garza, menos lo que cree entender sobre Gogol, sobre el carnaval y sobre lo que él hace en la casa de los Millares.

De la Estrella y Karapetiz, protagonista y antagonista, personaje narrador y personaje narrado, se encuentran en un círculo de ridiculez, en una secuencia de acciones absurdas que devienen en tareas y situaciones grotescas que entierran y que otorgan vida (otro tipo de vida) de manera simultánea, porque es sólo con su destrucción como personajes, que se puede crear la historia alrededor de la Divina Garza; sólo es con esa ramplonería ambivalente con que se desenvuelven los personajes que se puede crear otra realidad que, sin embargo, había estado ahí

desde el principio, oculta a plena luz: la creación del personaje es su relato, el relato que termina de construir la novela de un viejo escritor. Y De la Estrella lo menciona en su contexto: "Mire usted, mis reflexiones sobre las discrepancias físicas de mis compañeras de mesa y sus acercamientos psicológicos no son algo gratuito, no obedecen a un impulso decorativo en esta crónica, sino cumplen una necesidad estructural en el relato".[345]

Así, los rasgos estructurales que ya se han analizado toman relevancia y se entrelazan con las características de los personajes. Personajes y estructura –de forma paradójica dada la estética a la que se ciñen– conviven de manera armónica para establecer el tono, el género y la categoría de la novela; y así, se podría decir que todos los elementos que Sergio Pitol coloca dentro de esta ficción tienen el propósito de conducir la lectura hacia el carnaval y, por lo tanto, hacia lo grotesco.

2.4. ALEXANDER[346]

Quizá lo más interesante de este personaje –hermano de Marietta Karapetiz, Sacha, para los íntimos, apodado "Tenazas de Acero", en el mundo de los "masajes", Sáchenka, Palomito blanco o Mi niño, para su hermana mayor– sea que abre la posibilidad de hablar sobre los dobles que tienen presencia en la novela.

En el realismo grotesco, como propone Bajtín, los personajes y objetos que se presentan pueden tener su doble. La duplicidad es una estrategia que tiene efecto y da potencia a otras

[345] *Ibid.*, p. 287.

[346] Es importante señalar que nunca se menciona el apellido de Alexander. Su hermana es Karapetiz porque toma el apellido de su difunto esposo, Aram. Incluso, para evitar el error o la confusión, se aclara lo siguiente: "Se preguntó qué prurito le impediría a Marietta Karapetiz declarar su nacionalidad. Si a alguien le interesaba de verdad saberla, podría resultar la cosa más simple enterarse de ella. Ni siquiera había presentado a Sacha por su apellido, pues ya eso podría dar una pista del origen familiar". *Ibid.*, p. 295.

características de la estética grotesca; la falta de límites, por ejemplo, encuentra en el juego de dobles una paradoja donde no existe principio ni fin en las fronteras de los cuerpos; en la exageración, porque no basta con la presencia de uno, la multiplicidad y la repetición es importante; la ambivalencia, quizá el término que más partido saca de las imágenes duplicadas que son contradictorias y complementarias al mismo tiempo. La parodia es en sí un juego de dobles, ya que para que ésta exista debe tener un referente, como afirma Mijail Bajtín: "El parodiar significa crear un *doble destronador*, un «mundo al revés». Por eso la parodia es ambivalente. [...] Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo nace y se renueva a través de la muerte".[347] En la hibridación también hay juego de dobles, ya que una pareja puede compartir características de la contraparte y manifestarse, siendo dos, como uno.

Al tener en cuenta lo anterior, presentar un doble, en sentido grotesco, es desbordar al original hasta tal punto que luego no se pueda saber cuál de los dos es el primero; es duplicar el sentido y colocarlo al revés; es crear un ente que acompañe para reiterar ciertas características o hacer escarnio de las mismas; es crear la posibilidad de extender la existencia hacia otro ser. Ambos constituyen un sistema que se retroalimenta, se complementa, se genera y se autodestruye de manera simultánea en el doble juego de vida y muerte.[348]

---

[347] M. Bajtín, *Problemas de la poética*..., pp. 249-250.

[348] Sobre el doble, Bajtín aporta más información en el ensayo "De la prehistoria de la palabra novelesca": "La conciencia literaria-artística de los romanos no podía concebir una forma seria sin su equivalente cómico. La forma directa, seria, parecía tan sólo un fragmento, tan sólo la mitad del conjunto; la plenitud del conjunto sólo se restablecía después de añadir una contraparte cómica de la forma respectiva. Todo lo que fuese serio, tenía que tener, y tenía, su doble cómico. Así como en las saturnalias el bufón doblaba al rey y el esclavo al amo, de la misma manera se creaban dobles cómicos en todas las formas de la cultura y de la literatura. Por eso, la literatura romana –especialmente, la baja, la popular– ha creado un número inmenso de formas paródicas, que invadían los mimos, las sátiras, los epigramas, las conversaciones durante la comida, los géneros retóricos, las cartas y diversas manifestaciones de la creación cómica inferior, popular. La tradición oral (predominantemente) transmitió a la Edad Media muchas de esas formas, transmitió el estilo mismo y la valiente consecuencia de la parodia romana". M. Bajtín, "De la prehistoria de la palabra novelesca", en *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989, p. 426.

Estos indicios sobre el doble sitúan la atención en cualquier manifestación que surja al respecto de éstos en la lectura, ya que la presencia del doble puede ser señal de lo grotesco. De este modo resaltan las parejas que existen en la novela: los hermanos Marietta y Alexander, los hermanos Vives (Ramona y Rodrigo), los hijos de Salvador Millares, que son gemelos (Juan Ramón y Elena), el padre de Millares, que no se presenta con su esposa, sino con su hermana (Antonio y Amelia); Dante, que en apariencia podría no tener su doble, posee, a mi parecer, tres: el mismo Salvador Millares, en tanto que es totalmente opuesto a De la Estrella; el desdoblamiento en sí mismo que tiene el protagonista: el Dante de Tepoztlán y el Dante de Estambul, y también la pareja que forman él y Marietta. Otro personaje que tiene su doble es el viejo escritor, que encuentra contrapunto en su amigo y detractor Carlos Montiel.[349]

Casi todas estas parejas de dobles son paródicas, mientras que otras son manifestaciones ambivalentes. El caso de Alexander y Marietta Karapetiz es paródico y ambivalente, de tal modo que en sí contiene también diversas formas de hibridación. Es decir, existe gran manifestación de características grotescas que se presentan como emblemáticas del personaje al estudiarlo como un doble: Alexander existe en función de Marietta Karapetiz y ella se desborda al extender y compartir su existencia con su hermano.

Se podría decir que Sacha es un personaje paródico porque duplica en forma de burla –y de tal modo que provoca la risa– muchas de las palabras e ideas de su hermana Marietta: ella es "Manitas de Seda", mientras que él ostenta el título de "Tenazas de Acero"; ella trata con

[349] Así mismo, el viejo escritor podría entenderse como un doble paródico de Sergio Pitol y Carlos Montiel como el doble paródico de Carlos Monsivais, amigo de Pitol. Sobre este tema véase Danira López Torres, "Antiguos debates: dobles paródicos", en *Parodia y autoparodia en la narrativa de Sergio Pitol.* El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, pp. 139-219.

seriedad y cierta melancolía los temas antropológicos (especialmente las fiestas rituales del Santo Niño del Agro), mientras que para él son motivo de diversión.

Es ambivalente, en principio y valga la obviedad, por la diferencia de género sexual con respecto a su hermana: ellos son hermanos y se dividen en Marietta y Sacha, pero conforman una misma unidad de sentido. Así como en Apolo hay rasgos dionisiacos y en Dionisio existe una fuerza apolínea, estos dos hermanos –los masajistas–, poseen características de uno y del otro que se manifiestan en diferentes ocasiones.[350] En su ambivalencia se muestran siempre opuestos y al mismo tiempo complementarios: Marietta de negro, Alexander de blanco; ella vestida cubriendo casi todo su cuerpo y él casi desnudo; él siempre sonriendo y con buen humor; ella con aspavientos violentos y voz grave; ella, con la cicatriz en el vientre y él con esa cicatriz en su imaginación, evocándola y con la necesidad de comentar su presencia; ella, con movilidad grácil y él con una pierna tullida que tiene que arrastrar al caminar.

Alexander es una exageración en sí mismo (y aquí cabría una duda: ¿es una exageración por cómo lo plantea De la Estrella o era así?). Para el lector, que toma la palabra de Dante como fuente de conocimiento, se presenta siempre con rasgos exagerados, desde su forma física, pasando por su fuerza, y hasta su comportamiento emocional. En él no hay punto medio, sólo extremos: la alegría que se desborda, el apetito voraz, las risas abiertas. Quizá el único momento de mesura es cuando lo descubren casi desnudo y regresa sólo con una bata. Sin embargo, estructuralmente, cumple con las mismas funciones que Marietta para que se desarrolle el relato (la información que aporta casi siempre es reiterada por Marietta y su llegada puede resultar chocante porque desborda los rasgos vitales y carnavalescos que ya están apuntados en su

[350] Véase Giorgio Colli, "La locura es la fuente de la sabiduría", en *El nacimiento de la sabiduría*. Tusquets, México, 2010, pp. 11-22.

hermana) así que se puede pensar como una reiteración, algo extra que sirve para hacer más grande y certero el efecto grotesco. Sin embargo, posee también su individualidad y ofrece instantes llenos de brillo a la trama.

Para entender mejor a Alexander es indispensable revisar la ocasión que tiene Dante C. de la Estrella de conocerlo: su llegada al restaurante donde se reúnen la primera noche en Estambul. La situación, que como ya se ha analizado, se encontraba en un grado alto de tensión, se sirve de la aparición de Sacha para aligerar y abrir un espacio de risa de forma inesperada. La descripción de Dante es muy precisa en cuanto a los elementos grotescos del personaje, así como su nexo de doble paródico y ambivalente de Marietta:

> Volví la cabeza, un anciano sonriente de rostro moreno, pelo muy blanco, elegantísimo traje de seda blanca se iba acercando a nuestra mesa, apoyado en un bastón color marfil con empuñadora negra. La dentadura, igual que la de Marietta, parecía no caberle en la boca. Los ojos eran grandes, redondos, muy expresivos; eran ojos alegres y juguetones como los de un cachorro, de un azul muy pálido, lo que contrastaba con su piel oscura y acentuaba todavía más su aire distinguido. Pude ver que movía con visible esfuerzo una pierna; la derecha, me parece. Llegó, apoyó las manos sobre nuestra mesa, y antes de saludar o presentarse esbozó una deslumbrante sonrisa, para luego, de inmediato recitar con voz profunda la siguiente y sorprendente estrofa:
>
> *Cáguelo yo duro,*
> *o lo haga blandito,*
> *a la luz y en lo oscuro*
> *sé mi dulce santito.*
>
> La familia Millares en pleno se echó a reír.[351]

La primera imagen que el lector se puede hacer de este personaje es la del anciano sonriente, la cual ya recuerda, una vez más, a las figuras de terracota de Kertch a las cuales recurre Bajtín para explicar que en el realismo grotesco los ancianos son símbolo de la muerte,

[351] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 289.

mientras que su risa es evidencia ambivalente de la vida alegre que llevan dentro. Sacha, además, tiene el rostro moreno, que se opone a la palidez habitual de los ancianos y que contrasta con el pelo blanco (mientras que el de Marietta se ha dicho que lo tiene negro, como ala de cuervo). Su traje es blanco, de seda, elegante y lleva un bastón que reúne la dualidad: marfil con empuñadura negra. El bastón le ayuda a caminar, ya que debe arrastrar su pierna (de la cual ya se ha hablado): si él es parte de una pareja de dobles paródicos, el sustituto (o auxiliar) de su pierna debe tener un equilibrio entre lo blanco y lo negro, entre la luz que es Sacha y la oscuridad que es Marietta.

Los dientes son iguales a los de su hermana: grandes, expuestos, una invitación a la risa, a la comida, a las mordidas, y marcan el inicio del sistema digestivo, del proceso en el cual entra De la Estrella al ser digerido por esta pareja tan extraña de hermanos. Luego se hace énfasis en los ojos, que son otra manifestación positiva de su esencia. En este caso el contraste no es tan notable, pero existe: mientras que los ojos de Sacha son de un azul pálido, los de Marietta son "de un tono parecido a una miel verdosa muy brillante". El azul pálido incita a pensar en un cielo claro de mañana, en distancias largas; la miel verdosa sugiera agua quieta, profunda. En ambos casos hay sensación de abismamiento, pero una es sublime (el cielo, la amplitud) y la otra podría ser siniestra (lo brillante de un pantano que obtiene esos destellos por los gases que libera).

La primera acción de Sacha es sonreír. La segunda es decir los versos de la plegaria al niño santo. Se hace hincapié en que no se presenta, no saluda, que es lo esperable en ese tipo de situación social, sino que libera su voz de manera un tanto agresiva y juguetona. Serán juegos de palabras entre lo sagrado –la oración a una imagen santa– y lo escatológico, al colocar en un plano central a las heces humanas y la acción de evacuar en primera persona. De ahí la risa de la familia Millares y también la del lector. El texto, a pesar de los anuncios que se han hecho al respecto, es inesperado. Los elementos contrastantes (que lo diga una persona de edad avanzada

pero con mirada infantil), además de la relación con los espacios (el restaurante, la sala de la familia), le dan ese efecto cómico, irrisorio, burlesco y de desacralización. Esos versos son palabras que están totalmente fuera de lugar y aun así tienen la fuerza y la urgencia de pronunciarse para irrumpir en el devenir del relato y marcar el destino de Dante C. de la Estrella.

Alexander posee una relación especial con la figura del Niño Santo, y quizá es por esa razón que sus primeras palabras sean la primera estrofa de la plegaria.[352] Cuando él, su hermana y el esposo de ésta, el antropólogo Aram Karapetiz, estuvieron en la selva de Tabasco presenciaron rituales de fertilidad en formato de celebración comunitaria. Durante los festejos Sacha, siendo un niño, estuvo a punto de ser coronado rey de la fiesta. Es la narración de esa experiencia la que los hermanos quieren compartir con Rodrigo Vives: ese acontecimiento, fundamental para ellos, es el que propicia el encuentro. Que De la Estrella esté ahí en lugar de Rodrigo Vives puede verse como casualidad o como fuerza del destino, pero lo que es un hecho es que es seleccionado por los hermanos para continuar el proceso ritual al siguiente día.

Al respecto de la fiesta en la selva de Tabasco, Marietta dice lo siguiente: "Mi esposo estudió y documentó ese culto, *y éste, mi santo niño particular*, quería darle una sorpresa a Rodrigo, quien se interesa de manera especial por los apuntes de Karapetiz sobre aquel fenómeno".[353] Me llama la atención la forma en que Marietta se refiere a su hermano. Si bien él es menor que ella (en el viaje a Tabasco ella ya estaba casada con Aram Karapetiz y Sacha era un niño), Dante C. de la Estrella lo describe como un anciano.[354] Marietta le llama "mi palomito",

---

[352] Las primeras palabras que escuchó Dante de Sacha, pero no las primeras que se leen en la novela, ya que antes, en una especie de prolepsis que hace De la Estrella, se relatan las últimas palabras que él le dijo cuando se encontraron en el festín en la casa de los hermanos. Entonces Alexander le habla de la cicatriz que tiene Marietta en el vientre, como se ha explicado. *Cf, ibid.*, p. 242.

[353] *Loc. cit.* El énfasis es mío.

[354] ¿Qué edad tienen los viejos en esta novela de Sergio Pitol? En el primer capítulo se da un indicio: 65 años cumple el escritor que se denomina como viejo. Para los estándares contemporáneos no podríamos decir que alguien de esa edad es un anciano. Sin embargo, de acuerdo a la definición del gobierno mexicano, una persona

“Sáchenka”, “mi niño”, “padrecito”, y en repetidas ocasiones, cuando habla con él, utiliza diminutivos: “por favorcito”, “el chiquitito”; la primera preocupación de la hermana es si Sacha ha comido, es decir, le da el trato de un niño, de un hijo consentido, si no es que mimado.

La forma más interesante en la que ella lo nombra es *mi santo niño particular*. Esta nomenclatura tiene conexión directa con el Santo Niño del Agro, que favorece y pide excrementos humanos para su celebración, y a cambio otorga fertilidad de la tierra y, al parecer, buena asimilación de los nutrientes que se ingieren y que se regresan al suelo gracias a una excelente evacuación favorecida por él. El ciclo digestivo tiene para el Santo Niño del Agro un nexo con el ciclo de la tierra. En este caso no es la fertilidad femenina la que tiene comparación con los milagros y la historia del ser sagrado (como sucede en los mitos griegos de Deméter y Perséfone), sino la capacidad de excretar de manera armónica: la cagada como un alumbramiento: el Niño del Agro como el Santo de la defecación.

Alexander es el Niño Santo particular de Marietta, ¿qué significa esto? Quizá que su presencia favorece una buena digestión, fertilidad de ideas (la mierda como soplo nutricio de la mente); seguramente es la fuente de alegría, de fiesta y regocijo de Marietta. Pero, ya se ha revisado, la mentalidad de Sacha no es la de un niño (ni su cuerpo), sino la de una persona mayor con diversas ideas que pueden leerse como perversas sobre su propia hermana y sobre el uso que le dan al conocimiento de las plegarias del Santo Niño.

Al final del episodio relacionado a la cena en el restaurante, De la Estrella ofrece más información sobre Alexander: “Había deslumbrado a una mujer fuera de serie, y también a Sacha, Alexander, su santo viejo niño, quien, tal como ella decía, era un dulce, un verdadero

---

mayor de 60 años ya se considera un “Adulto mayor”, que es el término que se utiliza para sustituir “De la tercera edad”: Gobierno de México, “Día del adulto mayor”, https://www.gob.mx/pensionissste/articulos/dia-del-adulto-mayor-123010?idiom=es, consultado el 25 de octubre de 2020.

amor".[355] Las contradicciones de los adjetivos (santo viejo niño) describen de manera acertada la dinámica que tiene la relación de los hermanos. Para Marietta él es un niño, al mismo tiempo un viejo, y le da tratamiento de santo. Él existe únicamente para ella y en ese sentido, particular también será su clase de amor que tiene su fundamento en la experiencia excrementicia.

La progresión de sus afectos se manifiesta en los festines que ambos ofrecen, porque comparten como un acto de amor (también hay juego, burla, sentido de lo sagrado y carnavalización, pero aquí quisiera enfatizar este amor extraño entre hermanos). Se puede inferir la posibilidad de que sean las heces de Sacha las que se convidan a los asistentes, pero siempre cubiertas y disfrazadas de dulce y miel. Todo lo que sale del cuerpo de Sacha será sagrado para Marietta, repugnante para el resto de las personas. Sacha, que iba a ser el rey de la fiesta, vive desde entonces destronado: es posible que Marietta quiera compensar esa situación elevando su figura no sólo a la realeza, sino al plano divino. Quizá necesitan a Dante para destronar a alguien más y de ese modo ellos puedan obtener una verdadera coronación al repetir el ritual constantemente y con diferentes personas en un ciclo similar al del carnaval. Así, el recurso grotesco se centra en la desacralización. El sentido ambivalente de este personaje profano irrumpe, transforma, pero brinda las risas y la alegría que hacían falta en la situación donde se prepara a Dante para que ocupe el sitio de honor en la próxima fiesta.

De Sacha también se habla en términos de masajista, es decir, una persona que está en constante contacto con la piel de los otros, que está imbuido en el mundo sensual de ofrecer bienestar por medio del tacto y la manipulación. Rodrigo Vives, cuenta De la Estrella a los Millares, lo considera un mago en su profesión: "Se hizo de gran prestigio en Funchal, en Cascais, en Estoril, esos lugares floridos donde se exiliaban los reyes. Sólo así pudo Aram

[355] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 293.

Karapetiz perseverar en sus estudios. ¡Vaya tiempos difíciles! Su mujer y su cuñado se entretenían en azotar los cuerpos de a saber qué cantidad de monstruos sagrados [...]".[356] Marietta también hablará de manera elogiosa sobre su hermano y su profesión: "Sacha ha sido toda su vida un roble. Lo es todavía, mírelo bien. ¡Recio como el acero! En otra época, cuando vivíamos en Portugal, era conocido con el nombre de Tenazas de Acero. Sólo con mover un dedo podía colocar en su lugar un hueso dislocado".[357] Para la pareja de hermanos su pasado como masajistas es signo de orgullo, no hay ningún rastro de vergüenza en ellos, como había anticipado De la Estrella; es decir, para el licenciado el oficio de masajista se encuentra muy por debajo en la escala de los trabajos que él considera dignos. Su parecer rebaja la condición de Sacha y Marietta, pero para ellos es una fuente de gratas memorias que los colocaban en lo más alto de la escala social. Además, ellos eran masajistas de personas de la nobleza europea, diplomáticos y adinerados que vacacionaban en los centros turísticos de Portugal: Vives les llama "monstruos sagrados": la ambivalencia es clara.

Otro proceso grotesco que aquí se observa es la degradación: ellos (especialmente Marietta) son considerados (y se consideran a sí mismos) como personas de la más alta calidad intelectual y moral, pero para un ojo externo su oficio representa una caída en la escala social al ser sirvientes, mano de obra, empleados; sin embargo, la forma en que ellos portan su pasado como masajistas los coloca de nuevo en la parte alta. La contradicción es inevitable, casi en un extremo absurdo. Lo alto (el trabajo académico) se complementa con lo bajo (el masaje) y manifiesta cuadros que producen un choque. Incluso para Rodrigo Vives la imagen se vuelve conflictiva; al referirse a Marietta, en confianza con Dante, no puede evitar elaborar la siguiente

[356] *Ibid.*, p. 306.
[357] *Ibid.*, p. 321.

opinión donde se advierten los dos mundos enfrentados: "Sí, una mujer notable. ¿Te la imaginas? ¡Pasarse el día entero sobándole los huevos a uno que otro cabrón y llegar por la noche a ayudar al marido bajo una mala luz, una humedad de los mil demonios en el cuarto, diccionarios insuficientes, hasta falta de tinta, a traducir oscuros textos chechenes o daguestanos!"[358] En este caso, la imagen grotesca crea una comunión entre opuestos: las facultades intelectuales y las actividades manuales, corporales, que ligan a estos dos personajes con la vida del bajo vientre, la sexualidad, la sensualidad y el erotismo: en un mismo enunciado conviven palabas de mundos muy distintos, así se produce una oposición de sentido que desequilibra al lector.

La conformación dual de los masajistas se confirma cuando los dos hermanos, colmados de emoción, hablan alternativamente sobre su desempeño en el trabajo: "«Éramos una pareja sensacional: Manitas de Seda y Tenazas de Acero.» «A veces trocábamos los papeles», le arrebató Sacha la palabra, «de acuerdo, eso sí, con la voluntad del cliente. Toda ella se convertía entonces en tenacitas de acero y mis manos se volvían de seda. La gente se moría de felicidad con nosotros [...]" La imagen que deja este diálogo es la de los dos, cuatro extremidades, sobre un sólo cuerpo: el masajeado, normalmente, está de espaldas y sólo siente las manos, ¿qué diferencia hay, si los dos están dando el masaje, para que cambien de papeles? ¿De qué están hablando entonces?

Del doble ambivalente se pasa al híbrido, múltiple, al monstruo con cuatro manos y dos sexos. La alegría y la exaltación por recordar esos tiempos continúa y tal estado de ánimo otorga una verificación elocuente sobre la influencia grotesca y carnavalesca que existe en la novela: "«Nos buscaban, nos rogaban, nos ofrecían lo que quisiéramos», continuó su hermano, rebosante de entusiasmo, «y ahí se volvían a trocar de nuevo los papeles. Éramos nosotros los verdaderos

[358] *Ibid.*, p. 306.

reyes y ellos nuestros sumisos siervos»".[359] Aquí podemos observar una típica inversión carnavalesca, al tiempo que destronamiento: lo que se entiende como bajo pasa a la parte alta, y cuando esta inversión toca títulos de nobleza, ya se está en el territorio del destronamiento, que es de gran importancia en el carnaval, ya que la coronación del rey de los tontos, del rey de los locos o el rey de los feos, suele ser una parte culmen de las celebraciones: aquí, los hermanos serían los reyes de los placeres sensuales, y los monstruos sagrados conformarían su séquito de seguidores y adoradores.

Como todo personaje grotesco, Alexander será exagerado, especialmente en su habla verborreica, colmada de alusiones al mundo del masaje que tienen doble sentido, lo cual vincula su trabajo no sólo a la sensualidad, sino a la sexualidad. Esta característica es notada por De la Estrella, quien le otorga uno de los verbos que más me sorprende por la exactitud de la imagen topográfica que expone:

> «[...] La historia es larga, y un tanto enredada, pero yo se la voy a contar en tres palabras», y de nuevo se *desbarrancó*, y con él su hermana, en el circuito perdido Funchal, Estoril, Cascais, deteniéndose en detalles baladíes de sus sesiones de trabajo, descripciones de cuellos torcidos y enderezados a la fuerza, de bíceps frondosos y fláccidos glúteos a los que un golpecito aquí y una palmadita allá dejaban como nuevos, a la presión arterial tan baja de aquel conde que varias veces temieron que se le convirtiera en fiambre en sus manos. Tan difícil era sacarlos del masaje, que me resigné a coexistir con el tema hasta que llegara la hora de despedirme.[360]

Pensar que la palabra se puede *desbarrancar* otorga una sensación de caída, de piedras que giran a gran velocidad y un cuerpo que no tiene control de sí dada la fuerza y la velocidad con que se desplaza. En la imagen hay polvo y gritos en medio de un descenso desbocado. Esta acción puede sintetizar el ser grotesco de Sacha, que se define por su pasado como masajista y

[359] *Ibid.*, p. 322.
[360] *Ibid.*, pp. 323-324. El énfasis es mío.

sus experiencias escatológicas en las fiestas del Santo Niño del Agro. Un ser que no se entiende sin su hermana, un doble que forma parte de un ente híbrido y ambivalente que produce inversiones a su paso con el único objetivo de destronar y ser él, ellos, el centro de atención, los reyes, los seres divinos y monstruosos al mismo tiempo.

Para terminar este apartado sobre Sacha, me interesa, de la última cita, la mención de las regiones de Portugal donde el masajista era famoso, especialmente Funchal, que es la capital de la isla de Madeira. El nombre de la ciudad se repite dos veces dentro de la diégesis y en otra ocasión al cierre de la novela, como paratexto: "*Funchal, abril 1987/ Praga, marzo 1988*".[361] Lo interesante de esta última alusión es pensar en qué nivel ficcional se encuentra. La primera intuición indica que son las fechas y los sitios en que Sergio Pitol inició y concluyó la escritura de la novela. Así, el paratexto estaría en el mismo nivel que la dedicatoria de la página 210. Sin embargo, la dedicatoria está después del título, en una página aislada, en cursivas y antes de la indicación de que inicia el capítulo "*Uno*"; mientras que las fechas están dentro del capítulo "*Siete*", también en cursivas, pero separadas del cuerpo textual sólo por un espacio. Estas características lo sitúan más cerca de las cabezas de capítulo donde, ya se ha establecido, es el narrador en tercera persona el responsable de esa enunciación. ¿Quién escribe "*Funchal, abril 1987/ Praga, marzo 1988*"? Es otro de los juegos a los que el lector se tiene que someter y que abre otra pregunta, ¿qué tiene que ver Funchal en todo esto?

La ciudad, capital de una pequeña isla cerca a las costas de Marruecos en el océano Atlántico, de clima mediterráneo, es famosa por sus hoteles de gran lujo. Uno de esos hoteles ya ha quedado plasmado en otra obra de Sergio Pitol, "El oscuro hermano gemelo",[362] fechada en

[361] *Ibid.*, p. 335.

[362] Sergio Pitol, "El oscuro hermano gemelo", en *Obras reunidas*, t.4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, pp. 146-157. El texto también aparece en el tomo 3 (Sergio Pitol, "El oscuro hermano gemelo",

Xalapa en julio de 1994, seis años después de haberse publicado *Domar a la divina garza*. En este texto, entre el ensayo y el cuento, un narrador en tercera persona inicia una serie de reflexiones sobre el arte de escribir una novela. En el fluir de sus ideas empieza a imaginar a un escritor radicado en Praga que ha pasado unas vacaciones en Funchal. El escritor imaginado asiste a una cena en la embajada de Portugal donde conoce a la esposa de un diplomático de un país escandinavo. El embajador nórdico cojea de una pierna y es tuerto. La esposa exige la atención de los comensales y habla sobre la comida que sirven en el hotel Reed´s de Funchal y el agradable tiempo de juventud que pasó en la isla, así como una extraña anécdota que incluye dinamita y vestidos de alta costura. El escritor regresa a su casa y comienza una nueva novela a partir de lo que ha escuchado sobre el embajador y su esposa.

Sé que es poco probable, pero me gusta imaginar que Sergio Pitol ha prevenido este escenario, sabe que él tiene un oscuro hermano gemelo, un novelista que vacaciona en Madeira y que empezó a escribir ahí una novela llamada *Domar a la divina garza*. Uno de sus personajes, Alexander, quizá es un eco lejano de un embajador escandinavo que conoció en Praga, pero en su novela es un masajista, tiene una hermana que ha tomado el apellido de su difunto esposo, Karapetiz, y ahora vive con ella, en Estambul, en un departamento donde realizan hediondos festines excrementicios a los que asisten iniciados y desprevenidos, como un extraño y pedante licenciado de nombre Dante Ciriaco de la Estrella.

---

en *Obras reunidas*, t.3. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, pp. 267-277), que está dedicado a cuentos y relatos, mientras que el tomo 4 reúne escritos autobiográficos. La duplicidad del texto dentro de la colección de *Obras reunidas* habla de su difícil clasificación, pero también inquieta la posibilidad de que sean textos gemelos idénticos, parte del intrincando laberinto que es la obra de Sergio Pitol que siempre está cruzada por la autobiografía y la ficción.

2.5. OTROS PERSONAJES GROTESCOS EN *DOMAR A LA DIVINA GARZA*

En este último apartado sobre los personajes de la novela hablaré sobre aquellos que son considerados como secundarios. Trataré especialmente a tres de ellos, por las características grotescas que exponen y por la importancia en el desarrollo de la trama: Ramona Vives, María Inmaculada de la Concepción (esposa de Dante) y un ser misterioso llamado la Garrapata, con el cual iniciaré este apartado.

Los sucesos que están más distantes –en el tiempo desde el cual se da la narración de Dante– son los que ocurren en México, en la segunda década del siglo XX y que tienen como protagonistas al matrimonio Karapetiz y al niño Sacha en su viaje hacia las selvas de Tabasco. En ese viaje los acompaña un guía apodado la Garrapata, pero su presencia pasa casi desapercibida. El sobrenombre ya indica una peculiaridad, al referir a un ácaro que se alimenta de sangre y que, por sus particularidades biológicas, propicia múltiples enfermedades en animales y seres humanos: la garrapata es un parásito que al momento de alimentarse puede transmitir bacterias a sus huéspedes. Existe una relación de dependencia donde sólo uno de los elementos resulta beneficiado. En el sobrenombre se lee sangre, desigualdad y conveniencia. Sin embargo, de no ser por este personaje, nada de lo que acontece en la novela tendría lugar. La ambivalencia se hace presente: la integridad del relato se detona, en un primer momento, por el personaje que manifiesta las características de mayor bajeza.

La primera alusión a la Garrapata, de quien hay que intuir su historia y participación en la trama, viene de la voz de Marietta, cuando narra su pasado en México: "Me querían convertir en una charrita de los meros Altos de Jalisco [...]. No me arrepiento, nada de eso, decidí conformarme con ser durante una breve temporada, no una arrogante charra adscrita al

multitudinario harén de una lasciva garrapata, sino una dulce y humilde chilanguita".[363] En este enunciado, dado el foco de la información, sólo se puede intuir a un "otro", ya que la presencia del ácaro se usa como un eufemismo y no como sobrenombre. Al no hablar de "alguien" de manera directa, el personaje, como las garrapatas, se enmascara entre las palabras, se vuelve pequeño, casi insignificante. Pero pronto empezará a cargarse de sangre para hacerse visible.

La segunda vez que se menciona al personaje se hace bajo las mismas circunstancias retóricas: "mi oído no es ya el que acostumbraba ser cuando era, sí, yo misma, no se ría, yo, su atenta y segura servidora, una güerita preciosa, asediada por una cachonda garrapata".[364] Hay un elemento que se repite en las dos citas: el contenido sexual que se expresa como el harén de un ser lascivo y luego al adjetivarse con la palabra "cachonda", que indica un deseo sexual desproporcionado y fuera de lugar. Poco a poco la historia oculta se va dibujando: una persona de los Altos de Jalisco está interesado por Marietta. Ella viaja con su esposo Aram y se siente asediada, acosada, por el sujeto en cuestión, que, por si fuera poco, manifiesta un deseo sexual evidente por la joven.

La tercera ocasión que se alude a este personaje es diferente por múltiples aspectos. Ahora ya no es una lasciva o cachonda garrapata, sino "la Garrapata". De pronto, con el simple uso de una mayúscula, ha adquirido cuerpo y presencia. El otro cambio es que, a su lado, Aram Karapetiz siempre se había descrito o aludido de manera positiva, en cambio, en esta tercera ocasión, los papeles cambian en la memoria de Marietta:

> Los tres éramos osados, infatigables, tres intrépidos muchachos sedientos de aventuras, si es que al cacalache[365] de mi marido podía uno llamarle muchacho, no por nada la gente

[363] *Ibid*., p. 260.
[364] *Ibid*., p. 279.
[365] Hasta donde he podido investigar, este adjetivo es de raro uso. Más allá de *Juegos florares*, no lo he visto en ninguna otra producción de Sergio Pitol ni en literatura mexicana, latinoamericana o alguna traducción. No aparece en diccionarios y, por el contexto de las dos veces que lo usa el autor, es una forma jocosa de indicar que

> le daba en decir *Karkamaliz* ya desde entonces. La verdad, éramos cuatro. Con nosotros viajaba un hombre encantador, al cual todo el mundo, incluidos su mujer e hijos, llamábamos afectuosamente la Garrapata. No era nuestro guía, sino un amigo. Era de los Altos de Jalisco, y en sus momentos perdidos le daba por medio enamorarme. Los cuatro comíamos de la misma mesa, nunca hicimos diferencias. La Garrapata había asistido ya dos veces a las celebraciones del Santo Niño del Agro y participado en la fiesta. Por él se enteró Karapetiz de aquellas originales ceremonias, y se ofreció a guiarnos.[366]

Es notable el cambio en el punto de vista. La Garrapata ha dejado de ser alguien lascivo, cachondo y con insinuaciones vulgares; ahora es un hombre encantador, un amigo al que se le perdona que haya tratado de enamorar a Marietta en "momentos perdidos". Se minimizan sus acciones, se matizan y se confrontan en la memoria como agradables. En esta ocasión, por fin se indica la función que él tiene en la trama: ser el guía, el que muestra el umbral por el que, una vez atravesado, nunca podrán ser los mismos. Gracias a él llegan a conocer esa extraña celebración, él es el verdadero iniciador, la chispa que enciende el fuego de Marietta y Sacha y que será contagiada a los Vives. Algunas consecuencias de esa relación se verifican mucho tiempo después en Dante C. de la Estrella y aún más tarde en la familia Millares.

La última vez que se menciona al personaje, también por Marietta, de nuevo se invierten los papeles y todos los aspectos positivos que se le habían otorgado se pierden irremisiblemente en la furia y el asco de la Karapetiz al recordar el fraude en que terminó la fiesta del Santo Niño del Agro, en donde le robaron la corona a Sacha. El enunciado es confuso y muestra el desequilibrio al que accede Marietta (y también Dante, que es quien la está citando en la casa de los Millares):

---

alguien es viejo. *En Juegos florales* se usa del siguiente modo: "¡Una mujer joven, guapa, educada, casarse con aquel cacalache que podía ser su abuelo!" Sergio Pitol, *Juegos florales*, en *Obras reunidas*, t. 1. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, p. 120. Como se puede observar, existe otra connotación: un cacalache como un hombre de edad avanzada que se casa con una mujer más joven que él. Cacalache como el típico "viejo verde". Aram Karapetiz cumple con ese rol.

[366] Sergio Pitol, *op. cit*. *Domar a la divina garza*, (2003), p. 323.

> Esta servidora, el sabio Karapetiz, su hermano, el papanatas aquí presente, un bueno para nada, un cero a la izquierda, ¡y eso que hoy me encuentra en plena benevolencia!, y su dizque amigo la Garrapata, al que a saber de donde pepenó este niño, guía de turistas y aventurero profesional, un padrote de pacotilla, un estuprador, un desalmado, tuvimos que dormir después muchas siestas para recuperarnos de aquella experiencia atroz.[367]

Las características negativas que se anunciaban al principio ahora tienen fuerza y se explayan en los adjetivos. Empieza a tener sentido la primera imagen y si se unen todos los elementos tenemos a una persona apodada Garrapata, un ser lascivo, cachondo, que tiene algo así como un harén (un prostíbulo, posiblemente, ya que se le llama "padrote"), donde retiene a menores de edad; su objetivo, al parecer, era llevarse a Marietta para que formara parte de esa vida desalmada. El esposo de Marietta vuelve a tener un distintivo positivo (sabio) y Sacha, por primera vez en el discurso de Marietta, adquiere características negativas, que provienen del enojo por haberse relacionado con la Garrapata, por ser el responsable de llevar a tal figura a sus vidas (aunque antes se dijo que era conocido de Aram Karapetiz).

Este personaje tiene una participación mínima, pero muy importante en la trama de la novela. Es destacable que aunque sólo se menciona en cuatro momentos y siempre de manera breve, se construye desde la estética de lo grotesco. En él encontramos hibridación, degradación, ambivalencia, máscara e inversión. De este modo, la Garrapata es una muestra de que todos los aspectos de la novela, desde los más pequeños y hasta los más evidentes, están tratados desde una óptica grotesca carnavalesca. La presencia de lo grotesco en *Domar a la divina garza* se manifiesta en cada página, en cada personaje que habita la diégesis.

Continuaré con María Inmaculada de la Concepción, cuyo nombre ya se presta a la risa y la burla, con un toque de desacralización y su correspondiente exageración. Ella es la esposa

[367] *Ibid*., p. 232.

de Dante C. de la Estrella; se conocen en Roma, una vez que él escapa y se recupera de lo sucedido con la Karapetiz, Sacha y Ramona Vives. Ella, a la que Dante llama Concha, llena el vació temporal que existe entre los sucesos de Estambul y la visita a la casa de los Millares. Más allá de su nombre la rigen varias características eminentemente grotescas, como lo ilustra la siguiente descripción:

> Una muchacha que a esa edad ha decidido perder todo control sobre su peso suele tener algunas rarezas. Por ejemplo, debíamos llamarla Concepción, o María de la Concepción, y nunca Concha como la conocía todo Piedras Negras, porque le habían dicho que fuera de México esa palabra atentaba contra la decencia. Uno podría haber pensado que hasta el macho de mente más lasciva podía llamarla Concha, Conchita, Conchón, y que con sólo verla se le evaporaría cualquier sentimiento voluptuoso [...][368]

El sentido del humor, aun a costa de la María de la Concepción, funciona. La progresión en tres tiempos de las variantes de su hipocorístico resulta en una imagen cómica revestida de ingenuidad y doble sentido. Cuando se habla de ella siempre es con humor, con risa abierta y desde los excesos, sobre todo los alimenticios. La frase "Una muchacha que a esa edad ha decidido perder todo control sobre su peso", es un eufemismo delicado y preciso para no decir que estaba realmente excedida en su peso y volumen, es decir, más allá de los límites de su edad, exagerada y con un cuerpo desbordado. La ambivalencia se presenta ante su actitud, sus pruritos de familia adinerada que pasa un semestre en Roma. El cuidado en las palabras que la refieren se irá perdiendo poco a poco en una grata progresión humorística.

Dante se aprovecha de ella, sobre todo económicamente. Acepta sus regalos, la incita a que le compre libros, zapatos y que pague las comidas. ¿Por qué? Él ve en ella una salida financiera, la solución a muchos de los problemas que él imagina, pero que no acepta. Una gorda

[368] *Ibid.*, p. 299.

y un pedante, terrible combinación en la vida, gran combinación para desatar la ironía y la parodia en la literatura. Dante cuenta a los Millares los detalles de esa relación y cada evento trae consigo una característica que abunda en la conformación casi caricaturesca de la futura esposa. Por ejemplo: "[...] en la portería del edificio me dijeron que el hipopótamo de costumbre [...]" [369]

Del humor pasa rápidamente a la humillación y al desprecio, fórmula habitual en la oralidad de Dante, pero que da otros rasgos que permiten conocer mejor al personaje. En un salto hacia el presente de la narración, Dante se expresa así de su esposa: "Hay quienes opinan, la mayoría por cierto de quienes la tratan, que es una mujer repulsiva, avara hasta la sordidez, una verdadera arpía".[370]

Concha puede suscitar, para el lector, cierta atracción; ésta se produce al verla en una perspectiva desfavorable con respecto a Dante, lo cual podría despertar empatía al colocarla en el sitio de víctima y a su marido como el victimario. Otra posibilidad para que surja la atracción (y el siguiente me parece un mejor argumento) es por el sentido del humor, las situaciones de conquista, observar la fundación de una relación y la ligereza de las escenas conyugales que alejan por un instante la trama de la estridente Karapetiz y los rituales excrementicios. Sin embargo, los aspectos negativos suelen ser presentados de manera abrupta, sin ninguna veladura y con el cinismo que caracteriza a De la Estrella. Toda atracción posible se vuelve repulsión. El juego se mantiene en un vaivén donde se desborda la esencia del personaje y las palabras del protagonista también oscilan entre la verdad, la verdad a medias, la invención, la exageración y la mentira. La siguiente cita ejemplifica lo anterior:

---

[369] *Loc. cit.*
[370] *Loc. cit.*

> Se burlan de su mal carácter, de sus carnes, ¡ay, de una abundancia que raya ya no en lo grotesco como entonces, sino en lo titánico! ¡Que lo hagan! Nada ganarán con eso. Cuando la conocí era una joven, digamos, rechoncha, quiso superarse, doblarse, triplicarse; hay quienes les da por eso, ¡muy su gusto! Si no le agrada verse como una ballena que se acaba de tragar a otra ballena se habría sometido a un régimen, a algún tratamiento.[371]

Esta descripción está colmada de estrategias simples de la comedia, del chiste, como el final inesperado que invierte el sentido de la frase "quiso superarse..."; o la progresión exagerada "una ballena que se acaba de tragar a otra ballena". Además, hay escarnio y burla de alguien que no se puede defender al estar ausente. El tema que se toca, aunque típico, es políticamente incorrecto, y más por tratarse de su propia esposa de quien habla. Pareciera que un tema tan visitado por el humorismo ya no puede explotarse, y sin embargo aquí da la impresión que De la Estrella podría hablar de gordos y gordas toda la noche, como en la siguiente oración: "con la cara maciza y obtusa de quien nunca ha soñado más que con piernas de jamón serrano y pato al horno".[372]

La familia de María Inmaculada de la Concepción, según De la Estrella, insiste en que la pareja se case. Dante dirá: "Me habían casado",[373] para denotar su desacuerdo con lo que parece más un pacto mercantil para mantener las apariencias que una relación deseada. Dante intenta escapar al dar a conocer que la muchacha no sólo mantenía una relación con él, sino con muchas otras personas a las que les ofrecía sus dádivas.[374] Ante la conveniencia y la aparente terquedad

---

[371] *Ibid*., p. 300.
[372] *Ibid*., pp. 300-301.
[373] *Ibid*., p. 301.
[374] Aunque siempre se habla en términos materiales, se intuye que también hay una connotación sexual, lo cual complejiza cada objeto regalado: "[...] a un chófer de taxi le había regalado camisas y corbatas; a un peluquero, botellas de coñac y de vino de alto precio; al empleado de una cafetería, un reloj Haste; al mesero de la *trattoria* de la esquina, bastante modesta por cierto, camisas, zapatos, una chaqueta de gamuza y un traje de baño, así como, en más de una ocasión, dinero contante y sonante, igual que al ayudante del carnicero de enfrente. ¡Y a mí me había escatimado la hija de tal por cual un par de zapatos!" *Loc. cit*.

de la familia (Concha está embarazada), se organiza la boda, así que la pareja empieza a pasar más tiempo en compañía. En esa temporada previa a la boda inician sus juegos que tratan de replicar los que realizan los personajes de "Terratenientes de antaño": juegos paródicos donde los ancianos del cuento se reprochaban medio en juego, medio en serio. Así, Dante empieza a representar para María al viejo Afanasi Ivanov. Ella festeja sus actuaciones con risotadas y aplausos, aunque lo que dice el anciano personaje de Dante es que quiere divorciarse (sin haberse casado aún) para buscar alguien mejor.

Los juegos paródicos evolucionan: "ambos, sin representar ya a los viejos terratenientes, pero sin ser tampoco por completo nosotros mismos, sino sólo en abstracto una mujer inmensamente gorda y un joven intelectual de brillante porvenir, nos permitíamos decir ciertas verdades que por decoro elemental no hubiésemos podido ventilar de otra manera".[375] Que María de la Concepción se preste a este tipo de divertimentos habla de su carácter y su personalidad, su deseo de ser otra, de vivir un instante bajo la máscara y poder hablar desde la verdad que favorece la ficción. Ella accede a la metamorfosis porque ahí, protegida por la fuerza de la representación, encuentra la libertad de palabra y de acción.

La participación de la esposa de Dante concluye, como era de esperarse, con la narración del día de la boda, la fiesta y los desastres que ahí ocurrieron: "Piensen nomás en el aspecto de la novia, a quien los meses de embarazo habían enriquecido de manera portentosa, obstinada en presentarse de vestido blanco, velito de tul, corona de azahares, y podrán tener un cuadro visual de la celebración".[376] La imagen ridícula contrasta con la seriedad con que las familias viven la fiesta y se concreta con las reacciones de los invitados: "miradas furtivas y maliciosas, gestos de

[375] *Ibid*., p. 303.
[376] *Loc. cit.*

mofa, risitas, ¿qué digo?, carcajadas, que nadie se preocupaba en disimular".[377] En el evento se escuchan bromas procaces, burlas, cotilleos y risas que son alimentadas por el flujo constante de alcohol: "al poco rato de casado me cargaba una cruda de espanto". Gracias a los excesos, la situación de fiesta y la alegría amarga que se vive, De la Estrella cae en el patetismo del héroe derrotado: "Comencé a actuar. [...] Saqué de mi pecho mi voz más teatral, un tono que andaba entre el estruendo y la quejumbre, di unas cuantas pataditas en el suelo y me planté ante ella, que devoraba en ese momento un majestuoso trozo de pastel de bodas. Sin más le dije: «¡No, no y no, doña María Inmaculada de la Concepción del Caño Abierto!» [...]"[378] La representación sigue y el novio se hunde cada vez más; el resultado es violento y culmina la escena grotesca con toda la generosidad posible que ya anuncia el epíteto "Caño Abierto":

> María Inmaculada de la Concepción se sacudió a su madre de encima y se lanzó contra mí como una tromba, me abofeteó, me tiró al suelo y me pateó con saña criminal. Cubriéndome de los golpes, comencé a gritarle: "¡Vuelve en ti, María Inmaculada! ¡Piensa en la criatura que llevas en tu vientre! ¡No la pierdas!" Me dejó sangrante como un Cristo, bajo el aplauso y las nutridas carcajadas de los presentes, incluida desde luego mi hermanita, que la incitaba a no dejarme hueso sano.[379]

El final del pasaje es escandaloso, lleno de la vida del carnaval donde el rey (el novio en este caso) es vapuleado: sucede el destronamiento, la paliza pública en medio de risas y burlas. No hay peor escarnio, no hay mejor espectáculo. Al tiempo, opera la desacralización, ya que Dante se compara con un Cristo. En María hay hibridación al adquirir las características de una fuerza de la naturaleza (la tromba, la tormenta, rasgo que comparte con Dante). Hay locura, representación, máscara y todo se desencadena por un juego paródico que inicia el que será

[377] *Ibid.*, pp. 303-304.
[378] *Ibid.*, p. 304.
[379] *Loc. cit.*

destronado. La mujer embarazada, como se ha dicho antes, es la típica imagen bicorporal y termina en ambivalencia al liberar tal pasión de destrucción sobre el padre de su hijo; es decir, realiza una acción totalmente contraria a la esperada, dada su condición. Todos los límites que impone el acontecimiento se rompen. La boda queda degradada a una representación carnavalesca y ahí radica la importancia de esta imagen que protagoniza María Inmaculada de la Concepción García Rovira.

Para terminar esta breve revisión sobre los personajes secundarios, analizaré algunos aspectos relacionados con Ramona Vives. Ella resulta grotesca desde la mera mención de su nombre, que de inmediato crea un doble sentido por vía fonética que conduce a la palabra "rabona". Se degrada al personaje desde su nombre para situar el significado en lo bajo corporal. El término "rabona" se emplea comúnmente como un adjetivo aplicado a las faldas o los pantalones: "te queda rabón, te queda rabona", e indica que la prenda es muy corta y que deja ver más de lo aparentemente deseado. Las faldas, especialmente, quedan rabonas cuando el cuerpo cambia y hay, de pronto, una mayor acumulación de lípidos en la zona de las caderas. El ensanchamiento, como fenómeno natural de la fisiología femenina, también es signo de fecundidad y brinda la posibilidad de un mejor alumbramiento. Así, la palabra "rabona", crea un nexo entre la persona, la fertilidad y lo bajo corporal, especialmente las nalgas, el rabo, que conecta con la sexualidad y, sobre todo, con el final del proceso digestivo: la evacuación.

El apellido Vives es una alusión muy directa hacia la vida y si se observa en tono grotesco, hacia la vida alegre. De este modo, el nombre de Ramona Vives, al seguir este hilo de referencias, podría llegar a la idea de la vida alegre de lo bajo corporal, lo cual enfatiza la función del personaje. Ella es la que acompaña a Dante C. de la Estrella (por coincidencia o por obligación) al encuentro con Marietta Karapetiz; ella es la guía cuando, al día siguiente, se

encuentran en el festín excrementicio en casa de los hermanos masajistas. Ella, en su labor de acompañante, es guía, conexión y también una puerta (un umbral) que le permite a De la Estrella llegar a la vida alegre de lo bajo corporal (vida que el protagonista rechaza).

El apodo de "Rabona" se lo otorga De la Estrella, junto con otros, ya que la relación entre estos dos personajes tiene cierta hostilidad y violencia que no se deja ver a simple vista. Antes de que se cree la confianza y el desparpajo necesario para llamarla con sobrenombres, De la Estrella empieza a cultivar la animadversión por Ramona. El narrador en tercera persona informa lo siguiente, por ejemplo: "No estaba él para aguantar melindres, caprichos y rebuznos gratuitos de ninguna marisabidilla".[380]

De la cita anterior destaca la palabra "rebuznos", que hace que Ramona participe de los procesos de hibridación que antes se han explicado en otros ejemplos. También se le llamará ratona y mosca muerta. En ocasiones, estas comparaciones con animales pueden llegar a la humillación y generar imágenes crueles y abyectas, como cuando De la Estrella dice que "Ramona oía embelesada a su hermano, ya de antemano vencida, dispuesta a la rendición incondicional, con expresión de rapto en sus ojos bovinos, la lengua pendiente, la saliva escurriéndole. Parecía implorar que le impusieran la marca de fuego que la distinguiera como animal de tal o cual ganadería [...]".[381] Hay que recordar, para no brindar un significado erróneo, que el discurso de Dante no tiene como objetivo ser cruel o humillar de manera seria. Todo está dicho desde la pedantería y la burla, al tiempo que es parte de la representación que él hace frente a los Millares. En su papel de narrador, se permite llegar a este tipo de extremos verbales sin que

[380] *Ibid.,* p. 240.
[381] *Ibid*., p. 248.

progresen en esa dirección. El objetivo es ganar la atención de los Millares al dibujar a los personajes de su historia como seres inferiores a él y así poder burlarse de ellos.

La descripción de los vestidos que lleva Ramona a la cena también ofrece una interesante visión grotesca cargada de humor. La hibridación con animales no tiene tanto protagonismo, como sucede en la primera imagen de Marietta, sin embargo, existe una liga, una vez más, con la vida alegre de lo bajo corporal, con la vida carnavalesca, ya sea por su atuendo que sugiere esa voluptuosidad, ya sea por los colores o por la imaginación y referentes de Dante, que de inmediato vinculan la figura de Ramona con la cantante de samba que creó el estereotipo de la mujer del carnaval de Río de Janeiro y que se hizo mundialmente famosa por intervención de Hollywood:

> ¡Qué pretensiones, qué afectación, qué mal gusto! Juro que mi juicio está libre de cualquier mala fe. Su vestido era una llamarada de seda color naranja con una especie de rebozo verde perico de hilo muy fino. Era como para reflexionar. Los Vives, con todos sus aires de aristócratas de San Luis Potosí, no acababan de lograr salir del trópico. No le dije lo que pensaba; por el contrario, con mucho cariño, le comenté que se veía muy bien, que sólo le faltaban unas piñas, unos plátanos y unos colguijos en la cabeza para ser Carmen Miranda.[382]

Otra característica de la estética grotesca que se puede vislumbrar es la hiperbolización, que aquí se sugiere de manera ambivalente, como una superabundancia en el cuerpo de Ramona Vives; al mismo tiempo, la imagen se degrada hasta convertirse en una caricatura donde lo alto (los aires de aristócrata) convide con lo bajo (la fiesta tropical). El discurso de Dante es del todo paródico e irónico al agregar la frase "No le dije lo que pensaba", pues, de hecho, le dice precisamente lo que piensa y sin ningún dejo de cariño.

[382] *Ibid.*, p. 250.

Hacia el final de la narración, cuando los ánimos han llegado a niveles totalmente extracotidianos, Dante, al participar de manera un tanto inconsciente de la fiesta excrementicia, le da a Ramona los últimos atributos grotescos al llamarla Rabona, Mamoneta, Mamona, Ratona, Cursilona. Los apodos vendrán de la mano de la transformación de los personajes y su descenso final hacia los abismos de la estética grotesca. El análisis de estas últimas características, que terminan de redondear al personaje, se verá en el siguiente apartado.

VI. SITUACIONES GROTESCAS

El último capítulo de *Domar a la divina garza* muestra, en un entramado perfecto, tres situaciones grotescas que se dan en tres tiempos y espacios diferentes, pero que se perciben como simultáneos gracias a la maestría de la narración. Al respecto, quizá como una declaración de la intención autoral y al mismo tiempo como una refinada forma de autoparodia, Sergio Pitol hace que De la Estrella diga lo siguiente al principio de este capítulo final: "Pero, por favor, lo único que pido es que me permitan seguir un orden. No soy Marietta Karapetiz para desarrollar tres tramas a la vez y embrollarlas todas".[383] Lo que sucede es precisamente lo contrario: el orden cronológico se pierde, se salta de una trama a la otra y pronto el lector se da cuenta de que está ante tres historias diferentes que se desarrollan y se embrollan la una con la otra para llegar al desenlace de la novela. Así, es preciso observar este final como si fueran tres caminos que convergen en la mirada del lector, que deberá ordenar y decidir, como pide la cabeza de capítulo: "*Donde la amistad, ya en sí reacia, entre Dante de la Estrella y Marietta Karapetiz se ve sometida a una dura prueba, lo que permitirá al lector decidir si la relación ha terminado o contempla el inicio de una fase más intensa de la misma*".[384]

Me interesa mostrar cómo las diferentes estrategias y características que constituyen la estética de lo grotesco tienen presencia en la conformación de situaciones. Ya se ha revisado la forma en que esta categoría puede influir en la obra desde su estructura y también en la creación y desarrollo de los personajes que habitan la diégesis. Así, en este último capítulo se analizará el final de la novela como la suma de tres situaciones que se superponen, se mezclan, se engarzan

[383] *Ibid.*, p. 315.
[384] *Ibid.*, p. 313.

y se dislocan para ofrecer al lector una imagen dinámica, en constante transformación y con ese movimiento oscilatorio entre la atracción y la repulsión que es típica de lo grotesco.

Para comprender mejor el entramado, y lograr una exposición más clara, será necesario destejer un poco. Las tres situaciones, si se ordenaran de manera cronológica, son: 1) el desenlace de las celebraciones del Santo Niño del Agro, en la selva de Tabasco, en algún punto de la segunda década del siglo XX; 2) el festín en la casa de Marietta Karapetiz, durante el viaje de Dante C. de la Estrella y los hermanos Vives a Estambul (1961); 3) el final del relato que hace el licenciado a la familia Millares, en Tepoztlán, a finales de los años ochenta. Cada situación es especial y presenta particularidades que permiten un análisis profundo; a la vez, cuando las tres experiencias se suman y se reciben de manera simultánea –como ocurre en la lectura de la novela– se pueden observar otras funciones que completan el cuadro y permean toda la narración bajo la estética de lo grotesco.

En otras secciones de este estudio, como en la parte correspondiente a la trama o al hablar de las características de los personajes, ya he mencionado algunos rasgos e instantes de la narración con los que trabajaré en los siguientes apartados. Trataré, en lo posible, de no abundar o reiterar, y que la mirada que aquí se expone sea desde las situaciones, es decir, desde la suma de acciones grotescas que se concatenan para generar estas tres unidades de sentido, ya que la suma –la acumulación– es lo que favorece el efecto estético deseado: atracción y repulsión que se desencadenan de manera simultánea mientras se desciende a zonas profundas de la consciencia.

1. La celebración del Santo Niño del Agro

Marietta Karapetiz, citada por Dante de la Estrella, es la encargada de narrar lo que aconteció en dicha celebración. Ya se ha mencionado que en dicho evento participaron de manera activa el etnógrafo, su esposa y el hermano de esta, Sacha, cuando él era un niño. De ser una fiesta popular donde abundaban las flores, la comida, los aromas agradables, los sonidos del tambor y la quema de diversas resinas ceremoniales como mirra y copal, además de canela y vainilla, se transformó rápidamente en una experiencia totalmente inusitada muy ajena a la belleza y el aire solemne que se atendía en un principio.

Esta primera etapa de la fiesta sirve para lograr un contraste con lo que sigue. El grotesco no puede existir sin sus dos opuestos complementarios, que son la belleza y lo sublime. Así, es necesario establecer un punto de partida, y mientras más distante esté del objetivo de llegada, mejor resulta la experiencia, porque se puede apreciar la evolución en toda su riqueza. Es tal esta metamorfosis, que pareciera que el mundo se ha puesto de cabeza, que todos los sistemas de creencias, de valores, de juicio y de acción se han invertido. Es la irrupción del mundo al revés.

La descripción de ese ambiente tropical de ensueño se ve acompañado –salpicado– por diversas frases que desentonan y que, poco a poco, contaminan las imágenes idílicas con fantasías inmundas. La Divina Garza, dirá, por ejemplo: "¡Un lugar de prodigios! Cuando recuerdo aquellos fastos naturales puedo decir que se me ha permitido conocer el Paraíso, pero también sufrí en carne propia el drama de la expulsión".[385] Se puede ver la ambivalencia con la que se construye la frase, como también la intención de desacralizar el cuadro que va de lo sagrado a lo escatológico.

[385] *Ibid.*, p. 325

Sacha, para completar la imagen, agrega otra oración que tiene una construcción ambivalente similar, pero que intercala sentido del humor, tan importante para vincular estas acciones con lo grotesco: "Tendíamos una mano [...] y cortábamos un fruto desconocido y maravilloso, un chicozapote, un mamey, un mango, una guanábana de tamaño portentoso; tendíamos la otra y le tocábamos el culo a un mono de aspecto y pelaje nunca vistos".[386] Además de la carga humorística, se puede apreciar una relación de lo alto (los frutos, la riqueza que ofrecen los árboles) y lo bajo (¿por qué hay que tocar precisamente el culo?) que se coloca de tal modo que parece que se ofrece con la misma carga de importancia, porque el mono anda en los árboles y se deja tocar como si fuera parte de esas riquezas. No hay competencia, hay convivencia en el sentido y significado: mientras se puede disfrutar del sabor de un mango, la maravilla, igualmente, está en la textura del trasero de un primate.

La ceremonia reúne a toda la población alrededor de tres montículos donde tres jóvenes tocan sus tambores. Todos los celebrantes visten de blanco y a una señal rodean los montículos en círculos concéntricos. El estruendo de los tambores es acompañado por trompetas y campanas. Cuando cada quién está en su sitio, al parecer, se escucha una exhortación: "¡Prepara tu alma, oh pecador! ¡Limpia tu cuerpo, oh pecador! ¡Arroja lo superfluo, oh pecador!"[387] Estas palabras pueden entenderse como texto paródico, porque, al estar contextualizadas en una fiesta donde el objetivo es que la comunidad defeque en conjunto, adquieren un doble sentido, una vez más, de carácter religioso y también en el tono fisiológico. Un sentido conecta con lo divino, el cielo, lo alto, mientras que el otro liga la oración con la tierra y lo mundano.[388]

---

[386] *Loc. cit.*

[387] *Ibid.*, p. 328.

[388] El doble sentido de estas frases se complejiza al tener efectos en las tres historias: Marietta sugiere que se dijeron durante el ritual de Tabasco, pero las está diciendo en su casa y los posibles destinatarios son Dante, Sacha y Ramona; al mismo tiempo las está diciendo Dante C. de la Estrella, al citar a Marietta, frente a los Millares. En este caso el destinatario de la exhortación es él mismo.

La siguiente acción que se describe es la ascensión de la primera dama, vestida con elegancia, a la pirámide mayor. Entre sus manos lleva un cuenco de plata y al llegar a la cima, donde está el joven (representación del Niño Santo), lo ayuda a sentarse en la bacinica sacra, para luego recitar la oración (que ya se ha citado en este trabajo en varias ocasiones) con voz lenta y cadenciosa. Toda la comunidad –que ya está sentada en sus respectivos recipientes– repite la plegaria que se vuelve voz del pueblo, voz popular de invocación a las heces. La primera dama regresa a sus aposentos: "Tan pronto como el retrete del poder cerró sus puertas, se inició la verdadera comunión entre Hombre y Naturaleza, el festín ecológico, el diálogo entre la cáscara humana y su contenido. Durante varias horas la imploración fue repetida una y otra vez, hipnótica, machaconamente".[389] La conexión entre ritual sagrado y fiesta escatológica se establece, los dos mundos conviven y se producen los efectos deseados.

El equilibrio entre lenguaje, descripción y evocación de imágenes repulsivas también es importante. Sergio Pitol no arroja la situación de manera explícita, ni siquiera se vuelve vulgar o, como él afirma en el prólogo, "carcelario". Los eufemismos, los dobles sentidos, las oraciones que sólo pueden ser comprendidas por el contexto y las palabras que se resignifican tienen en estas secciones su mejor ejemplo: "festín ecológico", "diálogo entre la cáscara humana y su contenido". Incluso el ritmo y el juego con los acentos, que evita cualquier cacofonía, resulta placentero para el oído al leer estas oraciones en voz alta, pero su contenido simbólico hace que se cree una cercanía entre el placer y el asco. La descripción continúa con excelentes detalles que confirman lo anterior: "Los suplicantes seguían el ritmo con movimientos de los hombros, golpeándose los muslos con los puños al compás de la plegaria y batiendo con la planta de los pies la tierra agradecida. Se levantaban olas de suspiros delicados, de mugidos bestiales, de

[389] *Ibid.*, pp. 328-329.

temblorosos embelecos".[390] Para rematar esta parte –y establecer relación paródica con Bajtín, se define a la experiencia como "el más esperanzado poema polifónico".[391]

Hasta este momento toda la experiencia, aunque involucre la evacuación, ha sido narrada como si hubiera sido algo totalmente sublime. Sin embargo, el tono de la narración cambia cuando los resultados del concurso están por llegar a la memoria de Marietta, porque aquello, a la vez que ritual, tiene el cariz festivo y carnavalesco de ser también una competencia. En la siguiente cita muestra, una vez más, los cambios en el estado de ánimo de la Karapetiz, y da más información sobre la situación grotesca que se vivió en Tabasco: "La tarde de ese día se convirtió en un desborde grandioso de inmundicia: fetidez, mierda por todas partes, moscas del tamaño de un huevo".[392] Sobre los asistentes al ritual dirá que ya no tenían esa aura mística que antes les había otorgado, sino que se había convertido en "una masa fanática y aturdida, ebria de sol y de malos olores, colocada en posiciones grotescas".[393] La comunidad rebajada a pueblo, a masa donde es imposible establecer roles sociales, un tejido uniforme donde se mezcla la elite con la plebe: "una humanidad envilecida".[394] Para concluir la descripción de aquella vista, Marietta usa palabras que se encuentran varias veces en el libro sobre el carnaval de Bajtín (aunque la fórmula que usa Pitol es original): "lo que allí se celebraba era el puro *festín del bajo vientre*".[395] La organización del enunciado no es inocente en lo absoluto, ya que remite a la práctica de la coprofilia. Una vez más es un anuncio del destino de Dante.

---

[390] *Ibid.*, p. 239.
[391] *Loc. cit.*
[392] *Ibid.*, p. 330.
[393] *Loc. cit.*
[394] *Loc. cit.*
[395] *Loc. cit.* El énfasis es mío. Aunque la frase puede sonar totalmente bajtiniana, lo es sólo porque esas tres palabras, "festín", "bajo" y "vientre", se encuentran en abundancia en el estudio que hace Bajtín sobre *Gargantúa*, de François Rabelais.

A continuación viene la ceremonia final, donde la caciquesa elige al vencedor del día, a la persona que al próximo año encarnará al Santo Niño. El resultado desagrada a los Karapetiz que consideran que Sacha es el verdadero ganador. ¿Qué producto habrá arrojado el niño para que su evaluación fuera tan positiva? Esa pregunta queda en el espacio del lector y favorece la experiencia estética de lo grotesco. Al imaginar lo que pudo ocurrir se generan imágenes que de inmediato se ligan a la repulsión, el asco, las náuseas. Sin embargo, el relato se corta de manera tan abrupta, que una posibilidad bastante plausible es que el lector desee completar el vacío que se ha generado. El impulso por llenar un blanco en la información induce los cuadros terribles y, por consecuencia, el deseo no haber llevado el pensamiento por esos caminos. Una vez más se observa la atracción y la repulsión como un fenómeno esperable en la recepción de este tipo de literatura.

En el transcurso de esa acción (la coronación), los extranjeros observan el producto que diferentes personas han dejado en sus recipientes. Aquí se interrumpe el relato de la Karapetiz, pues su estado de ánimo se ha visto perturbado por el comportamiento de Dante. ¿Qué ocurre después? Sólo se puede inferir el enojo de Marietta, la huida, los conflictos con la Garrapata, la población sumida en el sopor después del éxtasis, la elección del nuevo Niño Santo, los olores, los gases, el campo destruido, el cansancio.

La situación, como se ha podido ver, se compone de varias acciones que guardan en su núcleo alguna característica que se liga a la estética de lo grotesco. Impera la ambivalencia, la desacralización, el destronamiento, la escatología y las parodias del lenguaje. La fiesta en sí es un ejemplo eficaz de cómo las celebraciones religiosas se pueden volver paganas, mundanas; es decir, una forma de carnavalización.

2. El festín en casa de Marietta y Sacha

Los avisos a lo largo de la novela son constantes, por lo cual no deberían sorprender las acciones que tienen lugar en el piso donde vive Marietta y su hermano; sin embargo, existe algo en el espíritu humano que insiste en negarse ante la situación que se conforma. Desde niños hay un proceso de aprendizaje para mantener distancia de los olores que indican putrefacción; es casi instintivo reconocer los alimentos que hacen daño por su apariencia, sus colores y los aromas que desprenden. La nariz y el gusto ayudan a que exista espacio entre uno y lo repugnante. Sentir nauseas, arcadas de vómito y esa sensación de tener lo pútrido en la punta de la lengua no son sensaciones agradables y la mayoría de los seres humanos evitamos entrar en contacto con ese tipo de materiales. Sin embargo, esas sustancias y materiales (físicos o imaginarios) son parte de la vida e inevitablemente aparecen en el camino.

Se han señalado varios signos de advertencia, pero también es parte de la naturaleza humana la curiosidad por este tipo de experiencias relacionadas con la impresión imborrable que produce el asco. El último aviso fue la frase de la Karapetiz. Se lee como una premonición: "el festín del bajo vientre"; es eso, precisamente, lo que acontece, lo que toma por sorpresa al lector, a pesar de las constantes advertencias.

Dante C. de la Estrella y Ramona Vives llegan a la casa de Marietta Karapetiz y su hermano Sacha. Es importante señalar que se encuentra en un departamento ubicado en lo alto de un edificio. Es necesario subir por elevador o escaleras. Es decir, la casa de Marietta Karapetiz ocupa un sitio, en términos topográficos y simbólicos, elevado. Su ubicación será relevante hacía el final del capítulo.

Además de los cuatro personajes antes mencionados, los acompaña el chofer, de nombre Omar. En el piso los esperan dos sirvientes: una mujer de aspecto desagradable (a la que De la

Estrella llama "Zuleima", por no recordar su nombre) y un hombre que lleva el adjetivo de "gordinflón". Ellos se encargarán de ofrecer los alimentos que están listos para los presentes.

Dante, en principio, no está oficialmente invitado a esa reunión que era sólo para Ramona, pero a fuerza de insistencia logra "colarse". Las acciones e intenciones de Marietta y la hermana Vives no son claras. Dicen no querer la compañía de Dante, insisten en que Omar (el chofer) lo lleve de regreso, pero el licenciado cree que hay algo oculto, que detrás de las constantes negaciones hay algo que no lo deja tranquilo y que debe investigar: "Pero ahí estaba de nuevo el intríngulis que me azoraba, volví a descubrir el mismo guiño, la misma tierna languidez de la mirada, la misma imploración muda: «¡Alma generosa, no me abandones! ¡Compadécete de esta tu fiel admiradora!» [...]"[396] Estas exclamaciones sólo están en la imaginación de Dante, es lo que él cree que le intenta decir la Karapetiz, pero no hay certeza de nada. Dante llega como un invitado incómodo, un agregado a la fuerza, o al menos eso es lo que parece. La interpretación cambia al ver lo que ahí le tienen preparado.

La primera descripción que se hace de la casa de la Divina Garza es insólita: "pestífero cubil".[397] La elección del adjetivo ofrece riqueza de significados e imágenes: no sólo es el mal olor a lo que alude, sino a algo que puede contagiar de una enfermedad en otros tiempos mortal: la peste. Unido a la palabra cubil, se amplía el significado: un sitio de mal olor, donde es posible contagiarse de enfermedades mortales y que es el hogar de fieras. La breve descripción conduce a una alusión de la animalidad de los anfitriones y continúa los anuncios sobre lo que ahí va a ocurrir. Una vez que los invitados entran en el territorio de la Karapetiz, se les ofrece un breve recorrido hasta que llegan a la estampa del Santo Niño del Agro.

---

[396] *Ibid.*, p. 316.
[397] *Ibid.*, p. 315.

> La Divina nos paseó por el saloncito, emitiendo doctos comentarios sobre sus reliquias. Con la voz, los ademanes, el movimiento entero de su cuerpo, una pierna que avanzaba y retrocedía llena de incertidumbre, mientras la otra saltaba hacia adelante, segura, cargada de una súbita audacia, de convicción en la marcha, con gestos faciales que en décimas de segundo lograban evolucionar del misterio a la sorpresa, de la sorpresa a la revelación, de la revelación al éxtasis, Marietta Karapetiz fue creando una especie de suspensión mágica, que llegó a su clímax cuando nos colocó ante un marco modesto, justo detrás de su mesa de trabajo.[398]

Ante la imagen inicia la narración de Marietta sobre lo que ellos vivieron en Tabasco y al tiempo llega la comida que traen los sirvientes. Quizá es por estas acciones que Dante reflexiona de este modo: "Lo único que deseaban era que me quedase allí. Habían organizado mi festejo hasta el menor detalle. ¡Una fiesta sorpresa! La misma noche anterior debían de haber iniciado los preparativos".[399] El ambiente festivo que implica una preparación coloca a los personajes en una disposición diferente. Dante no sabe a qué va a esa casa, insiste en ir con Ramona sólo para que no lo dejaran fuera, para sentirse incluido y continuar las conversaciones con la académica que tanto lo había deslumbrado la noche anterior, de modo que le sorprende lo que encuentra. La celebración podría tener un paralelismo con la experiencia de Marietta y Sacha en Tabasco, ya que también se trata de un ritual relacionado, como indica la Karapetiz, con la consagración de la primavera, la fertilidad, la plenitud, la preparación de la tierra y la recolección de los frutos.

Las características rituales de las acciones se dejan ver sin anunciarse del todo. Por ejemplo, en el párrafo antes citado, se puede apreciar que el desplazamiento de la anfitriona no es común, tiene un sentido estilístico puntual que podría ser representación del caminar de las

---

[398] *Ibid.*, p. 317.

[399] *Ibid.*, p. 316. Es la cuarta vez en la novela que se alude a una celebración: la del Viejo escritor que ha cumplido años en el primer capítulo, la boda de Dante C. de la Estrella y María Inmaculada de la Concepción, las fiestas paganas en la selva de Tabasco y esta última, donde el licenciado se siente como el protagonista de los festejos.

garzas: “una pierna que avanzaba y retrocedía llena de incertidumbre, mientras la otra saltaba hacia adelante”. Ella camina de este modo particular para llegar a la estampa. Cada elemento que aparece –los gestos, la voz, la forma de disponer a los invitados, los tiempos de las acciones (bienvenida, presentación, comentarios, comida, cantos, bailes, imitación de animales, elección del rey, coronación)– indican una intención ritual. Cada acción es signo y símbolo de algo más: esa pequeña tertulia es una representación que acompaña las memorias de otra celebración que se vivió en otro país, en otros tiempos.

La “suspensión mágica”, de la que habla De la Estrella, recuerda ciertos estados de trance a los que acceden los iniciados de diversos rituales por todo el mundo. Los más famosos, quizá, son los sufís turcos que giran por horas hasta alcanzar un éxtasis místico.[400] El movimiento repetitivo es la base de la meditación. En este sentido, la forma de caminar de Marietta y, más tarde, los golpes rítmicos que se dan en las piernas al tiempo que repiten la oración del Santo Niño del Agro, podrían ser una forma de acceder a esos estados que se describen en la novela. Lo trascendente de estas acciones es que son de carácter ritual, místico y con un valor sagrado. Normalmente están asociadas con esos tópicos; pero este no es el caso. Una vez más opera la inversión y la parodia, ya que una función sacra se pone al servicio de una fiesta pagana de corte escatológico y burlesco.

La inversión seguirá su camino gracias al lenguaje grosero que enfatiza las funciones del bajo vientre. La Divina Garza, al presentar la estampa, dice las siguientes palabras que se encuentran entre signos de admiración: “¡«Helo aquí!», exclamó con pasión”.[401] La interjección

[400] La ceremonia de estos bailarines se conoce como *El Sema*, y a los bailarines como *Mevlevi*. Las danzas giratorias de esta comunidad Sufí están consideradas Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO. Véase Patrimonio Cultural Inmaterial, “El Sema, ceremonia mevlevi”, https://ich.unesco.org/es/RL/el-sema-ceremonia-mevlevi-00100, consultado el 19 de noviembre de 2020.

[401] Sergio Pitol, *op. cit.,* p. 317.

se usa para referir la presencia de algo sagrado. Es común escucharla en lenguaje bíblico, de modo que su uso en este contexto ya denota una burla y una intención sarcástica.[402] Que De la Estrella añada "exclamó con pasión" es una hipérbole de la misma idea que sólo puede conducir el segmento hacia lo risible. Karapetiz continúa su imprecación: "Listo para dar servicio a todo el que lo requiera! ¡Les presento a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¿Quién si no tú me deshollina el triperío? ¡Gracias por tu bondad, Santo Niño del Agro, todas las mañanas libero mente y corazón de una porción regular de maciza e innecesaria mierda!"[403]

La frase que despierta la risa, por su construcción inesperada, es, en mi opinión: "¿Quién si no tú me deshollina el triperío?", ya que es la síntesis de una presentación muy seria donde se le otorgan características suntuosas a la estampa: es patrono, bendito y santo. Se coloca a la imagen en una expectativa muy alta y la caída es súbita. Ese contraste produce la sensación de desequilibrio y vulnerabilidad, al tiempo que coloca dos imágenes opuestas en una sola (hibridación). Además, una de esas representaciones es admitida y venerada por la tradición (los niños santos), mientras que la otra es privada y hasta se prohíbe hablar de ella (la defecación). Así, el acto de evacuar, al menos el de Marietta, se expone, se vuelve público y abierto, de modo que ya no hay ninguna vergüenza en decir la palabra "mierda" al final de esta introducción. Tal palabra suena fuerte, casi fuera de lugar, y al mismo tiempo es necesaria para continuar las acciones de la situación.

[402] Un ejemplo es el siguiente versículo que se encuentra en el evangelio de Lucas: "Ni podrá decirse: Helo aquí o allí, porque el reino de Dios está dentro de vosotros. Lucas, 17: 21. La interjección se encuentra actualmente en desuso, incluso en traducciones más actuales del mismo versículo se anota: "Está aquí o allí".

[403] Sergio Pitol, *loc. cit.*

¿Por qué todos los personajes comienzan a actuar de manera tan extraña? Rápidamente el tono de la escena se empieza a enrarecer sin pasar por una progresión lógica de causa y efecto. Las acciones de Dante no corresponden a los estímulos inmediatos de la situación, sino que son el resultado de un pensamiento tardío; lo siguiente es que Dante, motivado, según él, por las burlas que hizo Ramona cuando entraban al edificio, comienza una rutina casi buffonesca:

> Empecé a gesticular ante Ramona, en una tesitura de espíritu, debo confesarlo, un tanto circense. Con voz infantiloide, que imitaba la suya, la interpelé: "¡Ven a ver la estampita, muñeca! Sí, Ratona, ricura, ven a verla, que te va a encantar. Sin temores, sin precipitación, Rabona, ven y adora a este Niño Santo de tu tierra, mira que cuando sea necesario con una cucharita de plata te va sacar la mermelada del culito".[404]

Él inicia ese tipo de prácticas en respuesta a una burla (Ramona le llamó Ciriaco, que es su segundo nombre); sin embargo, pienso que la acción es desproporcionada, una exageración que influye en todo su comportamiento. Insisto en la ruptura de lógica: ¿por qué exagera de ese modo, más allá de lo que ya se veía de este personaje? Se vuelven a encontrar varias características del grotesco en estas manifestaciones: las muecas, que son típicas formas de la máscara, ya que deforman el rostro y lo vuelven ridículo, pero también abierto y muestran, en la plasticidad del rostro, la profundidad de los orificios: boca y fosas nasales muy abiertas, ojos desorbitados o empequeñecidos, además de la falta de simetría al ladear la mandíbula o subir los pómulos y las cejas. Luego de los gestos viene una imitación "infantiloide" de la voz de Ramona: una burla, porque esa forma de juego quiere ofender y minimizar a la persona imitada, pero siempre en el tono de diversión y estridencia. ¿Ramona se divierte con los juegos verbales de Dante? ¿En qué ánimo se encuentra ella para soportar esos embates y progresar –como se verá más adelante– hacía un estado desaforado?

---

[404] *Ibid.*, p. 318.

Ya se ha hablado antes de los apodos de Ramona. En este caso hay que recordar el de Rabona y el de Ratona, dos formas grotescas de llamarla ya que aluden a una topografía corporal y también a una hibridación: ella como un roedor. El final de la cita conduce al lenguaje grosero hacia territorios de la escatología, siempre con elementos ambivalentes. En este caso los opuestos se denotan en la cuchara de plata que se opone a la mermelada (eufemismo conocido del habla popular). El diminutivo empleado al final de la frase le otorga un toque juguetón sin dejar de ser soez. Así, la construcción verbal va y viene del juego a la ofensa, de lo inocente a lo perverso.

La siguiente acción consiste en decir en voz alta la oración al Santo Niño. Marietta le pide a De la Estrella que lea para todos los presentes. Aquí el tono es muy serio, solemne incluso. Dante realiza la lectura y se sorprende de que nadie esboce al menos una risita, dadas las palabras e imágenes que sugiere la oración, del todo escatológica y grotesca:[405]

¡Sal mojón
del oscuro rincón!

¡Hazme el milagro,
Santo Niño del Agro!

¡Cáguelo yo duro
o lo haga blandito,
a la luz y en lo oscuro,
sé mi dulce Santito!

¡Ampara a tu gente,
Santo Niño incontinente![406]

[405] Si bien he mencionado la plegaria en apartados anteriores, no me he detenido a analizar sus palabras y su estructura. En este momento de la narración es la primera vez que se dice completa. La primera vez sólo es una estrofa dicha por Sacha. La tercera vez que aparece en la novela es en relación a las celebraciones del Santo Niño en Tabasco. En términos de historia, esta es la primera ocasión en que De la Estrella, al leer el texto, lo conoce en su totalidad; también sucede así para los Millares que escuchan al licenciado.

[406] *Ibid.*, p. 318. En cursivas en original, ya que es el texto que de la Estrella lee de la estampa.

El texto es en sí una parodia de las oraciones populares. Incluso tiene algunos elementos de aquellos textos que se enseñan a niños –sobre todo los instruidos en el catolicismo– y que se utilizan para pedir un buen sueño a los ángeles de la guarda.[407] La primera estrofa, compuesta por dos versos, plantea el tema y el objetivo de la oración: tener una evacuación exitosa, que los excrementos se alejen de la oscuridad y por contraste, que acerquen al individuo a la luz. El acontecimiento se observa como un milagro, es decir, como algo inusual, extracotidiano, una acción que sólo es posible por intervención divina. Así, el proceso digestivo se enviste de una carga simbólica sagrada y pierde por un instante su mundanidad. El procedimiento se equipara al de las parodias.

La tercera estrofa, que contempla cuatro versos y es la más extensa, abunda en el contenido escatológico que se vuelve explícito. No hay ninguna posibilidad de que la oración sea metáfora o parábola: las palabras y su orden dan dirección y contundencia. Las imágenes que se generan son, de inmediato, repulsivas, al tiempo que siguen una estructura contrastante: lo duro y lo blandito, la luz y la oscuridad.[408]

La última imagen de la estrofa ("sé mi dulce Santito") también es sorprendente, ya que se liga la experiencia de la evacuación con la dulzura que puede tener un Niño Santo: el alivio del bajo vientre se consolida en la ternura y los dones sagrados que otorga una imagen popular (pagana) de una representación del Niño Dios. La pura idea podría perturbar a una razón secular y producir un enfrentamiento de significados: la literatura grotesca como una provocación.

---

[407] Personalmente, recuerdo la siguiente: "Ángel de mi guarda/ de mi dulce compañía/ no me desampares ni de noche ni de día". Me llama la atención la constancia de la palabra "dulce", así como la oposición noche y día; luz y oscuridad.

[408] Otro paralelismo posible se encuentra en las promesas matrimoniales, especialmente en esa frase que reza: "En la salud y en la enfermedad". Lo interesante del recurso tiene que ver con la recepción por parte del lector: la oración crea un vínculo entre lo escatológico, las experiencias y referentes que puede tener el receptor con esas estructuras literarias. El choque entre la idea de lo solemne y la mención de aspectos de la vida que son reservadas para la intimidad crean un tercer significado que es grotesco.

La última estrofa es una petición solemne que utiliza un verbo de uso común en este tipo de expresiones, amparar; pero, una vez más, el sentido gira para llevar el significado hacia el lenguaje escatológico: la incontinencia fecal como una virtud, como una condición a la que se aspira y que provoca el deseo, ya no de una persona, sino de una comunidad. La estructura de la plegaria lleva el pensamiento y la fe de un ámbito particular a uno general. La serie de oposiciones que presenta la oración produce su trascendencia irrisoria y paródica, al tiempo que desencadena un rechazo que se refuerza por las expresiones y acciones que realizan los personajes ante la estampa.

De la Estrella piensa que la lectura provocará risa, dado el contenido. Pero se equivoca. Los convocados a la reunión muestran sumo respeto ante la oración y continúan con su comportamiento solemne. La extrañeza se intensifica cuando entra Sacha, que hasta ese momento permanecía en su habitación. Hay que recordar que la noche anterior Sacha vestía elegantemente y se movía con aire distinguido. Su segunda aparición contrasta de manera impúdica con la primera. Por la gran riqueza de características grotescas que manifiesta esta entrada, es necesario observarla con detalle:

> Tenía la cabellera húmeda y alborotada, una toalla alrededor de los hombros, la pierna tullida cubierta sólo con una pantalonera blanca de tela acolchada, ceñida a la altura de la ingle y en el tobillo. ¡Un espectáculo espeluznante! Pocas cosas creo yo que puedan superar en procacidad al cuerpo desnudo de un anciano. Y el de Sacha, cubierto por una espesa pelambre blanca, que le daba aires de fauno en primavera, superaba todo límite. Las partes pudendas se columpiaban alegremente a los ojos del mundo. Al vernos, detuvo la carrera, utilizando uno de sus talones como freno. Sus ojos infantiles nos miraron con picardía y consternación, luego se pasearon golosamente por encima de la mesa. Su inmensa dentadura creció en una radiante sonrisa de alegría.[409]

[409] *Ibid.*, p. 319.

En otras secciones de este estudio se ha mencionado la típica inversión grotesca que existe en mostrar el cuerpo de un individuo anciano, pero que presenta rasgos de vitalidad juvenil. Dos cuerpos en uno, el del niño y el del viejo que conviven en el mismo espacio para producir un ser híbrido, monstruoso a la vista. Además, el cuerpo de Sacha se ofrece casi desnudo. Sólo está cubierta la pierna tullida y los hombros. La pantaloneta acolchada que se describe, en lugar de ocultar, enfatiza la pierna, la deformidad. Es un elemento que existe sólo para llamar la atención, como un adorno que exalta una anomalía. La toalla sobre los hombros cubre del mismo modo que lo hacen las capas, reservadas para la nobleza y altos puestos de la iglesia. Sus elementos de vestido funcionan así de manera simbólica para incrementar el sentido monstruoso del personaje y crear una imagen contrastante con la primera idea que se tiene de él. La situación general que se vive, con su entrada, se enrarece aún más.

No es posible omitir el detalle que quizá sea el más escandaloso: ligada a la figura del fauno en primavera se devela la información de que "las partes pudendas se columpiaban alegremente a los ojos del mundo".[410] Sacha se muestra como un cuerpo abierto, aun en su vejez, que exhibe su sexualidad de manera alegre. La prosopopeya "los ojos del mundo", dota a la

[410] El fauno, con minúscula, está asociado a los sátiros griegos, esos seres que acompañaban a Dionisio y Pan. Tienen diversas características en común, especialmente con Pan, que en el mundo latino se le conoce como Fauno. Al respecto, Robert Graves aclara: "Pan, cuyo nombre deriva habitualmente de *paein* «pastar», representa al «demonio», u «hombre erguido», del culto arcadio a la fertilidad, que guardaba gran similitud con el culto de las brujas del noreste de Europa. Este hombre, vestido con una piel de cabra, era el amante elegido por las Ménades ebrias durante sus orgias en las altas montañas, y antes o después pagaba este privilegio con su muerte". También se habla de su aspecto: "Se dice que era tan feo al nacer, con cuernos, barba, cola, patas de cabra, que su madre huyó asustada". Robert Graves, *Los mitos griegos, 1*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 130-134. Si los faunos son representaciones tardías del dios Pan y comparten estas características, la imagen que transmite la frase "como fauno en primavera", se amplía y se complejiza. La toalla podría asociarse a la piel de cabra y la pierna tullida con las patas de cabra. También se incrementa el contenido simbólico de la situación: la orgía del bajo vientre. Sacha, así, se observa como una deidad, pero no hay que olvidar que la descripción de Dante está cubierta por la ironía y la parodia, de modo que la frase, en realidad, funciona como un rebajamiento del personaje que lo eleva a una dimensión cósmica, de acuerdo con el concepto de rebajamiento según Bajtín. Otra posibilidad para interpretar esta frase viene del dicho popular: "como burro en primavera". Una vez más, Sergio Pitol juega con una simbología mítica y culta, al tiempo que abre caminos del pensamiento popular (una ofensa jocosa) para producir choques de sentido.

imagen de un sentido topográfico, de acuerdo con la teoría de Bajtín: no hay nada ni nadie en el mundo que no esté mirando los genitales de Sacha. El punto de fuga de la imagen se encuentra ahí, como un centro de atracción del que nada ni nadie puede escapar. Si todo lo que existe concentra su mirada en ese sitio específico, entonces se ha dotado al mundo de una imaginación grotesca, pícara, de una sexualidad desbordada que extiende su influencia hacia todas direcciones. El énfasis en las partes pudendas es un signo poderoso y ambivalente de la virilidad encarnada en un viejo que tiene el cuerpo cubierto por un pelambre blanco, pero la actitud jovial de un niño travieso.

El gesto de frenar con los talones es del todo caricaturesco. Se exagera el guiño de pantomima con esa indicación que podría ser innecesaria si el tono fuera otro. Pero en esta narración de Dante, que comienza a salir de los límites de la realidad, caben las descripciones que llevan a imaginar la situación como una caricatura o una representación de *Commedia dell'arte*: así de intensa es la sensación de irrealidad que se vive en la situación, y gracias a estos detalles se transmite al lector.

Lo siguiente que es importante notar son los ojos –infantiles– y el gesto de observar la mesa de manera golosa. Al niño Sacha que juega no le interesa pasearse desnudo frente a los invitados, en cambio muestra especial interés en los manjares que están servidos (excremento recubierto de dulce). La atención se mueve del juicio de los otros a la satisfacción personal, el antojo y la emoción por lo que viene. Ante esa posibilidad, Sacha sonríe, pero no de una manera común. La frase es muy clara: "Su inmensa dentadura creció en una radiante sonrisa de alegría". La exageración se construye de manera sutil para dejar el énfasis en la sonrisa de alegría. Una dentadura, que ya es inmensa, crece aún más ante el estímulo. Por si no fuera suficiente, Pitol

incrementa la exageración con otro enunciado: "Sacha amplió la sonrisa hasta lo inverosímil".[411] La imagen caricaturesca se vuelve a hacer presente y recuerda los ojos que se salen de las órbitas y se transforman en platos más grandes que la cabeza del personaje animado.

El hermano de Marietta se disculpa e informa que regresará en un instante. A partir de este momento la situación, que ya de por sí parecía absurda, se descontrola aún más. Sacha regresa rápidamente, pero sólo se cubre con una vieja bata de baño. De la Estrella enfatiza que seguía descalzo, de modo que se puede inferir que le atribuye un valor especial al calzado y al hecho de presentarse en público con el pie desnudo.

Marietta, como si oficiase una ceremonia, dice que se sienten honrados por recibir a los amigos mexicanos en su casa: "Ramona y Ciriaco, sean ustedes bienvenidos a este modesto convite".[412] Como se ha indicado antes, De la Estrella siente que su segundo nombre se pronuncia siempre en tono de burla. Ya se ha explicado el tipo de reacciones que él tiene ante esas provocaciones, por lo que la nueva respuesta es desconcertante:

> Me levanté como de rayo. «Ciriaquete del verde bonete, avecindado en la calle del Rebuzno número noventa y cinco, departamento siete», grité con estridente voz de pito, «se honra en considerarse un servidor del niño Sacha y de su adorable y fina hermana, pero más que nadie del santo y milagroso Niño del Agro. Sí, amigos, Ciriaquete el del ano incontinente y Mamoneta, la mona que caga más allá de la meta, agradecen este honor y se postran ante esta mesa noble y fraterna.[413]

Para Peter Berger, una forma del humor absurdo encuentra su cause en la estética del grotesco: "Lo absurdo es una representación descabellada, grotesca, de la realidad. Postula un «contra mundo». [...] Si la experiencia es lo bastante intensa, uno se sumerge en otra realidad y

[411] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 319.
[412] *Ibid.*, p. 320.
[413] *Loc. cit.*

el mundo exterior pierde, al menos momentáneamente, su connotación de realidad."[414] Pienso que es eso precisamente lo que sucede con Dante y demás asistentes a esta reunión: entran en otra realidad y el lector (o el mismo Dante que recuerda) siente que aquello que se narra no puede pertenecer a su realidad desde donde narra. Los personajes de Estambul están en otro mundo, donde los valores se han invertido. En ese "contra mundo" los insultos y las provocaciones se corresponden con juegos verbales de corte escatológico, la desnudez no da vergüenza, sino risa; los textos que en apariencia son cómicos se reciben con seriedad y aire solemne; y para terminar, la comida no es tal, sino que también está de cabeza: se comen las heces humanas y no aquello que alimenta verdaderamente: en lugar de comer lo que se va a desechar, se alimentan con lo que antes se ha desechado.

El banquete está compuesto por "mil cositas, casi todas dulces",[415] que se extienden en la mesa. Los anfitriones, la servidumbre y los invitados "comenzaron a comer desaforadamente, con apetito pantagruélico. La miel les escurría de las manos, las comisuras de la boca, la nariz, el mentón".[416] El espectáculo que comienzan a ofrecer es sucio y desordenado. Al mismo tiempo Marietta intercala anécdotas sobre el masaje y las fiestas del Santo Niño del Agro en Tabasco. En un punto De la Estrella reacciona y comenta así a los Millares: "Sentía una ola excrementicia a punto de explotar sobre mi cabeza".[417] La frase anticipa su final y presenta un indicio sobre la verdad de las cositas de las cuales se están alimentando.

---

[414] Peter Berger, *Risa redentora*. *La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós, Barcelona, 1999, p. 283.

[415] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 320.

[416] *Ibid.*, p 324. En esta cita se encuentra la alusión más directa a la novela *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, que es fuente de inspiración y elemento de crítica para el estudio de Bajtín *La cultura popular...* El apetito pantagruélico refiere la forma de comer del gigante Pantagruel: "en cada comida bebíase la leche de cuatro mil seiscientas vacas [...]. Cierto día por la mañana, cuando le quisieron hacer mamar de una de sus vacas –porque dice la historia que no tuvo otra clase de nodrizas–, [...] se comió las dos ubres y la mitad del vientre junto con el hígado y los riñones". François Rabelais*, op. cit.*, p. 228.

[417] Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 325.

Pasa el tiempo y terminan de comer, pero las narraciones de Marietta continúan y sumergen a los asistentes al banquete en un estado aún más profundo de participación. Otro despertar del licenciado acude para informar de la situación:

> De repente algo, no sé qué, tal vez el claxon lejano de un vehículo, me liberó del estado letárgico en que la abundancia de postres aceitosos, de licores dulzones, de cantos magnéticos, me tenían sumergido. ¡Qué era aquello! ¿En qué repugnante aquelarre me habían introducido las manitas de seda cuya acción uno apenas advertía? Todos los presentes, incluidos Zuleima y el joven barrigón, nos dábamos rítmicamente golpecitos en los muslos, pateábamos el suelo siguiendo la cantinela que entonaba aquella mujer diabólica. Uno sabe cómo entra en esos fenómenos de subyugación, pero nunca en qué forma va a salir. Como impulsado por un resorte me puse de pie.[418]

Los intentos por irse son infructuosos. Sacha se lo lleva al balcón y es entonces cuando le devela la información sobre la herida que tiene Marietta en el vientre, la boquita. De la Estrella regresa con el grupo y el desorden, las acciones que, desde la distancia parecen absurdas, continúan sin ningún freno aparente. La progresión es *In Crescendo* y llegará a acciones previstas, pero que son difíciles de aceptar por la mayoría de los lectores. A continuación transcribo el fragmento que podría denominarse como uno de los más grotescos de la novela:

> Sentía náuseas. El calor era intolerable. Los sirvientes habían vuelto a reaprovisionar la mesa. Los hermanos volvieron a servirse nuevas golosinas y a chorrear miel. No sólo Sacha se limpiaba ahora las manos en su bata; Marietta hacía lo mismo. Metía los dedos en la palanganita de agua y se los secaba en la bata del hermano. Tomé un trozo de pastel; un tufo a cloaca me inundó el paladar. Quise levantarme, buscar el baño, volver el estómago, pero de nuevo la garra de Sacha me obligó con fuerza descomunal a permanecer sentado. Reinaba una excitación innatural. Omar, el chófer de aspecto respetable, se había sumado al jolgorio, y también él se llenaba los dedos de miel y se los limpiaba donde podía, en un pañuelo, en las piernas de Marietta Karapetiz, en mis pantalones. Patrones y sirvientes comenzaron a guiñarse los ojos, a reírse, primero de un modo oblicuo, furtivo, después a soltar carcajadas desbocadas, a hablar en su lengua misteriosa, a hacerme muecas horribles. Hubo un momento inaudito, en que Ramona Vives, sin que nada lo hiciera prever, dejó su asiento, se puso en cuclillas y comenzó a dar vueltas en un círculo, acercándoseme cada vez más. Contoneaba el cuerpo, las caderas

[418] *Ibid.*, p. 329.

> sobre todo, y movía la cabeza de un lado al otro en una chusca, aunque fallida, imitación del andar de un ganso. "¡Cuac, cuac, cuac! ¡A ti te busco, Cuasimodo! ¡Cuac, cuac, cuac, cuac!" Todos la aplaudían y comenzaron a graznar igual que ella; el joven sirviente de vientre inmenso y el otrora respetable Omar hacían ruidos con los labios mucho menos inocentes. Me fueron rodeando. Por contemporizar, también yo comencé a corear: "¡Cuac, cuac, cuac! ¡Cuasimodo, cuac, cuac, cuac!"[419]

En esta sección se aprecian la mayoría de las estrategias que tiene el grotesco para manifestarse. Se inicia con las náuseas, que es un indicio que habla sobre un sistema digestivo enfermo, corrupto y extraño. El calor remite a la anécdota que cuenta Marietta sobre Tabasco y traslada esa sensación térmica a la habitación donde se desarrolla el banquete para aumentar el sentido de incomodidad. Luego viene más comida, pero cada nuevo elemento produce mayor repulsión. El comportamiento de los asistentes, igual que la temperatura, se exacerba. Las clases sociales se diluyen del todo y se forma una comunidad que comparte fluidos representados por la miel que se embarra y deja cada parte del cuerpo con una sensación pegajosa.

El pastel que inunda el paladar de Dante con un tufo a cloaca asevera las sospechas: lo que han estado consumiendo son excrementos disfrazados con las más diversas cubiertas dulces. Sacha –que ya no tiene manos, sino garras– es el encargado de retener a un licenciado que a cada instante tiene mayor urgencia por irse ante la demostración de máscaras faciales que comienza a invadir a todos los participantes del convivio. Rostros deformados, olores nauseabundos, comida en exceso, gritos animales, bufonadas, carcajadas de rostro abierto, hibridaciones animales, contoneos con carga sexual, lenguaje grosero y paródico en una fiesta donde nadie puede escapar, ni siquiera Dante que muy pronto también participa de las acciones. El extremo de la situación llega cuando Marietta, aparentemente molesta por la insistencia de Dante, se coloca en

[419] *Ibid.*, p. 331.

cuclillas, se alza el vestido y simula el acto de defecar: así llega un primer momento climático y coincide con el término del relato de las fiestas a las que asistieron Marietta y Sacha en México:

> Un tic en el párpado derecho comenzó a deformarle la cara de pajarraco. "Ya le dije que lo que siguió fue espantoso. ¿No le basta mi palabra? Me pregunta demasiado. ¿Se le ha olvidado que está tratando usted con una señora? ¡Con una dama! ¿También me va a exigir que me ponga a cagar frente a usted?" La situación, como podrán advertirlo, se había vuelto inadmisible. Marietta Karapetiz se levantó el vestido negro por encima de las rodillas e hizo un ademán de ponerse en cuclillas, igual que lo había hecho minutos antes Ramona. Su rostro estaba descompuesto por la ira, por el desprecio, por el asco. "¡Excuse!", le dije con toda la dignidad de que me fue posible echar mano. "No tengo, ni he tenido nunca, el menor interés por conocer esa historia aborrecible."

Pienso que los hermanos y Ramona tienen todo planeado, hasta cierto punto. Saben por dónde tienen que transitar, conocen los sitios importantes a los que deben conducir las acciones, pero entre una estación y la siguiente tienen libertad de improvisación, de descubrir cosas nuevas, de estar ante la maravilla de un hallazgo repugnante. Así, recorren el camino de la fiesta en su traducción y adaptación a un departamento de Estambul para llegar a ese instante donde Marietta, igual que la caciquesa de su relato, tiene que evacuar frente a toda la concurrencia.

Me llama la atención el verbo que utiliza Dante para detener la acción y lograr salir: excusar, que de inmediato suena a excusado, retrete. Utiliza una conjugación en presente, en modo imperativo de la tercera persona singular: "usted excuse". Me parece un llamado al orden, un uso desesperado de su falsa autoridad para pedir que no se realicen esas acciones fuera del territorio designado para ello. Pide, con esa palabra de mando, que Marietta se dirija al excusado y deje en la privacidad lo que debe ser privado. Ante el exabrupto, Dante es corrido de la casa, echado en medio de gritos, insultos y amenazas.

¿Qué puede continuar, de qué modo podría acabar una fiesta carnavalesca, una fiesta que celebra la fertilidad de la tierra mediante el consumo del mejor fertilizante producido por los

mismos seres humanos? La coronación del Rey. La última acción de esta situación grotesca que se vuelve alucinante y con un alto contenido de absurdo que conduce a la risa, es la coronación, pero, como es una fiesta carnavalizada, el último acto de elevación solemne, de contacto místico con lo divino, en realidad es un apaleamiento para regresar a la tierra y hundirse en lo más profundo, lo más abyecto y lo más mundano que puede existir. Así lo vive De la Estrella que, sin saberlo, es designado como el próximo ungido y receptor de los favores del Santo Niño del Agro.

Dante Ciriaco de la Estrella no sale del departamento de la Karapetiz por decisión propia, aunque él lo piense así. Los hermanos, como dirigentes del ritual, tienen el control de la situación y saben a dónde debe conducirse. De modo que, llegado el momento, lo expulsan, pero sólo para que esté en el sitio que ellos quieren, justo en el instante que le corresponde para ocupar su lugar en el ritual. Dante corre escaleras abajo y sale a la calle. Es importante ver su trayectoria en términos topográficos: es echado de un sitio elevado para llegar al nivel de la tierra, mientras que el resto de los participantes se encuentran aún en lo alto. Una vez que existe una diferencia de altura entre los dos elementos, Dante es llamado desde el balcón: "Al salir a la calle oí vocear mi nombre y levanté la cabeza. La vieja rufiana y su caterva de maleantes habían salido al balcón. Sus gritos llegaban como graznidos. Sacha me mostraba mi impermeable y mi sombrero y hacía señas con una mano para que subiera a recogerlos".[420] Dante pide que le lancen sus pertenencias. ¿Qué vista hay desde el balcón? La de un hombre que espera a que le lancen algo. Está quieto y listo para recibir, pero no tendrá lo que él espera. Una vez más cae en la trampa:

[420] *Ibid.*, p. 334. Obsérvese que Sergio Pitol no pierde oportunidad para introducir características grotescas. En esta breve cita hay presencia de sobrenombres, insultos, topografía corporal e hibridación. Los elementos están colocados de tal modo que no producen un lenguaje recargado. La narración no se vuelve cansada ni predecible. Aunque repite las mismas estrategias, la forma en que las acomoda, con diversos artificios literarios, produce un efecto envolvente que conduce la narración, como un remolino de agua, hacia el final donde se conjugan los tres tiempos y espacios que se han manejado a lo largo de la novela.

> Me pareció ver en el balcón cierto brillo metálico. Algo rozó mis sienes, algo me golpeó en un hombro. Levanté la mirada y vi que Marietta Karapetiz y Sacha sacudían sobre mí unas bacinicas. En ese momento ocurrió lo peor. Zuleima, Omar y el joven adiposo vaciaron sobre mí una gran palangana colmada de inmundicias. Traté de huir y no pude. Resbalé; la mayor parte del contenido me cayó encima. Oí sus carcajadas, sus gritos indecentes, sus chillidos. Había quedado en cuatro patas como un puerco, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante. Había perdido los lentes. Me levanté como pude, caí otro par de veces y me golpeé de mala manera.

Con estas acciones concluye la situación que he denominado "El festín en casa de Marietta y Sacha". El protagonista queda en la tierra cubierto de los excrementos de los participantes de la fiesta: de patrones, empleados y visitas, todos por igual, reducidos a detritus en comunión con la fuerza de una celebración carnavalesca. El grupo se une también por la risa, por la unión que formaron para darle a un individuo pedante y engreído un buen baño de mierda. Ellos, en lo alto, pueden disfrutar, sentir placer, estar realizados; él no logra entrar en el círculo de vida, risa y muerte; no logra entender la trascendencia ni la oportunidad que le ofrece la extravagante Karapetiz: renacer, tener una segunda oportunidad para corregir su conducta y su personalidad intolerable; otra ocasión en la vida para divertirse con lo que da asco, para enaltecer lo que otros desechan y tener la capacidad de reírse de sí mismo. Dante C. de la Estrella, en cambio, lo entiende todo mal y resulta más mezquino, más aprovechado, tacaño, vanidoso, ególatra: un ser humano totalmente desagradable que no encaja en ningún lado, que ha quedado con un trauma sin resolver, atrapado en un matrimonio que aborrece y en actividades que sólo alimentan su propia sordidez. Ese sujeto contradictorio, descompuesto y de ideas extrañas, un ente grotesco, es el que llega una tarde a la casa de la familia Millares para contar su historia.

3. Final de la narración de Dante C. de la Estrella

Aquí cabe una breve recapitulación: Marietta Karapetiz y su hermano Sacha le cuentan a Dante y a Ramona lo que vieron en la selva de Tabasco; mientras narran sus aventuras ofrecen un festín en su departamento de Estambul. Años más tarde, Dante C. de la Estrella le cuenta a los Millares lo que le pasó en su viaje a Turquía, la enfermedad de Rodrigo Vives, conocer a la Divina Garza y recibir el contenido de una palangana repleta de inmundicias al final de dicho festín. Él narra lo que sucedió y también narra lo que le contaron que sucedió. Él hace las voces de Marietta, interpreta a Sacha y se representa a sí mismo y a Ramona en ese viaje: lanza gritos de pajarraco, mueve el aire con aspavientos y se deja caer en los sillones de manera teatral. Mientras actúa para los Millares bebe whisky y come las botanas que le ofrecen.

La familia entra y sale del relato. Pierden detalles, se distraen y, de pronto, vuelven a estar conectados al cien por ciento con lo que les dice Dante. Las condiciones meteorológicas obligan a soportarlo. De vez en cuando se ríen y cada que el licenciado logra sorprenderlos, hacerlos reír o provocar sus gestos, se siente con nuevas energías para llegar al final de su narración, ese final donde él recibe la paliza y que debe ser vergonzoso de contar (¿será así para este personaje?).

De pronto, justo antes de que en el relato de Marietta se llegara a contar el fin de las festividades en la selva, y de que Dante lograra escapar del piso de los hermanos, suena un timbre en la casa de los Millares. La frase, casi como una acotación ("Sonó un timbre.") desconcierta y trae de vuelta la acción al presente de la narración. Después, es el narrador en tercera persona el

que se encarga de hacer entrar a un personaje que había sido anunciado antes, el chofer del licenciado que se encargará de llevárselo:[421]

> Amelia Millares se levantó y abrió la puerta. Un hombre uniformado se presentó como el chófer del licenciado De la Estrella. Dijo que desde la mañana había estado seguro de que ese día le iba a llegar la mala racha. Con un tono de mando, le indicó a su patrón que era hora de ponerse en camino, que dejara ya de hacer payasadas, que era la última vez, lo juraba, que lo conducía a su casa en ese estado.[422]

Arnulfo no tiene voz directa. Se sabe lo que dice por intervención del narrador en tercera persona. La información que ofrece es muy importante para poder entender del todo la situación, pero al colocarla de manera indirecta, se oculta. Quizá la intención autoral es precisamente esa, que los detalles que podrían dar certeza sobre lo que sucede queden un poco velados, que nada sea directo ni explícito, como sucede en la sección del balcón: Sergio Pitol no utiliza, al menos en esa parte, ningún sinónimo de excremento. Al seguir las huellas, los indicios y la progresión del relato, se llega a la inferencia de que cuando dice "una gran palangana colmada de inmundicias", se refiere a las heces fecales, pero aún queda un dejo de duda. Lo mismo sucede con la presencia de Arnulfo.

El narrador indica que el chofer dice que él estaba seguro, desde la mañana, de que ese día llegaría la mala racha. Por lo tanto, se puede inferir que Arnulfo sabe exactamente qué le sucede, en cada ocasión, a Dante. Reconoce que es un comportamiento que no se da todos los días, pero que cuando llega, se puede adivinar desde las primeras horas del día. También se puede intuir que, tras muchos años de conocerse, el evento se ha repetido en múltiples ocasiones.

---

[421] En la historia de Marietta El garrapata sirve de chofer, en el relato de Estambul existe Omar y en la anécdota de Tepoztlán está Arnulfo: los tres podrían ser versiones del cochero de Chichikov, en *Almas muertas*, de Gogol, este personaje que acompaña al protagonista y lo salva más de una vez.

[422] *Ibid.*, p. 333.

¿Qué es la mala racha? ¿La necesidad imperiosa de beber y platicar anécdotas escatológicas? Va más allá de eso.

El chofer le dice a su patrón que deje de hacer payasadas. Es una clara inversión de roles sociales, donde el empleado tiene autoridad sobre el jefe. Además, la palabra "payasadas", tiene una connotación ofensiva y es el resultado de una acción reiterativa y molesta. En ese lenguaje se observa el grado de confianza que tiene la relación. Al parecer, al llegar el caso, Arnulfo tiene la obligación de mandar y ordenar los desperfectos que realiza su empleador.

El juramento es una exageración, una frase que se ha dicho cada vez que estos acontecimientos suceden: una frase hecha que aumenta la certeza de que lo que le ocurre a De la Estrella es algo desagradable para el chofer y que tiene lugar con cierta frecuencia. La intervención del narrador en tercera persona termina con el énfasis en el "estado" del licenciado. ¿En qué estado se encuentra De la Estrella? ¿O a qué estado debe llegar aún?

De la Estrella contesta rápidamente: "—¡Un momento, Arnulfo, sólo un momento y me pongo a su disposición! He llegado ya casi al fin. Juro que esta vez no me va a pasar, Arnulfo, se lo juro, no va a ser necesario lavarme. ¡Millares, dígale que me deje quedar unos cuantos minutos! Cuéntele lo bien que me he portado".[423] Su respuesta a la voz de mando de Arnulfo incluye un tratamiento respetuoso que parece fuera de lugar, por lo que se conoce del personaje. Luego le avisa que ha llegado casi al fin: es decir, De la Estrella sabe la estructura de la anécdota que cuenta, no es algo que de pronto recordó, ya que tiene un fin específico al que hay que llegar después de pasar por ciertas etapas.

La siguiente oración que lanza De la Estrella es desconcertante y vale la pena leerla una vez más: "Juro que esta vez no me va a pasar, Arnulfo, se lo juro, no va a ser necesario

[423] *Loc. cit.*

lavarme".[424] El juramento anticipa una acción conocida por De la Estrella y por Arnulfo, algo que tratan de evitar y que, una vez que se cae en esa circunstancia, la única réplica posible es lavar a Dante, cual si fuera un objeto que se ensucia y se lava, como un automóvil que es obligación del chofer. Aquí es importante mencionar que los juramentos son típicos del carnaval y se encuentran en el mismo nivel de significación que los insultos y las historias jocosas, es decir, posee un valor de parodia, inversión y degradación: lo que jura Dante, por tanto, se puede entender al revés y más que un imperativo, es una advertencia para Arnulfo.

Antes de que concluya su narración solicita permiso, como si fuera un niño, y le pide a su anfitrión que abogue y dé buenas referencias de su comportamiento. Ante Arnulfo, Dante pierde toda su confianza, se transforma en alguien dependiente, obediente e inseguro. Pero, una vez que se resuelve ese percance –la amenaza de no lograr terminar su narración–, continúa directo hasta el final.

Así se llega a la última acción de Dante C. de la Estrella, la que cierra todos los hilos argumentales y sirve de síntesis grotesca de la novela al dotar de sentido la situación en la que se encuentran. Dante llega al final de su relato y, de nueva cuenta, interviene el narrador en tercera persona para describir lo que sucede en la sala de los Millares:

> El narrador volvió a quedarse sin aire. Boqueaba como un pez a punto de ahogarse. Arqueó el cuerpo y quedó en un estado de rigidez poco natural. Empezó a desprender un hedor repelente. Los Millares se alejaron en silencio de aquel objeto putrefacto. El chófer se hizo cargo de transportarlo a su automóvil. Don Antonio Millares salió con sus nietos al jardín.[425]

---

[424] En la primera lectura que hice de la novela, lo recuerdo, pensé que era una errata y que debería decir "llevarme", en lugar de "lavarme". Revisé todas las ediciones disponibles y, efectivamente, no se trata de ninguna errata, el texto dice "lavarme" y tiene completa lógica. Sin embargo, mi duda en esa primera lectura, puede sugerir que Sergio Pitol necesitaba que esas intervenciones tuvieran una dosis de lenguaje ambiguo que obligara una segunda lectura para comprenderse del todo.

[425] *Ibid.*, p. 335.

En el apartado dedicado al grotesco traumático se explica que el horror "contrae, hiela y casi las aniquila [las funciones de supervivencia del ser humano]".[426] Esta breve, pero poderosa y acertada definición, coincide con lo que le pasa a Dante C. de la Estrella cuando termina su historia que tiene un final presumiblemente traumático: el cuerpo se contrae y por eso se arquea de manera antinatural. La acción de boquear como un pez que se queda sin aire podría emparentarse con el final de la vida, la casi aniquilación y, anatómicamente, al llegar ese momento, los esfínteres del cuerpo se relajan, dejando salir todos los olores putrefactos que guarda el cuerpo grotesco. El personaje-narrador ni siquiera es llamado por su nombre en este párrafo; su presencia se rebaja a la calidad de un objeto que se puede mover, ya que ha perdido la voluntad. Dante C. de la Estrella, como personaje, narrador y representación, ha quedado arruinado, se muestra como un cuerpo enfermo, informe, colapsado, y esta imagen es típica de la representación de lo abyecto y se fortalece con la acción de los testigos que se alejan al sentir aversión. Si se sigue una lectura a partir de lo traumático, el personaje ha sufrido durante toda la novela una constante ruptura de esquemas a partir del recuerdo de un hecho que lo ha dejado marcado. Al parecer, cada vez que narra esas memorias se convierte en ese ser monstruoso que termina como una estatua nauseabunda.

Es necesario observar detenidamente y reiteradamente la acción de Dante. Primero se queda sin aire y a continuación busca llenar sus pulmones, pero sin conseguirlo del todo. Pitol aprovecha el instante para introducir la última hibridación de la novela: un pez que boquea, un pez que está fuera del agua y se ahoga con el aire. De la Estrella pasa de ser un animal mítico que se presenta al inicio de la novela –una bestia furiosa y monstruosa que produce asombro y rechazo–, a un pez que lucha por sobrevivir en este final que produce asco y compasión. El

[426] Frances S. Connelly, *op. cit*., pp. 259-260.

contraste entre las dos imágenes (el principio y el final que se encuentran) podría conducir la lectura, incluso, hacia la piedad. ¿Qué lo ha degradado de ese modo? ¿El recuerdo? ¿O la representación del recuerdo? ¿Es posible sentir simpatía y tristeza por el personaje a pesar de todo lo que se sabe de él?

La siguiente acción consiste en arquear el cuerpo para llegar a una posición de rigidez. ¿Hacia dónde se inclina la columna para formar el arco? ¿La coronilla va hacia el frente o hacía atrás? De acuerdo con la acción previa, la de boquear, me inclino a pensar que lleva la cabeza hacia el frente, de tal modo que el coxis sale también del eje para querer encontrarse con la cabeza. Es el arco de las náuseas, de la tos y de la búsqueda de aire. Si fuera hacia atrás, el movimiento del cuello produciría una mayor obstrucción de aire. ¿Qué pasa con las manos? ¿Qué imagen representa Dante?

Al inicio de la novela, cuando el narrador en tercera persona explica las intenciones del viejo escritor, se menciona a Matisse y el gusto que siente el novelista por sus pinturas. Uno de los cuadros del pintor fovista sirve de portada para la edición del *Tríptico del Carnaval* de Anagrama:[427] *La danza*. En ese cuadro aparecen cinco figuras humanas en círculo. Una de ellas, la central, tiene la posición que imagino que adquiere Dante al final de su narración:

[427] Sergio Pitol, *Tríptico del Carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999.

La danza, Henrry Matisse

La cabeza hacia abajo, el peso sobre un solo pie, la columna doblada de tal modo que se crea una curva. El vientre distendido, la cara oculta, las manos buscando asirse de alguien más, los omóplatos altos y retraídos. Un cuerpo en contracción, en equilibrio precario y tensión dramática. Y ahí, en esa posición, también se realiza otro trabajo. Un esfuerzo al final de una larga representación que duró el tiempo de la tormenta. "Empezó a desprender un hedor repelente". Los Millares se alejan, es decir, perciben el olor y toman distancia. El adjetivo ayuda a construir la acción: "objeto putrefacto" que ha perdido su dimensión humana para rebajarse al mundo de las cosas o los monstruos. Sólo hay una posibilidad, una acción que lleve a un ente a producir algo que tenga un hedor repelente y que lo convierta en un ser monstruoso. De la Estrella defeca en medio de la sala de los Millares en Tepoztlán. Defeca y se paraliza ante el trauma, ante el recuerdo y la imposibilidad de verse (reconocerse) en ese que es. La anagnórisis no se da, no hay posibilidad de enfrentarse a uno mismo. En el mundo al revés del grotesco

traumático sólo hay evasión, inmovilidad externa, pero acción interna que desata las excreciones y los gases.

Las acciones cobran velocidad ante la imagen insólita. En dos oraciones simples el protagonista está en su auto y los niños han salido al jardín con su abuelo. No hay tiempo para procesar la secuencia, cae de golpe y de manera impactante, como un rayo. El ritmo exige varias lecturas. ¿Está ocurriendo lo que intuyo que está ocurriendo?, se podría preguntar el lector. Sí, no hay duda. De la Estrella llegó al paroxismo de lo grotesco y expulsó en público el contenido de sus entrañas. ¿No fue eso lo que hizo durante toda la novela? Arrojar la putrefacción que contenía, esa historia escatológica que lo marcó y transformó para toda la vida.

Ya en el jardín, el abuelo es el que tiene la necesidad de hablar y busca respuesta en su nieto (la última inversión de la novela, donde la sabiduría le pregunta a la inocencia): "—¿Te has dado cuenta…? —le preguntó a Juan Ramón, sin atinar el modo de cerrar la pregunta".[428] No hay palabras para decir, explicar, comprender lo que acaban de vivir. La experiencia es sumamente fuerte y se queda sólo en preguntas inconclusas. ¿Qué pasó? ¿Cómo fue posible eso? El abuelo, quizá, tiene la esperanza de que sus nietos no se hayan percatado de lo que sucedió, pero Juan Ramón dice que sí, y su respuesta se encierra en signos de admiración, aunque el narrador indique que fue una expresión lacónica, quizá por breve, aunque con todo el contenido emocional que amerita. Es un "¡Sí!" expresado desde la honestidad que brinda la mirada infantil donde cabe el mundo que se ha abierto frente a sus ojos. En ese "¡Sí!" está la sorpresa, quizá también cierta diversión o burla. Sólo se pueden inferir inflexiones para esa palabra, pero las posibilidades son numerosas –si no es que infinitas–, pues en cada lectura hay un Juan Ramón

[428] *Loc. cit.*

diferente que depende de la voz del lector. "¡Sí!", contesta el nieto, pero las cavilaciones continúan.

"Después de caminar otro rato, Juan Ramón preguntó a su vez—: ¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?"[429] La pregunta posee una dosis de ingenuidad, simpleza, duda auténtica y también está construida con toda la fuerza del artificio literario. La pregunta pide que el lector conozca, reconozca y acepte las acciones de Dante. "¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?", donde "eso", es aquello que han visto y que se guarda en complicidad entre el abuelo, el nieto y el lector.

Es un acierto que la conversación no sea entre padre e hijo, sino que se muestren dos edades límites: un inicio y un final. Dos formas de entender, de reflexionar, de sumar experiencias para llegar a ese efecto donde el cuerpo pide aire, caminar por el pasto verde, ver las montañas. "¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?"

La reflexión a la que invita la pregunta también es para el lector que por fin tiene un descanso después de la verborrea de Dante y ahora puede leer dos párrafos cortos y tres diálogos. La disposición del texto también ofrece esa caminata por el pasto verde, también da aire y abre el tiempo. Ya no es la prisa del licenciado por terminar su monólogo, ya no es la estridencia ni los bloques de palabras que se extienden por páginas y páginas sin dar respiro. Ahora llega la calma, pero los personajes están cargados de una emoción que no los deja hablar de manera fluida. Están en la contemplación de una experiencia estética que ha sucedido en su interior, del mismo modo que le pasa al lector. Es el grotesco que atrae y produce repulsión, que da risa y también asco, que otorga vida, pero siempre en conexión con la muerte, que muestra un cuerpo abierto, donde se puede observar lo prohibido, lo privado, lo oculto. El grotesco que abre la

[429] *Loc. cit.*

puerta a otros mundos posibles donde todo está al revés, donde la lógica de las acciones es totalmente diferente a lo esperado. La gruta está en el interior de cada personaje, de cada lector. Así, *Domar a la divina garza* se ofrece como un libro que cuestiona, que ataca, que perturba, pero también que libera suspiros y carcajadas, estertores y escalofríos de asco. Una novela que a cada página sorprende y que, poco a poco, conduce al lector y a sus personajes a enfrentarse al abismo que se encuentra en la parte más recóndita de lo que podemos llegar a ser.

CONCLUSIONES

En las últimas páginas de su autobiografía, Sergio Pitol lanza una idea luminosa y termina la memoria con una idea de Bajtín:

> Para la escritura, la palabra es por naturaleza polisemántica: dice y calla a la vez; revela y oculta; [...] la escritura [...] se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y el desorden, por más transparente que parezca. [...]
>
> Escribir ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo.[430]

Así, al tomar estas palabras como legado, es posible revisar hacia atrás su obra y verificar que sus novelas, sus ensayos, los escritos autobiográficos y los cuentos siempre poseen esas características ambivalentes que también se logran encontrar en la estética de lo grotesco y que dotan a cada página de profundidad y complejidad. El nombre del esteta ruso –que tanto influyó en la producción literaria de Pitol– vuelve a manifestarse para dejar constancia de un interés constante: las mutaciones del mundo, esas mismas que aparecen una y otra vez en la novela que aquí se ha estudiado.

Mi principal interés ha sido mostrar que la estética de lo grotesco tiene una fuerte presencia en *Domar a la divina garza*; como menciona Pitol, en esta obra la escritura dice y calla a la vez, revela y oculta. La historia invita al delirio, pasa por momentos de oscuridad, deja varios misterios abiertos para que el lector participe de manera activa en su resolución y también ofrece diversos instantes de desorden que se engarzan con maestría a través de las múltiples tramas que ofrece la novela. Estos indicios son marca de lo grotesco, de una estética a la que se llega por vía del carnaval, por vía de las teorías de Bajtín.

---

[430] Sergio Pitol, *op. cit., Una autobiografía soterrada* (2010), pp. 117-118.

Domar a la divina garza, como se ha dicho, es el título de una novela ficticia que un personaje de Pitol intenta –o logra– escribir; de manera simultánea también es el título de un libro que cualquier persona puede adquirir o leer en una biblioteca. Ese personaje, el viejo escritor que es puro deseo, no vuelve a aparecer en la diégesis más allá del primer capítulo, queda como un cabo suelto y de este modo es imposible cerrar su ciclo. Una frontera queda abierta y por esa fisura se desbordan las ideas. Así, la novela carece de un límite y su monstruosidad teórica hace que el pensamiento también se desborde.

Es mi deseo que este estudio deje un tipo de huella particular en los futuros receptores de la novela: un indicio de vértigo, un paso hacia el abismo que ofrece la estructura, las historias, las situaciones y los personajes que habitan la ficción. Pensar esta novela como un fenómeno literario sumamente poderoso donde los artificios de la técnica se ocultan perfectamente para ofrecer un efecto deseado en el lector, un efecto poético: atracción, repulsión, miedo, asco, parálisis externa, pero un gran movimiento emocional que se necesita para disfrutar del efecto grotesco que reúne estas características en un sólo instante de experiencia estética. Pienso que los efectos que describe la teoría se viven de manera exacta en el viaje por las páginas de la novela. La presencia de lo grotesco se verifica una y otra vez, desde todas las perspectivas analíticas que se han revisado, sin omitir o escatimar ninguna de las funciones o características particulares que hacen que una obra de arte llegue a ser grotesca.

Otro interés particular de este estudio es revalorar la categoría estética que se ha trabajado y que puede tener un sitio de mayor protagonismo en diversos estudios de crítica literaria, ya que no es ajena a las diversas producciones que se han realizado, tanto en la literatura nacional como la de otras latitudes. Lo grotesco debe encontrar su lugar como oposición al mundo sublime que tuvo su auge en el Romanticismo, su sitio al lado de las producciones siniestras que tanta

visibilidad tienen en estos tiempos y debe contrapesar los estudios desde la belleza que han imperado. Lo grotesco como una estética literaria en movimiento constante y que no se queda en aspectos negativos, sino que se eleva, gracias al humor y su vínculo con las ambivalencias humanas, hacia sitios que ahora se prevén como insospechados.

Debo registrar una posibilidad que me ha inquietado en la parte final de la escritura de esta tesis: ¿Sergio Pitol quería llegar a lo grotesco? ¿O llegó ahí por vía de lo carnavalesco? Quizá el hallazgo es involuntario, pero no por eso inexistente o carente de valor crítico. La teoría sobre lo grotesco existe, Sergio Pitol leyó con avidez un texto canónico sobre el tema y luego, por su influencia, mayormente, escribió una novela, luego otra y una más, que juntas, conformaron el *Tríptico del carnaval*. La lectura atenta y rigurosa del texto de Bajtín ofrece una claridad que se ha usado en este estudio como piedra angular: cada vez que se menciona el carnaval, la carnavalización o los efectos carnavalescos, está de fondo el realismo grotesco. Así, cuando Sergio Pitol habla del *Tríptico del carnaval*, se podría sugerir que también se habla, por suma, por acumulación, por descenso, de un *Tríptico grotesco*, y su mejor representante, *Domar a la divina garza.*

Para terminar esta suerte de conclusiones, quisiera regresar a ese momento final donde un niño pregunta, "¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?", porque me parece que es la cuestión fundamental, aquella que encierra una verdad oculta que es testigo de esas mutaciones que suceden en el mundo. Los personajes reflexionan sobre una verdad mayor, superior a su existencia. La pregunta pide una respuesta sobre la conducta, sobre la ética y abre espacios hacia lo espiritual y también hunde su significado en la tierra. La respuesta se puede dar desde múltiples ámbitos, con seriedad y también con humor; el hecho se observa, de igual modo, con gran diversidad de significados: puede ser una experiencia traumática, cómica o trágica. El

acento debe ser colocado por la imaginación del lector que trata de comprender, sentir y vivir esa posible experiencia de recibir un baño de inmundicias, de perder el control de la vida y terminar defecando de manera pública en una casa ajena, de recibir el escarnio, la burla, las risas. ¿Qué hacer después de eso? ¿Cómo seguir con la vida? Mi respuesta es, en parte, este estudio sobre la presencia de lo grotesco en una novela que debería ser leída con mayor fervor, tanto por la crítica como por los lectores que conforman una comunidad a la que le corresponden retos, tanto emocionales como intelectuales; retos que abran el mundo a su diversidad de experiencias, a la multiplicidad de fenómenos estéticos que lo componen y que la mayoría de las veces se quedan detrás de la moral, escondidos por vergüenza o miedo: *Domar a la divina garza*, sin duda, es un desafío exegético, pero también un placer del instante.

BIBLIOGRAFÍA

Ávila Díaz, Patricia, *Carnaval y Sátira en Sergio Pitol*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Gredos, Madrid, 2011.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza, Madrid, 2002.

BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, trad. Alberto Vanasco. Paidós, México, 2004.

BERGER, Peter, *Risa redentora*. *La dimensión cómica de la experiencia humana*, trad. Mireia Bofill. Kairós, Barcelona, 1999.

BUBNOVA, Tatiana, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", *Literatura mexicana*, 1991, vol. 2, núm. 1, pp. 73-87.

BUBNOVA, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de* La Lozana andaluza. UNAM,
México, 1987, pp. 38-41

BUBNOVA, Tatiana, "Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general)" en Iris M. Zavala (Coord.) *Bajtín y sus apócrifos*. Anthropos, México, 1996, pp. 13-72.

BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer. Alianza, Madrid, 2014.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Planeta, Madrid, 2004.

CHÉJOV, Antón, *Teatro Completo*, trad. Galina Tolmacheva y Mario Kaplún. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009.

COLLI, Giorgio, "La locura es la fuente de la sabiduría", en *El nacimiento de la sabiduría*, trad. Carlos Manzano. Tusquets, México, 2010. pp. 11-22.

CONNELLY, Frances S., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. *La imagen en juego*, trad. Amaya Bozal. La balsa de la medusa, Madrid, 2015.

CUÉLLAR M., Marina, "Lo grotesco en *Domar a la divina garza*", *La palabra y el hombre*, 1993, núm. 88, pp. 93-102.

DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura. Visor, Madrid, 1991.

FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz Aurora, *El universo paródico de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional
Autónoma de México, 1991.

FO, Dario, *Manual mínimo del autor*, trad. Carla Matteini. Ediciones El Milagro, Ciudad de México, 2008.

FREUD, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras completas XVII*, trad. José Luis Etcheverry. Amorrortu Editores, Argentina, 1999, pp. 215-251.

GARCÍA DÍAZ, Teresa (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.

GARCÍA Díaz, Teresa, "La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitol", *Texto crítico. Nueva época*, 1997, núms. 4-5, pp. 59-65.

GÓGOL, Nikolái, *Almas muertas*, trad. Alfredo Hermosillo. Cátedra, Madrid, 2015.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos, 1*, trad. Esther Gómez Parro. Alianza, Madrid, 2002.

GUÍZAR Álvarez, Eduardo, *Literatura posnacional en México: parodia, rescritura, reinvención*. Tesis de doctorado, Universidad de Iowa, 2002.

HERMOSILLA Sánchez, Alejandro, *Sergio Pitol: las máscaras del viajero*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012.

HERMOSILLO, Alfredo, "Introducción" en Nikolái Gógol, *Almas muertas*. Cátedra, Madrid, 2015, pp. 9-81.

ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. R. S. Ortiz de Urbina. Visor, Madrid, 1989, pp. , p. 133-148.

KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. A. Machado Libros, Madrid, 2003.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román. La balsa de la medusa, Madrid, 2015.

LARA AVENDAÑO, Cynthia, *Bajtín en tres tiempos: traducción y teoría crítica en lengua hispana, y su influencia en el Tríptico del carnaval de Sergio Pitol*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.

LÓPEZ EIRE, Antonio, "Reflexiones sobre la poética de Aristóteles", *HVMANITAS*, 53 (2001), pp. 183-216.

LÓPEZ TORRES, Danira, "Antiguos debates: dobles paródicos", en *Parodia y autoparodia en la narrativa de Sergio Pitol.* El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, pp. 139-219.

LUCAS, 17: 21.

MONTELONGO, Alfonso, *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado, Universidad de California, 1994.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Víctor Hugo, *Esperpento y carnaval*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

MORA BRAUCHLI, Leticia, "Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol: proposición de una poética", *Texto crítico. Nueva época*, 2001, núm. 8, pp. 165-177.

MORA BRAUCHLI, Leticia, "*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito", en García Díaz, Teresa (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 167-182.

MARINA, José Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa, *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama, Barcelona.

PITOL, Sergio, (comp.), *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*. México, Debate, 2002.

PITOL, Sergio, *Domar a la divina garza*. España, Anagrama, 1988.

PITOL, Sergio, *El mago de Viena*. Pre-textos, Valencia, 2005.

PITOL, Sergio, "El tríptico", en *El mago de Viena*. Pre-Textos, Valencia, 2005.

PITOL, Sergio, *El viaje*. Era, Ciudad de México, 2000.

PITOL, Sergio, *Tríptico del Carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1999.

PITOL, Sergio, *Juegos florales*, en *Obras reunidas*, t. 1. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003.

PITOL, Sergio, *Domar a la divina garza*, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003.

PITOL, Sergio, *El desfile del amor*, en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003.

PITOL, Sergio, "Las novelas del carnaval" en *Obras reunidas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, pp. 9-21.

PITOL, Sergio, "El oscuro hermano gemelo", en *Obras reunidas*, t.3. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, pp. 267-277.

PITOL, Sergio, "Nocturno de Bujara", en *Obras reunidas. Cuentos y relatos*, t.3. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, pp. 250-266.

PITOL, Sergio, "Borola contra el mundo", *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas*, t.4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, pp. 239-242.

PITOL, Sergio, *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006.

PITOL, Sergio, "El oscuro hermano gemelo", en *Obras reunidas*, t.4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, pp. 146-157.

PITOL, Sergio, "¿Un Ars Poética?", *El arte de la fuga* en *Obras reunidas*, t. 4. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, pp. 186-191.

PITOL, Sergio, "Hasta llegar a Hamlet", en *El mago de Viena*, *Obras reunidas*, t.5. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, pp. 227-232.

PITOL, Sergio, "Los papeles de Aspern", en *La casa de la tribu, Obras reunidas*, t. 5. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, pp. 122-1299.

PITOL, Sergio, *Una autobiografía soterrada*. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones.) Almadía, México, 2010.

PITOL, Sergio, y MENDOZA, Rodolfo (comps.) *Elogio del cuento polaco*. México, CONACULTA, 2012.

RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel*, trad. Teresa Suero y José Ma. Claramunda. Bruguera, Barcelona, 1971.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 22ª ed., 2001.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, *Narradores, espacio, tiempo y metaficción en "Domar a la divina garza", de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 1994.

SALAS-ELORZA, Jesús, *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*. Tesis de doctorado,

SAÚL, Amado, *Lecciones de dermatología*. Francisco Méndez Cervantes, Editor, México, 1975.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. Tomás Segovia. Ediciones Sin Nombre, México, 2009. Universidad de Arizona, 1993.

SHKLOVSKI, Viktor, "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol. Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 55-70.

TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Alianza, Madrid, 2007.

VALDÉS, Hugo, *El dueño y el creador. Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitol*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2014.

REFERENCIAS WEB:

RABASF "Goya en la Calcografía Nacional/ Caprichos", http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos, consultado el 15 de febrero de 2020.

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL, "El Sema, ceremonia mevlevi", https://ich.unesco.org/es/RL/el-sema-ceremonia-mevlevi-00100, consultado el 19 de noviembre de 2020.

GOBIERNO DE MÉXICO, "Día del adulto mayor", https://www.gob.mx/pensionissste/articulos/dia-del-adulto-mayor-123010?idiom=es, consultado el 25 de octubre de 2020.