

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**LA ESTÉTICA DEL GROTESCO EN *EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN
EL DESIERTO DE SONORA*, DE MIGUEL MÉNDEZ**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

CLAUDIA LILIANA GUTIÉRREZ PIÑA

ASESORA:

DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

TOLUCA, MÉXICO; FEBRERO 2008

*A mi padre, Juan Gutiérrez,
por ser mi maestro más importante: el de la vida.*

*A mi madre, Engracia Piña,
por ser, ante todo, mi compañera y cómplice.*

*A Josué,
por hacer de este mundo un espacio habitable.*

*A Juan Carlos y Sandra,
porque los hermanos van más allá de la sangre.*

*A Diana, Carlos y Tania,
mi otra familia.*

*Y con mi más grande admiración y cariño,
a Carmen Álvarez, por depositar en mí
su confianza y su amistad.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. EL GROTESCO	9
1.1. La evolución de un concepto	11
1.2. Wolfgang Kayser y la aniquilación del orden en el mundo	16
1.3. Mijail Bajtin y el grotesco festivo	21
1.4. Philip Thomson: el grotesco y la ambivalencia	28
1.5. Claudia Kaiser-Lenoir: el personaje grotesco	31
1.6. El grotesco literario: estructura, contenido y efecto	33
CAPÍTULO 2. LA ESTRUCTURA GROTESCA	39
2.1. La configuración espacial	40
a) Espacio histórico	41
b) Espacio simbólico	44
2.2. La configuración temporal	53
a) La ruptura de la cronología	53
b) El tiempo mítico: una victoria negada	60
2.3. Un collage narrativo	68
CAPÍTULO 3. DEFORMACIÓN Y ANIQUILACIÓN	81
3.1. La aniquilación del personaje grotesco	82
3.2. Locura y ambivalencia	99
a) Locura y sátira	100
b) Locura e intertextualidad	109
CAPÍTULO 4. VISIÓN DE MUNDO EN <i>EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA</i>	135
CONCLUSIONES	150
BIBLIOGRAFÍA	157

INTRODUCCIÓN

La obra literaria se concibe como un objeto artístico, producto de la capacidad creadora, donde el hombre se proyecta, se asimila y se enfrenta consigo mismo y con su realidad. En este sentido, la narrativa se piensa a su vez como un cuerpo de universos ficcionales que representan y dan testimonio de nuestro ser en el mundo.

Si, como dice la historia literaria, la novela moderna se caracteriza por un cambio radical ejercido sobre las fórmulas narrativas tradicionales, las cuales se ven complejizadas (cambio en el nivel estructural, desplazamientos del punto de vista narrativo, ruptura de la secuencia temporal, entre otros), dicha complejidad responderá también a la percepción del papel que el hombre juega en su realidad.

Por tanto, se pueden ubicar ciertas obras literarias que, a partir de la capacidad creadora que otorga el arte, conceden al escritor la posibilidad de resquebrajar el mundo, deformarlo, liberarlo de las lecturas unívocas y representarlo como un cuerpo fragmentado en el ejercicio de un constante cuestionamiento de los presupuestos culturales. En este caso, la lectura que el texto literario hace del mundo se ve sumida en el reconocimiento de una disolución imperante que se extiende a la percepción del hombre mismo.

La novela de Miguel Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, objeto de estudio del presente trabajo, se inscribe precisamente en esta tendencia, como un texto regido por una configuración artística fragmentaria que pretende, ante todo, desentrañar el sentido informe y paradójico de nuestra existencia.

Antes de hacer la presentación de este trabajo, cabe hacer un señalamiento sobre la figura de Méndez ante la crítica, la cual lo reconoce, principalmente, como un escritor chicano. Aunque los trabajos críticos sobre la obra mendeciana no son abundantes, pueden mencionarse algunos documentos publicados en papel y en medios electrónicos. En ellos, autores como Martín Piña y Justo S. Alarcón¹ han abordado la obra de Méndez y reconocido como una de sus particularidades el carácter fragmentario antes referido; no obstante, sus lecturas son dirigidas hacia el contexto sociocultural chicano, nivel que, a mi parecer, puede ser trascendido, en el sentido de que la poética mendeciana va más allá de una mera tendencia social y toca las fibras de la compleja condición humana.

Por lo tanto, la propuesta de lectura que presento se aleja de esta tendencia y se ciñe a un intento por dilucidar la que considero es la intención estética del texto: representar la fragmentación y disolución de las ordenaciones simbólicas del hombre en el mundo y, por ende, del hombre mismo.

De manera inicial, puedo mencionar que la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* presenta una serie de características que rigen tanto su estructura como su nivel temático, características que se manejan bajo un principio de ruptura, el cual se evidencia en todos los niveles configurativos del texto literario, así como en el modo en que se abordan sus temas y en la construcción de su visión de mundo.

La propuesta de análisis de este trabajo es evidenciar cómo el principio de ruptura representa, desde el mundo ficcional, la disolución que aqueja a la percepción del hombre moderno y de su realidad. Para ello, me valgo del

¹ Véase bibliografía.

planteamiento teórico sobre la estética del grotesco, el cual me permite explicar el funcionamiento de mecanismos como la fragmentación, la deformación, la degradación, la disolución del orden y la mezcla de realidades heterogéneas bajo la forma del *collage* en la obra artística. La finalidad no sólo es identificar el funcionamiento de dichos mecanismos en el texto, sino analizarlos como elementos que, en la visión de mundo configurada, adquieren un sentido propio como representaciones de una escisión simbólica de la condición humana.

Cabe señalar que la estética del grotesco cobra cabal importancia en este trabajo porque permite también analizar las relaciones que el texto entabla con elementos narrativos como la intertextualidad, la parodia y la sátira, entendidos como operaciones deformadoras. De esta forma, el grotesco se presenta en tanto sistema que hace permisible el análisis de diversos recursos estéticos y literarios.

Para todo lo anterior, es necesario delimitar las particularidades de dicha estética, las cuales serán desarrolladas en el capítulo 1, a partir de los principales planteamientos teóricos elaborados al respecto. Entre ellos considero las aportaciones de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin, Philip Thomson, Frances Barasch y Claudia Kaiser-Lenoir, cuyos trabajos resultan imprescindibles para cualquier intento por analizar el funcionamiento del grotesco.

He de aclarar que mi análisis no se basa específicamente en alguna de las propuestas de los autores mencionados, porque mi objetivo no se limita a un mero intento de aplicación de la teoría, sino a un ejercicio analítico de la obra literaria, donde la teoría sirve para develar el sentido profundo ésta.

Los capítulos subsecuentes constituyen el cuerpo del análisis de la novela mendeciana, que se dispone siguiendo los niveles configurativos del texto literario: estructura, contenido y visión de mundo.

El capítulo 2, específicamente, desarrolla el análisis de la composición estructural de la novela a partir de la configuración de los niveles espacial, temporal y narrativo del texto, con la intención de evidenciar cómo dichas dimensiones se ven fragmentadas simbólicamente y se rigen por un sentido de discontinuidad. Dicha discontinuidad se verá traducida en la novela como el fallo del ordenamiento dado por sistemas simbólicos para la comprensión de la realidad humana, como son la Historia y el mito. La intención de este apartado será mostrar cómo en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se entabla un diálogo con los discursos histórico y mítico. En este diálogo se retoman las estructuras de dichos sistemas, aunque sea sólo para ejercer sobre ellas una deconstrucción y desarticular su funcionamiento.

El capítulo 3 aborda los contenidos constantes en la novela: la deformación y la aniquilación, desarrollados en la configuración de los personajes (los cuales cuentan con la mayor carga del grotesco, ya que muestran en su configuración un principio de inarmonía y desintegración). Dado que una de las grandes constantes del grotesco es la deformación corporal y la transición de formas, resulta imprescindible resaltar cómo dichos mecanismos se ejercen sobre los personajes y mostrar cómo su injerencia es extendida del plano corporal hasta el plano metafísico. De igual forma, en este apartado se analizará el modo en que las realidades donde son sumidos los personajes determinan las relaciones que entabla la novela con el discurso paródico, satírico y la intertextualidad.

Finalmente, el capítulo 4 pretende establecer la escisión del hombre y de su realidad como la visión de mundo que se construye en la novela, a partir del funcionamiento de los mecanismos del grotesco que operan en las dimensiones de su universo ficcional. De esta visión de mundo se verá desprendido el efecto de la estética del grotesco, enmarcado por un sentido de perplejidad o choque ante el reconocimiento de un mundo que se ve resquebrajado.

En este sentido, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se muestra como un texto regido por la estructura del *collage*, que denota en sí la aniquilación de la posibilidad de dar un orden unívoco a las realidades representadas y la carga semántica de dicha lectura, que se traduce en la angustia del hombre ante este reconocimiento.

CAPÍTULO 1. EL GROTESCO

El hombre reconocido como un ser escindido y su realidad, como reflejo de esta condición; la fragmentación, la transgresión del mundo objetual e ideal; la anulación de los órdenes del mundo que le conceden al hombre una estabilidad, son características que conforman el concepto del grotesco. Aunque el reconocimiento de este modo de ser del mundo ha estado presente desde manifestaciones simbólicas que anteceden nuestra visión moderna, es en el siglo XX cuando se genera una tendencia de teorización sobre el término “grotesco”.

Pueden resaltarse propuestas de algunos teóricos que han ayudado a un mejor entendimiento sobre las particularidades del grotesco, caso de Wolfgang Kayser (1958), seguido de Mijail Bajtin (1965), Frances Barasch (1971) y Philip Thomson (1972), cuyos estudios aparecen en la segunda mitad del siglo pasado, así como el estudio de Claudia Kaiser-Lenoir (1977) sobre el grotesco criollo.

Kayser puede ser considerado como el teórico cuya labor otorga la apertura a una nueva tendencia de estudios del grotesco. El crítico alemán realiza un análisis sobre las manifestaciones grotescas en el arte, específicamente en la pintura y la literatura, y las reconoce como una categoría estética donde impera una plasticidad regida por la fragmentación, la transición de cuerpos y el desequilibrio de las formas. Si bien, desde este momento el grotesco se evidencia como un concepto que encierra la participación de dos lecturas opuestas del mundo (lo cómico y el horror), Kayser tiende a una distinción del mundo del horror, sobre todo en las manifestaciones artísticas del Romanticismo.

Por su parte, Mijail Bajtin, quien escribe desde una Unión Soviética ideologizada por la lucha revolucionaria, hace evidente también la dualidad inherente al grotesco, polarizando el mundo oficial y el mundo popular, pero le concede una mayor importancia a este último. Señala que el grotesco puede manifestarse en la lógica del carnaval, donde las relaciones jerárquicas de lo oficial logran una inversión y gracias a la cual el pueblo, o la colectividad, puede acceder a una segunda vida que le otorga una posibilidad de renovación.

La aportación de Frances Barasch reside, por su parte, en el análisis de la evolución de significado que el concepto grotesco ha sufrido históricamente. Barasch reconoce la ideologización que el término ha experimentado desde sus orígenes, de tener una connotación meramente plástica, ornamental, hasta un sentido más profundo que puede dar significado a ciertas posturas reflexivas sobre la condición humana. De igual forma, señala la relación que el grotesco ha tenido y que conserva con algunas manifestaciones teatrales, sobre todo con la comedia.

Thomson, por su parte, plantea una lectura del grotesco donde prevalece el sentido ambivalente de su estructura. Para este crítico, el grotesco cuenta con una intencionalidad que busca un efecto de choque donde se manifiesta un sentido tragicómico de la existencia.

Finalmente, aunque Claudia Kaiser-Lenoir no elabora planteamientos teóricos sobre el grotesco, aporta una serie de reflexiones importantes sobre la caracterización de los personajes grotescos, a los que considera como entidades destinadas al fracaso.

Aunque la mayoría de estas posturas cuenta con un planteamiento de análisis del grotesco que se orienta hacia la plasticidad de sus manifestaciones,

las consideraciones que establecen resultan aptas para un análisis literario, en textos cuya estructura y contenido se inscriben en una tendencia donde la fragmentación, la deformación y la ambivalencia pueden reconocerse tanto en el nivel discursivo, en la construcción de los personajes, como en el efecto de sentido que encierran. Caso de la novela que funciona como objeto de estudio para el presente trabajo, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.

1.1. La evolución de un concepto

En el siglo XV fue descubierto el Palacio de Titus, edificio construido por la cultura romana, en el cual se halló un estilo ornamental característico que representaba escenas o figuras satíricas y fantásticas del mundo pagano, en las que se mezclaban formas animales, vegetales y humanas. Para el siglo XVI surgió un estilo imitativo de estos diseños que fue denominado como “grottesche” o “grottescha” por los artistas de la época. A partir de ese momento, el término “grotesco” ha sufrido una serie de transformaciones en su significado y uso, por lo que resulta necesario hacer una pequeña revisión del concepto.

Aunque el término grotesco denominaba ya en el siglo XVI a un estilo imitativo de la ornamentación encontrada en el Palacio de Titus, éste era desaprobado por los preceptos dominantes en la pintura y la arquitectura renacentista, debido al desafío que representó para sus principios artísticos; la mezcla de los dominios de las formas y las pronunciadas desproporciones del grotesco alteraban el fundamento dominante de la época para las artes, es decir, contradecía el principio de la armonía y la perfección de la forma. Como ejemplo,

Pollio Vitruvius, una de las figuras influyentes en el ámbito, consideraba que el arte debía regirse por un sentido imitativo de la creación armónica del universo:

the universe was created in absolute mathematical harmony [...] the universe was conceived as a perfect geometric form; and its corresponding parts –the stars, the globe, the trees, man, all nature- were based on the circle, most perfect of geometric forms.²

En este sentido, el grotresco fue considerado en sus inicios como una desviación de los preceptos vitruvianos debido a su tendencia de transformar pronunciadamente los cuerpos y formas, y por lo tanto fue calificado peyorativamente como irracional e inmoral, lo que, sin embargo, no impidió su popularización en países como Francia, Alemania e Inglaterra.

A partir de estos orígenes ornamentales, en el siglo XVI comienza a dibujarse una de las principales características del grotresco: la anulación de los órdenes naturales a través de la transición de los cuerpos humanos mezclados con formas animales y vegetales que, por lo tanto, da como resultado un pronunciado desequilibrio de las proporciones.

Para el siglo XVII, en Inglaterra, adoptado ya el término grotresco, fue relacionado con el concepto de “anticke” que denotaba, en el sentido estricto, “quimera, demonio, bufón, payaso”. Henry Peacham, al hacer una descripción de la forma “anticke” en su texto *Art of drawing* (1606), anota: *an unnatural or unorderly composition for delight sake, of men, birds, fishes, flowers, etc. without Rime or reason.³*

² Citado por Frances K. Barasch. *The grotesque: a study in meanings*. Mouton. Belgium, 1971. p. 25.

³ Citado por Barasch. *Ibid.*, p. 57.

Por su parte, en Francia, la figura de Callot influyó para la extensión del término al campo de la caricatura; algunas de sus obras fueron calificadas como “grotescas” por el grado de deformación que presentaban. Las reflexiones artísticas concernientes a la producción caricaturesca se vieron vinculadas con el concepto de lo grotesco debido a la deformidad de realidades y a la exageración de las desproporciones. Comenzaban así a desmoronarse los principios idealizantes del arte y de lo bello. La caricatura amplió el panorama de esta observación y contribuyó a la apertura de una nueva estética, llamada por Kayser el “principio de lo característico”.⁴ Para 1775, Wieland elaboró una clasificación de la caricatura, donde concedió el nombre de grotesco a aquellas

*donde el pintor, sin ocuparse de la verdad y semejanza, se entrega a una imaginativa indómita y aprovecha lo sobrenatural y lo absurdo de sus productos cerebrales para despertar con ellos nada más que carcajadas, repugnancia y sorpresa ante la osadía de sus creaciones monstruosas.*⁵

La caricatura guardó desde ese momento una estrecha relación con el concepto de lo grotesco y lo acercó, además, a la comedia.

En el ámbito literario, el término grotesco comenzó siendo relacionado con la farsa, la poesía burlesca y la comedia, aunque no fue hasta el siglo XVIII que se acuñó propiamente como un término de la crítica literaria:

In the literary contexts [...] ‘grotesque’ retained its art denotations, for the most part, and was employed in similes, metaphors, and longer analogies in other spheres of thought. In

⁴ Cf., Wolfgang Kayser. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Nova. Buenos Aires, 1960. p. 31.

⁵ Citado por Kayser, *op.cit.*, p. 31.

*this way, the meaning of 'grotesque' was gradually extended to general use and to the field of literary criticism.*⁶

Al comenzar el siglo XIX, las connotaciones del término se encontraban ya acuñadas en el ámbito arquitectónico y artístico; mientras que en la literatura designaba ya ciertos estilos de escritura: “the grotesque was seen in medieval Romances and Renaissance commedia, in the mixed genre and styles of medieval mysteries and in the low comedy of Renaissance farce. It was found in eighteenth-century picaresque novel”.⁷

El Romanticismo, uno de los movimientos artísticos más importantes del XIX, incluyó en sus discusiones el concepto del grotesco. Friedrich Schlegel en su *Discurso sobre la poesía* (1800) elabora una definición del término que destaca como algunas de sus características “el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror”.⁸

Por su parte, Victor Hugo, en el prefacio que escribió para su obra *Cromwell* (1827), tomó en cuenta el concepto grotesco y lo definió como un estilo característico de las producciones artísticas post-antiguas. El grotesco fue reconocido por Hugo como un principio estético con dos tendencias: la horrorosa y la cómica:

En esta combinación de 'grotesco' y 'comedia' parece asomar, a primera vista, la vieja equiparación con “cómico, ridículo, bufonesco”. Hugo lo reconoce, pero sólo como unos de

⁶ Barasch, *op cit.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁸ Citado por Kayser, *op cit.*, p. 60.

*los aspectos. El otro aspecto de lo grotesco, empero, lo constituye lo contrahecho y lo horroroso.*⁹

En el siglo XIX posromántico, Hegel también contribuyó a la reflexión del término y lo relacionó con una producción artística donde, de manera arbitraria, tratan de mezclarse los dominios de lo sensible-individual y lo general-espiritual.¹⁰ Reconoce en él tres características: “es grotesca la mezcla injustificada de los diferentes dominios [...], es grotesca la ‘falta de medida’, la ‘deformación’ [...] es grotesca la antinatural ‘multiplicación del mismo rasgo determinado’”.¹¹

Como puede observarse, para fines del XIX, al concepto del grotesco se había incorporado ya una serie de características que lo relacionaban con lo cómico, lo deforme, lo horroroso, la desproporción y la mezcla de elementos y formas heterogéneas. Siguiendo a Barasch, el grotesco era ya un término recurrente en el lenguaje crítico y pudo ser entendido como una estética, conformándose así como parte de la dinámica de la simbólica humana:

*These meanings (grotesque), however, did not remain static, for new perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artist and critics; each created its own grotesque art, understood the past in its own way, and invested the word with its own meaning.*¹²

En este orden, para el siglo XX, el concepto del grotesco es tomado como centro de investigaciones en el ámbito de la literatura, la pintura y el cine por los críticos referidos (Kayser, Bajtin, Barasch y Thomson), cada uno con perspectivas

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² Barasch, *op. cit.*, p. 152.

específicas, adjudicadas para alcanzar una finalidad que cumpla con los objetivos de un trabajo, sea crítico, histórico o de análisis en el arte. Para entonces, las connotaciones dadas al término han sufrido desde su origen una serie de transformaciones que extendieron su carácter meramente ornamental y plástico hasta un nivel discursivo y, por qué no, filosófico, pues detrás de esta operación deformadora puede encontrarse un sentido de deconstrucción de la realidad humana para presentar una lectura de ella que la evidencia como imprecisa y angustiante.

De los trabajos críticos mencionados puede extraerse una serie de constantes para dibujar una posible conceptualización del término grotesco.

1.2. Wolfgang Kayser y la aniquilación del orden en el mundo

Kayser reconoce en el término grotesco la cualidad de categoría estética y justifica su afirmación aludiendo a la generación de una representación del grotesco desde un sistema de dominios tripartito propio de toda obra artística: la actitud creadora, la estructura y la búsqueda de efectos específicos:

El que 'grotesco' apunte hacia tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta, tiene su buen sentido, corresponde al caso y hace vislumbrar que el concepto se presta para concepto estético fundamental. Pues este aspecto triple es propio de la obra de arte en general que es 'creada' y esta palabra se mienta aquí en contraste expreso con otras maneras de producción. Su estructura tiene un carácter especial que la capacita para perdurar en sí misma por más que haya influido en ella la situación que la motivó; pues la obra de arte posee la fuerza de elevarse por encima de la 'ocasión'. Finalmente la obra de

*arte es 'percibida'. Sólo puede ser experimentada en el acto de percepción, no importan las modificaciones a que se someta dicho acto.*¹³

Para Kayser la representación del grotesco tiene como principio la destrucción de las ordenaciones de nuestro mundo, destrucción que abarca toda la condición humana con una supuesta realidad, y que va desde sus categorías de pensamiento hasta sus formas de representación; así lo grotesco, según el teórico, nos devela la incertidumbre y luego la angustia ante nuestra condición de seres desamparados: “nos asustamos y nos sentimos perplejos como si se nos quitara el suelo bajo los pies”.¹⁴

Para establecer las particularidades del grotesco, el teórico alemán enlista contenidos y motivos constantes, entre los cuales se encuentran: lo monstruoso, característica donde pueden intervenir figuras de animales fantásticos o reales; es en estos últimos donde, dice Kayser, “todavía el hombre moderno es capaz de experimentar [...] el carácter extraño de lo distinto y algo macabro de hondo alcance”,¹⁵ como animales nocturnos, sabandijas, reptiles. Dentro de este punto interviene también el mundo vegetal y el de las cosas, es decir, “todo cuanto despliega, como utensilio, su propia vida peligrosa”.¹⁶

En estos contenidos, lo monstruoso remite claramente a las cualidades ornamentales que originaron el término expuestas anteriormente, donde el mundo corporal humano, vegetal, animal y del objeto se trastocan y trasmutan. El cuerpo,

¹³ Kayser, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

entonces, es denotado en un sentido general como un espacio de constante tránsito.

Kayser, al definir el grotesco como una estructura específica, reconoce en ella que “lo grotesco es el mundo distanciado”. Este distanciamiento responde a la aniquilación de las ordenaciones del mundo, de aquel que, habiendo resultado propio y aparentemente dominado por nosotros, es sacudido para develar unas formas extrañas y aterradoras que desestabilizan el orden del cual nos sujetamos.

Para que este distanciamiento se genere, dice Kayser, “deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio”.¹⁷ En este sentido, la brusquedad y la sorpresa deben formar parte de la esencia de lo grotesco. El estremecimiento producido por este distanciamiento requiere, sin embargo, de un grado de reconocimiento del mundo del que se forma parte. En el momento en que en nuestro mundo irrumpen ciertas formas o ideas transgresoras de una realidad objetual, pero que aún guarda ciertos rasgos que lo hacen reconocible, la angustia y el miedo sobrevienen por la pérdida de soporte y por el horror ante lo que amenaza nuestra estabilidad:

*El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones.*¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, pp. 224-225.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

La anulación de los dominios se da en lo grotesco por la mezcla, por la transición de formas que, como se ha señalado, puede ser de cuerpos, cosas, proporciones, pero también puede darse por la aniquilación de principios considerados absolutos y verdaderos, como:

*la anulación de la estática, la pérdida de identidad, la deformación de las proporciones 'naturales' [...], la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico.*¹⁹

En su estructura, Kayser reconoce como segundo elemento que “lo grotesco es la representación de un ‘id’ fantasmal”, al preguntar ¿quién produce el distanciamiento del mundo? Pregunta que queda sin respuesta para el crítico, porque el sentido del mundo que se aleja, que se desconoce, pero del que finalmente se sabe uno perteneciente, es precisamente abismal y no puede ser ejercido por un sujeto de la acción. “Aquello que irrumpe sigue siendo inaprehensible, inexplicable e impersonal”²⁰ y, sin embargo, actúa sobre nosotros burlando la razón y provocando un extraño placer en el horror.

Por último, el crítico señala que la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de procribir y conjurar “lo demoníaco” en el mundo. Reconocido ya, y enfrentado el hombre con lo oscuro, lo macabro que acecha en el mundo, el arte puede permitir un tipo de liberación:

Pese a toda la desorientación y todo el estremecimiento producidos por los poderes oscuros que están en acecho dentro de nuestro mundo y detrás de él y que son capaces

¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

²⁰ *Idem.*

*de producirnos el distanciamiento de este mundo, la representación verdaderamente artística nos trae a la vez una secreta liberación. Se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible.*²¹

El concepto de liberación kayseriano se desprende de la negación de los absolutos. “Las representaciones de lo grotesco constituyen [concluye] la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar.”²² Si bien se ha dicho que el grotesco anula las ordenaciones del mundo, es a partir de esta anulación que se logra una liberación, porque el grotesco derrumba las verdades que parecieran acabadas.

La posibilidad que otorga el grotesco es, entonces, la confrontación del hombre que puede reconocerse como un ser inacabado y sin identidad. El estremecimiento, la perplejidad y la angustia se derivan porque este hombre, que se creyó por un momento parte de un orden unívoco, de la unidad de un mundo, sorpresivamente se mira frente a un espejo que lo revela como un ser fragmentado que a su vez habita realidades fragmentadas.

De las aportaciones de Kayser pueden desprenderse algunas conclusiones. Partiendo de los tres dominios que señala, tenemos, en el nivel de la creación, que toda configuración grotesca responde a la intencionalidad del autor, al deliberado propósito de deformar la realidad. Esto a través de una estructura en planos dobles, que pueden ser temporales, narrativos o espaciales; dichos planos oscilarán entre la forma y la deformación de realidades. Se reconoce en las representaciones del grotesco un contenido altamente plástico, visual, de formas

²¹ *Ibid.*, p. 228.

²² *Ibid.*, p. 229.

que se descomponen a través del contraste y la ruptura. Por último, el grotesco tiene una carga de efecto imprescindible: el choque, la incertidumbre.

La lectura kayseriana evidencia el carácter desquiciante y a la vez fascinante de las manifestaciones simbólicas que nos deconstruyen y nos confrontan con una condición humana negada. El grotesco kayseriano hace evidente la fascinación humana por lo prohibido, por el horror, por lo incomprensible, todo ello encerrado en nuestra condición de seres ambivalentes. Durrenmatt afirmaba que “el grotesco es una de las posibilidades de ser exacto”.²³ La exactitud del grotesco se encontraría en que revela en mayor medida la imperfección de la realidad humana, una realidad no idealizada y que confronta los conservadurismos perceptuales.

1.3. Mijail Bajtin y el grotesco festivo

El trabajo de Bajtin presenta como planteamiento el análisis del aspecto cómico del mundo manifestado en las formas festivas populares de la Edad Media y el Renacimiento, donde resalta el sentido de la eliminación de los órdenes oficiales del mundo para ser renovados, provisionalmente, por el principio de la vida del cuerpo y la materia.

Los ritos y espectáculos, propios de la cultura carnavalesca, dice Bajtin, proporcionaban en dichas épocas una “segunda visión del mundo”, donde quedaban relativizadas las relaciones jerárquicas de un mundo oficial:

²³ Citado por Patrice Pavis en *Diccionario del teatro*. Paidós. Barcelona, 1980. p. 248.

*ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y el Estado; parecían haber construido un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor.*²⁴

Esta “dualidad del mundo” manifestada en el carnaval responde a su característica de estar basada en el “principio de la risa”. En los espectáculos y ritos de la cultura carnavalesca las ordenaciones del mundo oficializado se ven truncadas: en principio todo el pueblo está incluido, no hay frontera espacial, se rige bajo las leyes de la libertad, posee un carácter universal y representa el estado de renacimiento y renovación del mundo.²⁵

Para Bajtin, la concepción del mundo que emana de las festividades populares es la del “mundo al revés”, por ello se encuentran como constantes las permutaciones “de lo alto y lo bajo, del frente y el ‘revés’, y las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos bufonescos”.²⁶ La cultura carnavalesca, entonces, es concebida por el ruso en un sentido de humor festivo, regida por la risa popular, la cual debe ser “general, universal y ambivalente”.²⁷

Con todo esto, Bajtin construye una visión de las manifestaciones de la comicidad popular, en la que “el principio material y corporal” rige la construcción de este segundo mundo, que podría ser concebido como una parodia positiva de la vida ordinaria. Este principio material y corporal es portado por el pueblo, porque es él quien lo desata en su vida festiva, donde el cuerpo adquiere un

²⁴ Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza. Madrid, 1998. p. 11.

²⁵ *Cf., Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

carácter cósmico, ya que “se opone a la separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto de la tierra y el cuerpo”.²⁸

A partir de todo esto, Bajtin construye el término de “realismo grotesco” para referir una concepción estética que retoma de la cultura cómica popular su principio de la vida material. El realismo grotesco es aplicado al caso de Rabelais, cuya obra utilizará como referente en su estudio.

En el realismo grotesco, apunta el crítico, “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor”.²⁹

Como rasgo sobresaliente del realismo grotesco, Bajtin señala la degradación, concepto que regirá en alto grado la visión bajtiniana de la cultura carnavalesca y su relación con lo grotesco. En la degradación, señala, hay una “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”.³⁰ En este carácter degradante del realismo grotesco se encuentra evidentemente el sentido de la renovación y el renacimiento inherente a la vida del cuerpo. La degradación para el crítico soviético es entendida no en una acepción negativa, sino en un sentido ambivalente y está relacionada con una visión donde el cuerpo y lo material entran en comunión con el orden de la vida: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior”.³¹

Esta degradación tiene para el teórico un sentido topográfico. Visto desde el nivel de lo cósmico incluye lo “alto”, entendido como el cielo, y lo “bajo”, como la tierra. Pero también está el aspecto corporal, donde lo alto se ve representado por la cabeza y lo bajo, por los genitales, el vientre y el trasero.

*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.*³²

El cuerpo, en su condición de comunión con lo universal, está fundido en una ambivalencia o, en términos del autor, en una “unidad contradictoria”, que le permite entrar en el plano de lo abstracto y a la vez ser penetrado por éste. En este sentido, el cuerpo está en una constante evolución y por lo tanto no puede considerarse como acabado o completo, sino con límites quebrantables, es decir, que sale de sí mismo. De ahí que, para Bajtin, las imágenes grotescas exacerbaban las partes del cuerpo que permiten la penetración y la evacuación, o sea, los accesos al exterior:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de los orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Idem.*

*la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro.*³³

Así, el excremento, la orina, las vísceras y el cuerpo abierto son imágenes que abundan y son resaltadas en la configuración del grotesco. Dice Bajtin, se juega con la doble significación de estas figuras, es decir, con lo sublime y con lo bajo de su significado. ¿Por qué son tan importantes estas imágenes para el grotesco?

*Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo "inferior" material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan luz y renuevan por otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte y el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas.*³⁴

Por otra parte,

*las tripas y los intestinos representan el vientre, las entrañas, el seno materno y la vida. Son simultáneamente las entrañas que engullen y devoran [...] dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables.*³⁵

La relación que guarda esta imagen del cuerpo con la cultura popular, para Bajtin, se manifiesta en las festividades del pueblo. Esta concepción influye

³³ *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁴ *Ibid.*, p. 136.

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

también en el lenguaje, los espectáculos populares y en la literatura. Como anteriormente se anotó, el pueblo es portador del principio material y corporal de lo grotesco, que no aísla al sujeto, sino que lo incluye en una especie de cuerpo colectivo.

*Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo. El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia.*³⁶

Como puede reconocerse, la exageración, el hiperbolismo, el exceso son características del estilo grotesco, y esta abundancia determina su carácter popular como alegre y festivo: “El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la buena comida”.³⁷

Al seguir este orden de la festividad popular, que proyecta una concepción cómica del mundo, la risa juega un papel preponderante en las figuras grotescas que se ponen de manifiesto y, por supuesto, sigue el mismo orden del concepto bajtiniano de la degradación, porque “la risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa”.³⁸

La risa popular cuenta con tres características, de acuerdo con Bajtin: universaliza, libera y rompe la oficialidad del mundo. Es por medio del carácter cómico de la vida festiva popular que se vence el miedo, la intimidación que

³⁶ *Ibid.*, p.24.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

infunde la seriedad del mundo; “la risa aclara la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo”.³⁹

Este carácter revolucionario de la risa implica una de las más importantes características del concepto del grotesco propuesto por Bajtin, pues es a partir de la burla que se logra la degradación del plano de lo sublime o abstracto: “No es posible comprender la imagen grotesca sin tomar en cuenta la importancia del temor vencido. Se juega con lo que se teme, se le hace burla: lo terrible se convierte en un *alegre espantapájaros*”.⁴⁰

Las características de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento señaladas por Bajtin sobreviven hasta nuestro días, según el autor, aunque de una manera atenuada, en las formas cómicas del circo y los artistas de feria. Estas compañías ambulantes, al igual que en la festividad medieval, se oponen a la organización de un mundo oficial y sus artistas viven perpetuamente el ambiente carnavalesco.

Sin embargo, hay que reconocer que esta afirmación implica una idealización del mundo de estos personajes populares, ya que podemos encontrar en el sentido moderno del circo ambulante una acepción donde la comicidad se acercaría más a un carácter degradante que apuntala al lado abyecto de lo grotesco.

El trabajo de Mijail Bajtin enriquece sin duda la visión del concepto de lo grotesco; pero, no puede negarse que hay en él una parcialización significativa. Para Bajtin, la liberación que el grotesco otorga en el reconocimiento de la

³⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁰ *Idem.*

relatividad es “siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y la renovación”.⁴¹ Esta visión puede ser entendida de mejor manera si se considera que el crítico ruso cuenta con fundamentos religiosos para su análisis, los cuales le permiten idealizar una manifestación colectiva que se rige por un principio de renovación, donde se le otorga al hombre la posibilidad de una trascendencia que se puede leer desde un nivel individual, en la evolución vida-muerte (ambas en eterno tránsito), como desde la posibilidad de pertenencia a un cuerpo más poderoso llamado colectividad.

1.4. Philip Thomson: el grotesco y la ambivalencia

Philip Thomson cuenta con una propuesta teórica que se inscribe en la tendencia que observa al grotesco desde una perspectiva ligada a la problemática natural de la existencia humana y a las violentas contradicciones que ella implica: “...the present tendency is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence [...], as an appropriate expression of the problematical nature of existence”.⁴²

El grotesco, para Thomson, es un concepto primordialmente ambivalente, tanto en su significación como en los efectos que ocasiona. Lo grotesco, dice, es incongruente en extremo porque en él se asocia la ambivalencia de lo cómico y lo monstruoso.⁴³ La incongruencia ligada al grotesco se manifiesta en los efectos que se producen en quien recibe una escena tal, que se distienden entre la hilaridad, el

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴² Philip Thomson. *The grotesque*. Methuen & Co Ltd. Norfolk, 1972. p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

horror y la repugnancia simultáneos. El grotesco, según el teórico, otorga la posibilidad de evidenciar la parte callada de la condición humana que nos impulsa a un deleite por lo cruel, lo anormal y lo obscuro:

*the possibility, in other words, that alongside our civilized response something deep within us, some area of our unconscious, some hidden but very much alive sadistic impulse makes us react such things with unholy glee and barbaric delight.*⁴⁴

En este orden, para Thomson, una de las funciones del grotesco es presentar un mundo sin falsificaciones que, aunque perturbador, no deja de ser válido y real.⁴⁵

Thomson propone como definición básica del grotesco: *the unresolved clash of incompatibles in work and response*,⁴⁶ que apunta hacia la estructura fundamental del concepto. Por otra parte, propone también entenderlo como *the ambivalently abnormal*,⁴⁷ al considerar sus contenidos. Para sustentar esta propuesta, el teórico desarrolla algunas de las características del grotesco: la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ *Cf.*, *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Idem.*

discordancia (*disharmony*),⁴⁸ lo cómico y lo aterrador,⁴⁹ la extravagancia y la exageración,⁵⁰ y la anormalidad.⁵¹

Todas estas características permiten poner en evidencia los aspectos más aterradores de la existencia humana: “the grotesque does serve to bring the horrifying and disgusting aspects of existence to the surface”.⁵² Hacer esto evidente tiene como propósito la confrontación del lector con su percepción del mundo. Así, el efecto, de nuevo, rige la estructura del grotesco: “The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective”.⁵³

En este sentido, el mensaje que lleva el grotesco es genuinamente transgresor: anula la estática de la percepción, anula los órdenes del mundo y confronta al hombre con un mundo propio donde las lágrimas y las risas se vuelven parte de un mismo circo.

⁴⁸ El crítico apunta que la discordancia no puede identificarse sólo en la obra de arte como tal, sino en la reacción que ella produce: “It is important that this disharmony has been seen, not merely in the work of art as such, but also in the reaction it produces”. *Ibid.*, p. 20. (Debido a que en español no existe una traducción literal del término *disharmony*, para los fines de este trabajo será entendido como “discordancia”, en tanto conflicto, choque, mezcla de la heterogeneidad o la disparidad.)

⁴⁹ En este punto, Thomson reconoce la ya mencionada contradicción en las reacciones que produce lo grotesco. La simultaneidad de estas sensaciones opuestas impide verlas de manera independiente. Para Thomson la mezcla de estas dos oposiciones y su inseparabilidad es la característica que da a lo grotesco su peculiaridad: “the special impact of the grotesque will be lacking if the conflict is resolved”. *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰ La exageración en el grotesco es llevada al extremo hasta tildar, según el crítico, en la extravagancia. Esta exageración produce una desorientación entre lo real y lo irreal.

⁵¹ Thomson reconoce la anormalidad en lo grotesco a partir, de nuevo, de la evocación de dos reacciones opuestas de manera simultánea. La experiencia de diversión y disgusto, de risa y horror, de hilaridad y repulsión de manera simultánea es, en sí misma, anormal: “Delight in novelty and amusement at a divergence from the normal turns to fear of the unfamiliar and the unknown once a certain degree of abnormality is reached. Mirth at something which fails to conform to accepted standards and norms gives way to fear (and anger) when these norms are seen to be seriously threatened or attacked”. *Ibid.*, p. 24.

⁵² *Ibid.*, p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 58.

1.5. Claudia Kaiser-Lenoir: el personaje grotesco

Por su parte, el trabajo crítico de Kaiser-Lenoir retoma los postulados sobre el grotesco elaborados por Kayser y por Bajtin. A pesar de que no hay un postulado propio sobre esta estética, la autora elabora importantes reflexiones sobre la configuración del personaje grotesco.

Aunque la aplicación de esta estética en el texto de la crítica argentina se limita a la producción del teatro de este país conocido como “grotesco criollo”, sus reflexiones bien pueden hacerse extensivas a toda la estética.

Kaiser-Lenoir señala que un personaje, como entidad configurada en un universo ficcional, se convierte en grotesco “por el choque constante entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza”.⁵⁴ En este punto, la crítica se empata con los postulados kayserianos sobre la *marionetización* del hombre en el grotesco,⁵⁵ pero extiende lo que Kayser explica desde un nivel meramente plástico al dominio de lo social.

Para Kaiser-Lenoir, la deshumanización del personaje grotesco es ejercida por las fuerzas de un orden externo, de carácter social, regido por el sentido de lo inarmónico. Dicha discordancia es trasladada a la constitución del personaje, porque se presenta como carente de “reciprocidad con todo lo que le rodea”.⁵⁶

El personaje grotesco está condenado a un fracaso que “parte de la existencia de una realidad interna que se opone constantemente a lo exterior

⁵⁴ Claudia Kaiser-Lenoir. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Casa de las Américas. La Habana, 1977. p. 62.

⁵⁵ Este punto será abordado con mayor profundidad en el capítulo 3.

⁵⁶ Kaiser-Lenoir, *op.cit.*, p. 63.

social”.⁵⁷ Pero este fracaso, para la autora, no puede verse sólo desde la perspectiva del hombre frente a su realidad social, sino en un sentido global, porque se trata de la pérdida de toda pauta de orientación en el mundo. Las pautas perdidas por el personaje grotesco pueden ser “la fe en las instituciones, la confianza en la validez de códigos éticos que supuestamente estructuran la acción humana, el respaldo en creencias que sirven para justificar sin mayor cuestionamiento la propia posición en el mundo, etc.”.⁵⁸ Así, el fracaso del personaje grotesco presupondrá una caída simbólica irremediable.

La revisión de los planteamientos teórico-críticos sobre esta estética permite reconocer en todas las propuestas el señalamiento de características constantes en el objeto artístico grotesco (fragmentación, deformación, mezcla de formas, efecto de choque). Aun así, quedan claras también las diferencias entre un trabajo y otro, que responden definitivamente a los objetivos de cada autor, así como a su objeto de aplicación de la estética. En el caso de Kayser, como ya se mencionó, enfoca principalmente la aplicación de su planteamiento a las producciones artísticas de los siglos XIX y XX, y dirige su lectura hacia el mundo del horror y de lo abyecto como representación del grotesco. Bajtin, por su parte, al hacer de su objeto de estudio una manifestación popular ligada con la festividad litúrgica, evidencia las características constantes de la manifestación grotesca, pero para resaltar el lado positivo o –en sus palabras– feliz del grotesco. Thomson retoma, principalmente, la literatura del siglo XX y su lectura se ve embragada con un

⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

espíritu de época empapado por la angustia existencial. Mientras que Kaiser-Lenoir revela la injerencia de los mecanismos del grotesco en una producción dramática particular, que responde a un contexto social y político específico.

Lo que devela todo lo anterior es que el grotesco ha permeado a través del tiempo en diferentes propuestas artísticas, llámense corrientes o escuelas, como una construcción simbólica recurrente, porque representa la percepción de una problemática que trasciende los espacios y las épocas: la naturaleza humana y la lectura de su papel en el mundo.

1.6. El grotesco literario: estructura, contenido y efecto

Las propuestas teóricas enunciadas sobre el grotesco hacen mucho más permisible un intento por establecer cómo las particularidades de esta estética pueden manifestarse en una obra literaria.

Para ello, considero como una de las aportaciones más importantes la elaborada por Kayser, quien reconoce al grotesco como una construcción que apunta hacia tres dominios (estructura, contenido y efecto).

A partir de este entendido, la estética del grotesco puede leerse como una estructura que funciona de manera intencionada, es decir, que busca cierto efecto de sentido, y que se rige por una construcción de la obra que debe estar acorde con la dualidad o ambivalencia que ha sido referida por los autores antes citados.

La estructura de todo texto narrativo, si nos remitimos a sus niveles básicos, se configura desde lo que Luz Aurora Pimentel denomina los principios de selección cuantitativo y cualitativo. En el primero se encuentran las dimensiones

espaciales, temporales y actoriales; mientras el segundo refiere la perspectiva narrativa desde la que se presenta la información del relato.⁵⁹ Si aplicamos estas dimensiones a las características del grotesco, una o todas deben contar con planos, al menos dobles, que obedezcan al principio de contraste y ambivalencia.

Dentro del nivel narrativo, es decir, el que implica las características enunciativas de los discursos participantes en el relato, estos principios se pueden manifestar como una ruptura respecto a las formas tradicionales de narrar. Recordemos que, siguiendo a Isabel Filinich, un relato puede tener una estructura simple o una estructura compleja; en el último caso la complejidad es determinada por una diversidad de situaciones de enunciación, que da lugar a varios niveles narrativos.⁶⁰

Esta diversidad de los niveles narrativos habla, en la estructura del género novelesco, de una trasgresión entre los posibles mundos narrados que integran el relato. La estética del grotesco, que apela a una destrucción de lecturas unívocas de la realidad, puede valerse en el texto literario del discurso para evidenciar una contradicción aparente o evidente, que trascienda a un modo narrativo tradicional. Situación que también se puede manifestar en los niveles espaciales y temporales.

De esta manera, en un relato que se construya bajo el sentido del grotesco, podemos encontrar la fragmentación en un nivel estructural, con la presencia de narrador y metanarradores, discontinuidad en su construcción temporal, o una

⁵⁹ Cf., Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI. México, 1998.

⁶⁰ Cf., María Isabel Filinich. *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés-BUAP. México, 1997. p. 90.

gran movilidad espacial, todo ello siguiendo una lógica de ambivalencia, de no estatismo.

En cuanto al nivel determinado por la caracterización de los personajes, puede manifestarse de manera más plástica la deformación y la fragmentación que rigen la estética del grotesco, a través de la exageración de proporciones, la presencia de cuerpos en transición, figuras monstruosas, asimétricas, desordenadas o faltas de identidad. Aunque en este punto pudiera sobreponerse un sentido plástico, recordemos que en la construcción del personaje intervienen cualidades que sobrepasan la mera identidad física y trascienden a los niveles psicológicos, emocionales, morales e ideológicos; por lo tanto, la deformación del grotesco puede reconocerse en cualquiera de ellos.

En el nivel estructural del grotesco interviene también la disposición de algunos tropos y figuras literarias que ayudan a la construcción del sentido. Así, podemos señalar como figuras literarias del grotesco la hipérbole, lítote, metonimia, paradoja y antítesis, pues todas ellas aluden a un sentido de transgresión de límites y pueden ayudar a la construcción del sentido del mundo grotesco que se gesta con la participación simultánea de mundos contradictorios.

En cuanto al contenido del grotesco, éste se encuentra determinado por la misma estructura y construye un sentido de choque, de distorsión, de creación de mundos o entidades desordenadas que reiteran una liberación de los absolutos.

Innumerables veces se ha referido que en el grotesco hay una incompatibilidad entre forma y contenido. Autores como Kayser y Thomson apuntan esta característica y la relacionan, como ya habíamos mencionado, con la ambivalencia de dos mundos distantes: el del horror y el de lo cómico. Si

seguimos esta afirmación encontramos de manera evidente que la deformación, la fragmentación y la trasgresión de formas nos llevan a un efecto monstruoso, que acerca a las imágenes grotescas con el mundo del horror; sin embargo, lo cómico parece mucho más difícil de identificar.

Según la definición de Pavis, lo cómico está relacionado con una intención estética que busca como efecto la risa a partir de la reelaboración de situaciones, discursos o formas que pueden ser simpáticas o antipáticas; en el primer caso, encontramos un divertimento placentero, mientras que el segundo toma un cariz negativo debido a una intención ridiculizante.⁶¹ Al considerar estos parámetros, el autor ubica lo grotesco “en un nivel más bajo todavía en la escala de los procedimientos cómicos: implica una ampliación y una distorsión de la realidad que puede llegar a la caricatura y al exceso”.⁶² Hablar de lo cómico implica, entonces, acceder al mundo de la risa, sea cual sea su acepción.

En este sentido, la ambivalencia del grotesco, que se determina a partir de los mundos de lo cómico y lo horroroso, involucra por un lado la risa y por el otro el miedo o una reacción de angustia ante algo monstruoso. Definitivamente esta lectura puede presentarse como posibilidad para el grotesco; pero parece que el sentido aniquilador de esta estética sobrepasa estos parámetros.

Por momentos resulta difícil seguir las aseveraciones de Thomson cuando plantea que cualquier discusión sobre los textos literarios grotescos obliga a develar los patrones cómicos que intervienen en su estructura.⁶³ Peligroso sería señalar, siguiendo un ejemplo del mismo autor, el carácter cómico en la

⁶¹ Cf., Pavis, *op. cit.*, p. 82.

⁶² *Idem.*

⁶³ Cf., Thomson, *op. cit.*, p. 54.

transformación de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka, o en *La carroña*, de Baudelaire; ni, extrapolando el mundo literario, en las pinturas de Goya o en los personajes siniestros y delirantes del cineasta norteamericano David Lynch. Todos estos ejemplos cumplen con el efecto de sentido del grotesco, sin que participe un contenido cómico.

¿Entonces dónde reside la ambivalencia del grotesco? Sin pretender caer en lo ecléctico, puedo señalar que esta ambivalencia se presenta desde realidades distantes, llámense el horror, lo cómico, lo onírico, lo real o lo fantástico. Finalmente, esta estética responde a una fascinación, quizá inherente al hombre, por aquello que lo libera de las lecturas unívocas de la realidad, posibilidad que sólo le otorga el arte. El grotesco permite evidenciar un sentido tragicómico, delirante, monstruoso y perturbador de la vida; permite, también, reconocernos como seres escindidos y participantes, a la vez, de realidades fragmentadas, deformantes y siempre ambivalentes. Y esta lectura es la que, considero, encierra la trascendencia de esta estética.

La incompatibilidad, la discordancia y la heterogeneidad de los contenidos del grotesco, denotan al hombre en una lucha constante por encontrar una armonía en su ser y su actuar en el mundo, lucha que finalmente lo arroja al reconocimiento de una desolación y falta de identidad. La humanidad, dice Frances Barasch, “es una comunidad de grotescos, gente solitaria y deformada, guiada por sus frustraciones”.⁶⁴ Finalmente, el grotesco distancia al hombre de una percepción armoniosa del mundo y lo confronta con otra que resulta inquietante, desestabilizadora y angustiante.

⁶⁴ Barasch, *op.cit.*, p.162.

Esta serie de consideraciones sobre el concepto de grotesco será utilizada como eje para el análisis que el presente trabajo propone como lectura de la novela de Miguel Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, donde podremos identificar la estructura, contenido y efecto grotescos como generadores del sentido y la visión de mundo del texto.

CAPÍTULO 2: LA ESTRUCTURA GROTESCA EN *EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA*

Un circo deambula por los yermos del desierto de Sonora, un circo de personajes disueltos en un peregrinar iluso, quienes buscan un lugar incierto donde moran sus anhelos. Miguel Méndez construye bajo este argumento su quinta novela, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*,¹ guiado por la intención estética de configurar una realidad desde la literatura donde confluyan los aspectos de una vida humana deconstruida, fragmentada y ambivalente.

La configuración artística de la novela mendeciana, guiada por esta intención, cuenta con una singularidad estilística desde sus elementos estructurales básicos hasta la conformación del sentido del texto. Para analizar la obra de Méndez me valdré de la estética del grotesco para develar su funcionamiento y la visión de mundo que se elabora al interior de la novela.

Como he señalado en el capítulo anterior, la estética del grotesco se rige por un sentido ante todo inarmónico de realidades y objetos representados, valiéndose de mecanismos como la fragmentación, la degradación, la deformación y la aniquilación de los órdenes, para completar un efecto de sentido de choque, incertidumbre, ambivalencia, como producto de un proceso en constante transformación.

¹ Preceden a esta novela la publicación de *Peregrinos de Aztlán* (1974), *El sueño de Santa María de las piedras* (1992), *Los muertos también cuentan* (1992) y *Entre letras y ladrillos* (1996). La obra de Méndez ha sido catalogada por la crítica como perteneciente a la literatura chicana, pero, como tratará de develarse en el presente trabajo, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* trasciende los esquemas sociales, narrativos y temáticos de dicha influencia, para empatar esta novela con una reflexión sobre la condición humana.

Para hacer reconocibles estas características me remitiré a los niveles estructurantes de todo relato: la configuración de sus niveles espacial y temporal, así como los modos de enunciación narrativa. Si, como se ha señalado, el grotesco busca una deformación de realidades, en este capítulo estudiaré cómo estos mecanismos funcionan al interior de la novela.

2.1. *La configuración espacial*

El circo que se perdió en el desierto de Sonora permite, desde su título, identificar los dos planos principales que configuran su estructura espacial como sistemas significantes: el circo y el desierto. El circo se concibe como un espacio cerrado del que participan los personajes y que une sus destinos. El desierto, por su parte, se presenta como un sistema abierto, donde convergen todas las realidades representadas en el texto; es decir, el desierto funge como la espacialidad que engloba las acciones del relato, a la vez que las determina. Ambos espacios cuentan no sólo con una significación meramente referencial, sino que llegan a constituirse como una imagen metafórica y simbólica de la estadía del hombre en el mundo y de su condición.

De esta manera se construye una espacialidad en la novela regida por varias relaciones dialécticas entre espacios “históricos”² y espacios ficticios, así como entre los significantes concretos y simbólicos que analogan los conceptos circo-teatro y circo-desierto. Estas relaciones, como se notará a lo largo de este

² Se considerará como espacios “históricos” aquellos que cuentan con una referencia “real”, es decir, ubicados en la geografía mexicana.

apartado, poco a poco verán desdibujados sus límites, hasta convertirse en un amasijo de dimensiones entremezcladas, es decir, un *collage*³ espacial.

a) Espacios históricos

La novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* narra la historia de los integrantes del Circo Sonora, personajes todos sumidos en una degradación tanto física como interior, quienes deciden, un día, emprender un viaje cuya ruta traza el cruce del gran desierto sonorense, con la intención de llegar a Mexicali, lugar donde pretenden dignificar sus individualidades. Los pasos de los cirqueros quedan enmarcados por la aridez del desierto sonorense, espacio histórico que se verá configurado con una gran carga semántica, como veremos a lo largo del presente trabajo.

La novela inicia con una referencia espacial: “Señores, aquí entre Caborca y Punta Peñasco” (p.7),⁴ punto culminante, porque en este lugar se incorpora a los cirqueros el personaje del Poeta Loco, figura que completa el elenco del Circo Sonora que inicia su viaje hacia la decadencia. El recorrido de este viaje inicia por Caborca, para continuar en Pitiquito, Altar, Oquitoa, el Atil, hasta Sonoyta, y terminar en San Luis Río Colorado o, “en un descuido”, llegar “más allá del más allá” (p. 30), según dice el narrador.

³ A lo largo de este trabajo se seguirá la definición dada por Pavis sobre el *collage*, como aquel “término pictórico introducido por lo cubistas, y luego futuristas y surrealistas, para sistematizar una práctica artística: acercar, pegándolos, dos elementos o materiales heteróclitos, o bien objetos artísticos y objetos reales”. Pavis, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Miguel Méndez. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002. En lo consecuente se referirá sólo el número de página de la edición citada.

Las referencias a estos espacios históricos se presentan en la novela como constantes que parecieran fundamentar un principio de verosimilitud. Sin embargo, la aparente continuidad histórica se verá trastocada con referencias a espacios “ficticios”, conformando así una discrepancia espacial significativa, porque los límites en las percepciones de realidades se presentan trasgredidos y conforman una nueva dimensión deformada. Así, lugares ficticios como Santa María de las Piedras y Loquistlán irrumpen en la novela para crear una atmósfera que rompe el concepto de realidad histórica.

Santa María de las Piedras es un pueblo imaginado, irreal, que aparece en la novela de Miguel Méndez *El sueño de Santa María de las Piedras*,⁵ texto que precede a *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. Santa María es una comunidad, en el universo de ficción mendeciano, que se construye con una significación simbólica, como representación de los pueblos perdidos en el desierto sonoreño, cuya realidad se presenta en un perpetuo estado onírico. En un diálogo de tipo intratextual, el Circo Sonora pretende pasar en su ruta por este lugar sabiendo que será negado a sus pasos pisar esas tierras imaginadas: “La tirada era darle un llegón a Santa María de las Piedras, pero pues para llegar allá esta ca, primero, y luego brón” (p. 55).

Loquistlán, por su parte, participa también de la ruptura de la continuidad del espacio histórico. Al igual que Santa María de las Piedras, es un lugar perdido en el desierto con el que se topa el personaje del payaso Tolito y donde se construye una de las escenas más alucinantes de la novela, ya que representa la estructura social en la lógica del “mundo al revés”. Esta característica hace posible

⁵ Miguel Méndez. *El sueño de Santa María de las Piedras*. Diana, México, 1992.

empatar a Loquistlán con el carácter festivo del grotesco y el ambiente carnavalesco teorizado por Bajtin,⁶ donde los órdenes del mundo se ven invertidos para exaltar la renovación de la vida regida por el principio del cuerpo y la materia:

¡Qué vergüenza!, qué falta de etiqueta, de urbanidad, eso de comer en público. Después de masticar y engullir en estricto aislamiento, tornan a la sala grande, sigilosos. Allí, las mesas bien alineadas, en torno tienen sillas y a modo de cojines cómodas tazas de excusado, bien instaladas con todo y desagües, etc. Allí, con el culo pegado a las tazas defecan los asistentes vociferando a placer a risa traquetera, serenateados con el intermitente trastumbar de sonoros pedos proferidos con vigor y fe (p. 149).

Estas referencias se verán enriquecidas también con la participación de intertextualidades literarias para reiterar en el texto la anulación de los dominios. Se encuentran así, confundidos con el espacio andado por los cirqueros, los pasos perdidos de figuras literarias, ya sea como autores ficcionalizados o como personajes reescritos. Se encuentran con un García Lorca que busca en los yermos del desierto el camino extraviado hacia su Córdoba: “Se le ha metido entre bosque y bosque cejil que va en tránsito hacia Córdoba y no llega, no llega” (p. 35); un Dante cuyo infierno se ha transformado en desierto y camina, extraviada la mano de Virgilio, buscando a su Beatriz:

Andaba el Dante chillando a moco tendido porque se le había esfumado un cuate que lo traía de la mano entre un sinfín de cuadros horrorosos, el Virginio creo que dijo se llamaba el guía, quesque iban pal rumbo de Mexicalli tras la Tichita, cuero viejo del mentado Dante, y pues ella allá de piruja dándole vuelo al calcetín (p. 67).

⁶ Vid supra. cap. 1.

Santa María de las Piedras, Loquistlán, el camino hacia Córdoba, el infierno dantesco,⁷ trastocan de esta manera los espacios históricos y su continuidad se ve transformada en discontinuidad, en ruptura y aniquilación de dominios, claro mecanismo de la estética del grotesco, que permite así configurar una espacialidad donde las dimensiones geográficas se amasijan con dimensiones delirantes, imaginadas, para representar una atmósfera en constante transición donde se niega la posibilidad de unidad y, por el contrario, se evidencia un proceso deformador de realidades y de metamorfosis inacabada.

b) El espacio simbólico

La movilidad se identifica en el carácter ambulante de los cirqueros, la cual implica, de manera evidente, un cambio constante de espacios, pero que determinará a su vez la transformación interna de cada personaje, hasta ver el concepto de personalidad aniquilado (aniquilación que ya ha sido mencionada por Kayser como uno de los resultados de los procesos de disolución del grotesco⁸). A partir de esto, resulta pertinente trascender las características físicas del sistema espacial de la novela para llegar a una significación simbólica.

El viaje de los cirqueros, que funciona como motivo central del texto, remite de manera inmediata al sentido simbólico de la búsqueda, que implica, como lo desarrolla Campbell, el inicio de la aventura del héroe.⁹ Según este teórico, la

⁷ Estos episodios se verán trabajados con mayor profundidad en el cap. 3.

⁸ Cf., Kayser, *op.cit.*, p. 225.

⁹ Para este teórico, el héroe se presenta como posibilidad para cualquier hombre o mujer “capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas generales, válidas normales”. Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica. México, 2001. p. 26.

aventura del héroe inicia “desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva”.¹⁰

Para los cirqueros, el viaje tiene como destino aparente la realización de sus sueños de prosperidad, de satisfacción a las necesidades más primarias, el hambre, la sed, “soñaban con la gloria y la fama: aplausos, banquetes, placeres, respeto y consideración” (p. 24). La aventura consistirá en librar la hostilidad impuesta por el desierto para alcanzar un “más allá del más allá” donde se encontrarían con la dignificación de sus individualidades.

Y se llegó el día aciago en que Calía quiso saber de la humanidad que habitaba detrás de aquellas cordilleras eslabonadas de prominencias monolíticas, rasuradas y lisas de pastos y arboledas, si acaso sorteadas de ramajes enanos y canijos, mimetizados con el calor que ciñe el fuego a las cosas que hornea por lapsos de billonadas y billonadas de segundos (p. 29).

El camino trazado por el Circo Sonora para su recorrido (véase Fig. 1) permite, por otra parte, descubrir que se inicia un viaje con una ruta circular no completada que da cabida a una lectura, en el juego de la dialéctica, con la simbología del círculo.

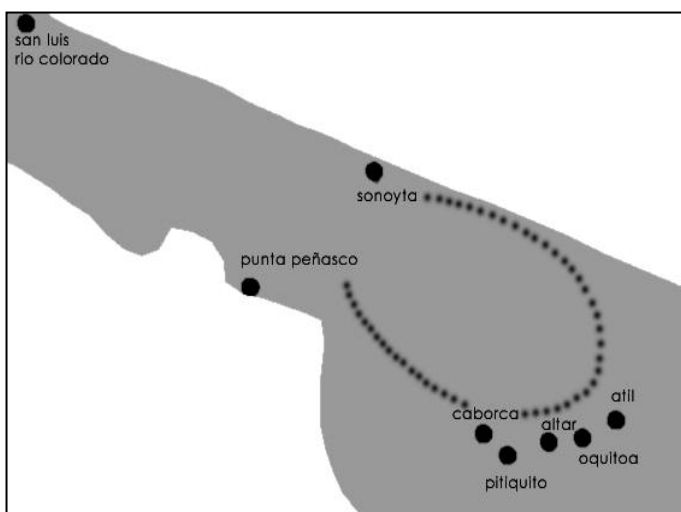


Figura 1

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

El círculo, en primera instancia, “evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano”,¹¹ así como también es el símbolo “del mundo espiritual, invisible y trascendente”.¹² La ruta trazada para el recorrido de los cirqueros implica, en este sentido, la búsqueda de una trascendencia en el viaje del héroe. Sin embargo, el círculo no llega a cerrarse: la muerte de los cirqueros sobrevendrá antes de completarlo; por lo tanto, la perfección de esta forma se verá truncada por un destino apabullante que aniquila los anhelos de los personajes y que impide completar el esquema mítico de la aventura del héroe.

La idea de movimiento la encontramos en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* con una significación ambivalente: por un lado, el continuo andar de los cirqueros, dirigido hacia la búsqueda de un destino, resulta ser una movilidad que lleva a ningún lugar, porque sus pasos iniciados en el sueño de un fin heroico los deja sin más legado que la anulación de sus anhelos, hasta convertir esa aventura iniciática en un intento por huir de sí mismos: “Las horas tiraban de ellos llevándolos más y más adentro de la soberbia inmensidad aquella huérfana de frondas; más que tras el Dorado, huían de ellos mismos” (p. 186).

Pero la posibilidad de esta huida también será negada, porque hay fuerzas que sobrepasan los intentos humanos, un mundo abismal que engulle los sueños para desecharlos convertidos en monstruos que a su vez devorarán al iluso soñante: “Un sueño fue ese circo, eventualmente realidad, una lucha abierta contra el mismo concepto que habita en lo imposible” (p. 24).

¹¹ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona, 1999. p. 302.

¹² *Ibid.*, p. 301.

Al ser el desierto la prueba por superar, éste adquiere su connotación simbólica. El desierto, como símbolo, representa, según Chevalier, “la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe buscarse la realidad”.¹³ Los yermos sonorenses representan, en este punto, la iniciación del viaje que habría de convertir a los cirqueros en los héroes recompensados con la realización de sus anhelos.

Por su parte, Cirlot menciona que “el desierto pertenece al dominio de la abstracción, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia”.¹⁴ Pero, la trascendencia que podrían alcanzar los cirqueros en este viaje se verá, por el contrario, aniquilada por las fuerzas externas del mundo.

Encontramos así una nueva aniquilación. Lo que debiera representar una trascendencia, en el orden de las concepciones simbólicas acabadas, se convierte en una negación. En *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, la iniciación de la aventura heroica no puede verse recompensada porque pueden más los poderes oscuros del mundo que la voluntad del hombre. Podríamos interpretar al desierto descrito en el texto como la manifestación de los poderes oscuros del mundo que se vuelcan sobre las voluntades de los personajes. Existe una disolución de éstos y de sus intentos por alcanzar sus sueños; esta disolución será ejercida por las fuerzas agobiantes del espacio en que interactúan: “es muy grande el sol, pesado y caliente para traerlo a costas” (p. 7).¹⁵ El desierto se

¹³ *Ibid.*, p. 410.

¹⁴ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona, 2001. p. 171.

¹⁵ Ya se ha visto en otros textos la presencia de un sol hiperbolizado, agobiante, que influye para la disolución de las realidades, caso de Meursault en *El extranjero* de Albert Camus: “No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí” (Albert Camus. *El extranjero*. Alianza. México, 1996. p. 72); o *El Quijote* de Cervantes: “una mañana antes del día, que era uno de los más calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante,

presenta como una fuerza aniquiladora, de carácter abismal, que “absorbe vidas chupándole fluidos, humedades, hasta dejar solamente cabellos, pieles y esqueletos, igual a suelos ardidos” (p. 87).

Esa naturaleza hiperbolizada –que debiera representar, en el sentido simbólico, un espacio donde se halla como posibilidad la construcción del individuo– se presenta con una significación invertida: por ella el individuo se ve diluido: “Dios Santo, que me vuelvo arena... ahora vuelvo sobre la lividez de este océano... ya, ya arenizo” (p. 49). El sentido poético de este fragmento metaforiza una desintegración del Poeta Loco; pero esta imagen de aniquilación, producto de la relación con los poderes abismales de la naturaleza, no se presenta con una intención compasiva, sino para evidenciar el carácter “incomprensible, inexplicable, y ridículo-desastroso-horroroso”¹⁶ de la realidad humana.

El sentido de discontinuidad y aniquilación se verá también desplazado a la significación del concepto de circo, que será presentado como una extensión de los órdenes de la vida. En este sentido, la vida misma es un espectáculo, un circo. En principio, el Circo Sonora no se configura en un sentido tradicional, aunque guarda algunos elementos como la acrobacia y la comicidad, sino como un espectáculo de variedades; así lo aclara el narrador:

No obstante solían cargar con algún león, un oso, si acaso un alambrista supuestamente acróbatas, con suerte; y de pronto el ambiente supuestamente cirquero se volvía música, canciones, juegos malabares, chistes pícaros y demás monerías; lo de circo sin ser circo a lo clásico, no dejaba de serlo de alguna manera (p. 16).

puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo.” (Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Planeta, España, 2005. p. 41).

¹⁶ Kayser, *op.cit.*, p. 38.

Si el circo, como afirma Souriau, “hace alternar de forma contrastante las emociones de la risa y la diversión [...], y la ansiedad ante las temeridades de los acróbatas. Periodos de tensión y fases de sosiego y relajamiento se suceden en un clima de magia y hechizo”,¹⁷ entonces la vida del Circo Sonora y sus personajes cirqueros ofrecen un espectáculo no sólo dentro de la carpa, sino en su propia vida; sus sueños, su temeraria lucha contra los avatares de la condición humana, se convierten en el verdadero espectáculo tragicómico.¹⁸

Los circos con sus cirqueros, animales y demás artefactos no escapan tampoco a la marcada relatividad que confieren los efectos demarcadores. Esos efectos que determinan la suerte y circunstancias en las que va sobreviviendo la humanidad [...] y que son motivo de lucha a muerte a todo ser viviente que ose enfrentarlos, sin otra defensa que el arrojo motivado por la locura, esa fiebre que brota de una intensa ilusión de tener ilusiones [...] pero, pues, si un circo es ilusión, qué lo detiene, si son sus mismos cirqueros ilusos ilusionantes, rientes y chillones, los que saben que la vida es eso: un circo con payasos y payasas pintarrajeados, simples y chillones (pp. 16-17).

La tragicomedia que viven estos “cirqueros ilusos ilusionantes” se dibuja en el texto con una gran plasticidad, mediante una metamorfosis, interna y externa, que se despliega bajo un constante movimiento de imágenes condicionadas también por el espacio: “Otro día en plena lumbreira; cada artista era un cirio

¹⁷ Etienne Souriau. *Diccionario de Estética*. Herder. Barcelona, 1998. p.172.

¹⁸ Autores como Kayser, Thomson y Barasch relacionan el término de lo tragicómico con el grotesco. Kayser señala la relación a partir de los planteamientos del Romanticismo, donde figuran Schlegel y Hugo, quienes colocan al grotesco muy cerca de la tragicomedia desde una noción dramática: “...en el pensamiento, a partir del Romanticismo, la tragicomedia y el grotesco se asocian íntimamente. La historia de lo grotesco en el campo del drama se presenta, en vasta medida, como historia de la tragicomedia” (Kayser, *op. cit.*, pp. 61-62). Thomson, por su parte, elabora una analogía entre tragicómico y grotesco desde el sentido de la ambivalencia: “Tragi-comedy points only in the fact that life is alternately tragic and comic, the world is now a vale of tear, now circus. The grotesque [...] has a harder message. It is that the vale of tear and the circus are one, that tragedy is in some ways comic and all comedy in some way tragic and pathetic” (Thomson, *op. cit.*, p. 63). Es necesario apuntar la diferencia entre los términos, porque, como lo señala Barasch, no todo grotesco es tragicómico, mas puede valerse de su estructura ambigua y doble para configurar un efecto estético propio.

ambulante, encendido. Cabelleras cósmicas las suyas, blondas, de vastas llamaradas, como la estrella que explota” (p. 186).

Si, como se ha planteado, son los espacios los que condicionan el destino de los cirqueros, será también el espacio cerrado, la carpa, donde se iniciará su aniquilación. La caída del hombre se verá representada en el Circo Sonora tanto literal como simbólicamente. Ejemplo de ello son los episodios de la caída del trapecio de La Capullo; la muerte interna, antes que física, del Zenzontle Feo; o el desenmascaramiento del Hombre Víbora, todas ellas, acciones que se mezclan con los momentos del espectáculo, frente a los ojos inquisidores de un público que burla sus desgracias: “El público se festejaba a sí mismo sus insultos y peladeces usando de rebote a los artistas del Circo Sonora” (p. 127).

El Circo Sonora, como metáfora de la humanidad, no puede sobreponerse a sus caídas; en todo caso, sólo es posible disfrazarse de bufón y metamorfosearse en una imagen grotesca de sí mismo. Así, aparece de nuevo lo grotesco con la careta ahora “de una cosa burlesca y estrafalaria”, como señala Kayser, donde el hombre tiene “una intimidad rica y fácil de herir por lo cual trata de protegerla con la máscara de lo grotesco”.¹⁹

De esta manera, el espectáculo del Circo Sonora deviene en la exhibición del proceso de su degradación, que inicia bajo la carpa circense y que después trascenderá al escenario cósmico del desierto: “El público consistió en el mismo sol [...] También astros y estrellas entusiastas lloraron de emoción” (p. 190).

Desde este punto de vista, es posible reconocer la estructura espacial de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de nuevo, como transgredida: el

¹⁹ Kayser, *op.cit.*, p 132.

circo amplía sus límites, los abre, para convertir al desierto en el escenario donde se representa el espectáculo tragicómico de la vida. Y no es que el espacio cerrado se vea quebrantado en un sentido literal, sino que el hecho aislado del espectáculo *dentro* del circo se convierte en un espectáculo uniforme *fuera* de él. De modo que se transforma en un circo dentro del todo. Un circo que representa su espectáculo bajo una teatralidad exacerbada. El circo en este momento se verá como un teatro, un teatro del mundo, cuya sublimación llegará en el momento de la representación final: la muerte. Como se verá más adelante, el circo será transformado, en efecto, en teatro, a manos de la instancia narrativa del Chavo, quien da fin a la historia del Circo Sonora.

La muerte del Circo Sonora en grupo no solamente fue circo, sino también teatro [...] exenta de imposturas y trucos mágicos, expuesta en plena función cósmica ante un escenario enorme, bien delineadas las dunas a fuer de asientos, teatralmente ha sido la más extraordinaria representación. Perfecta en cada detalle la actuación, poses y estertores de los intérpretes, mímicas, convulsiones, estiramientos. ¡Qué actores!, todos ellos talento y entrega. ¡Qué debut cósmico más grandioso! (p. 191).

Aunque es en el desenlace del Circo Sonora donde se convierte en teatro, hay, a lo largo de la novela, un elemental sentido teatral latente en la configuración estilística del texto. La dramatización rige las acciones de los personajes, quienes se verán convertidos en las marionetas cuyos hilos serán movidos por fuerzas externas que irrumpen y los dominan de manera arbitraria; siguiendo a Kayser: “se mueven de tal modo o, mejor dicho, se hallan bajo una ley de movimiento tal que causan la impresión de ser marionetas en manos de poderes extraños”.²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

La movilidad presente en la novela y que afecta los niveles tanto estructurales como de sentido, implica una mezcla constante de dominios separados, así como la aniquilación de un orden, características propias del grotesco, como apunta Kayser: “mezcla de dominios para nosotros separados, la anulación de la estática”.²¹ El espacio en la novela se ve quebrantado de manera simbólica; el espectáculo trasciende el espacio cerrado para tomar la totalidad del espacio abierto: el desierto.

Tenemos entonces dos planos espaciales que transmutan sus límites para crear una dimensión donde se ven aniquilados sus órdenes, así como los seres y las cosas que interactúan dentro de ella. De esta manera puede establecerse que en la novela participan mecanismos del grotesco como configuradores de su nivel espacial. En principio se encuentra una dimensión constituida por la transmutación de los espacios (histórico/ficticio, circo/desierto, circo/teatro) que crean una especie de realidad espacial simbólica que ha roto ya con las ordenaciones perceptuales de dos entidades aisladas. En este punto es reconocible lo que Kayser señala como “procesos perdurables de disolución”,²² a partir de una deformación de las proporciones naturales.

Las imágenes construidas en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* remiten al movimiento, característica imprescindible del grotesco, gracias a la cual puede, en principio, lograrse la plasticidad que permite deformar las realidades, convertir de ellas un *collage* formado por fragmentos de verdades acabadas; en el caso de la novela, el espacio se presenta como una mezcla de

²¹ *Ibid.*, p. 225.

²² *Idem.*

espacios históricos y aquellos contruidos en la imaginación del artista, lo cual, además, remite a un efecto de sentido ambivalente donde se juega una tensión entre los conceptos de ficción y realidad.

2.2. La configuración temporal

El mundo que se despliega en una obra narrativa es un mundo temporal. En la novela éste se manifiesta como un encadenamiento de tiempos, sean cronológicos o no, concordantes o discordantes. En el caso de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, la discordancia y la ruptura construyen la base configuradora de su realidad temporal.

a) La ruptura de la cronología

La ruptura o aniquilación del tiempo histórico, concebido éste como la representación de la experiencia humana que se desarrolla en una línea de sucesivos puntos temporales, nos lleva de nuevo a la estética del grotesco, a su principio deformador de realidades acabadas y a su intención fragmentaria. De nuevo estamos frente a un *collage* de dimensiones, en este caso, temporales.

Esta disolución a la que es sometido el concepto de realidad toca las fibras de la percepción histórica de la estadía del hombre en el mundo, porque se niega la posibilidad de que éste se constituya a sí mismo como un ente “verdadero”, ya que carece de una realidad “verdadera”.

Desde la ruptura de la cronología, Don Homo (voz narrativa que se encarga de relatar las vicisitudes de los cirqueros albergadas en la memoria de los pobladores del desierto) concibe su papel de recopilador de la memoria como simple receptor de fragmentos de realidades que serán ordenadas por medio de la escritura, pero la imposición de dicho orden será producto del mero capricho.

Así que el realismo a secas es una invención falsa a la medida misma de la concepción platónica [...] Las memorias del Circo Sonora aparecen delineadas un tanto al azar y un mucho por capricho, en contra de lo que se sobreentiende debiera ser un orden cronológico (pp. 130-131).

Por ello, el orden que Don Homo da a la narración de la historia del Circo Sonora se aleja precisamente de cualquier sentido simétrico o lineal y recurre, por el contrario, al *collage* para hacer evidente, desde esta estructura, la fragmentación a la que es sometido todo intento por reelaborar la realidad. La ruptura del tiempo histórico está dada en la novela desde la representación del recuerdo elaborado en una serie de memorias individuales que reconstruyen una experiencia temporal común, la del paso del Circo Sonora por los pueblos del desierto, y que constituye los episodios del texto. La presentación de estos relatos se sucede de manera desordenada, sin una intención cronologizante y es, en este sentido, que la noción del tiempo histórico se ve truncada.

A pesar de ello, se encuentra en el texto una constante referencia a tiempos concretos (fechas) que parecieran, en un principio, tratar de dar orden, o bien, de objetivar los hechos narrados; estas referencias podrían aspirar a una simple recurrencia de analepsis elaboradas en el discurso narrativo; sin embargo,

conforme avanza la lectura, dan cuenta al lector de que hay una premeditación por abolir su sentido objetivo, destruir el tiempo cronológico.

La primera referencia temporal de la novela funciona como ubicación del momento de la enunciación:

A estas alturas, 1999, con el milenio dado al traste, achacoso y malherido, más que predispuesto a quedar sepulto en memorias sepultables, amortajado en iniquidades, con la verdadera historia vedada, y la oficial caprichosa, airosa y a flote (p. 17).

El narrador en ese momento, Don Homo, ubica la temporalidad de su narración anotando el proceso bajo el que se verá construido su discurso: la memoria.²³ Cabe señalar que desde ese instante comienza a dibujarse la lógica narrativa que será el juego del que se valdrá este narrador para configurar la temporalidad de la novela, como contraria a un orden histórico, a una historia oficial, donde se verán anuladas las “verdades” que Don Homo se dispone a relatar.

El momento de la enunciación, 1999, representa para Don Homo un umbral temporal entre dos siglos, que deja tras de sí el peligro que corre la memoria de quedar sepultada ante los caprichos de un tiempo histórico que transita de modo irreversible. Claro está que Don Homo se inscribe contra esa oficialidad de la historia y, por lo tanto, contra el tiempo concebido como una cronología.

La narración de Don Homo, entonces, pretende recobrar las “memorias” del Circo Sonora, concebidas, claro está, como reelaboraciones de las experiencias

²³ La memoria, en este trabajo, será entendida, siguiendo a Paul Ricoeur, como el recurso psíquico del que disponemos para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos. En su relación con la experiencia temporal, resulta ser el único hilo conductor para acceder al pasado y reconfigurarlo. Cf. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta, Madrid, 2003.

de individuos que se vieron marcados por el encuentro con el Circo Sonora y sus personajes. Esta reconstrucción de la memoria, externada por la palabra oral, es recobrada por Don Homo, quien se convertirá en el depositario de todos estos relatos y será él quien se encargue de trasladarlas al mundo literario. Las memorias de donde brotan estos relatos se verán reelaboradas nuevamente por Don Homo, y, en este juego de reconstrucciones, las nociones de “realidad” y “verdad” son desplazadas por la necesidad de crear suposiciones, imaginar lo que hubiera ocupado los huecos que deja la percepción histórica de la realidad, con fantasías que tejerán realidades disímiles.

Sin embargo, de las mil aventuras y peripecias en que se vio embarcado el Circo Sonora brotan tanto anécdotas vividas como imaginadas, todas quizá mezcladas de fantasías y realidades. El Cronos mismo las va tejiendo para matar el “tiempo” que lo ata (p. 17).

La memoria y los relatos que de ella se engendran no pretenden en ningún momento alcanzar el estatus de lo “verdadero”; su lógica no se teje bajo la linealidad del tiempo histórico que encadena instantes irrepetibles, sino que se embraga en una temporalidad que sobrepasa al tiempo humano y que sólo puede ser aprehendida por una memoria que no es unívoca, sino transmutable, reconfigurante y transformadora de las realidades. Es sólo gracias a la palabra de la memoria, es decir, a la narración, como el tiempo se ve representado y como se evidencia su carácter de entidad “confusa, informe y, en límite, muda”,²⁴ según palabras de Ricoeur.

²⁴ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*. Siglo XXI. México, 2000. Tomo 1. p. 34.

Los juegos temporales dados en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* encarnan el carácter anacrónico de la memoria como representación de la experiencia humana. Por ello, no es gratuita la evocación constante de la figura de Cronos como un viejo que teje historias para “matar” su tiempo, como “un pinche viejo turulato, sordo, ciego, de ojos igual que de recuerdos” (p. 83).

El tiempo histórico y su intencionalidad por objetivar la experiencia humana quedan abolidos por la discordancia que construye la memoria y bajo la cual se configura nuestra “historia”, con minúscula.

La mencionada objetividad de un tiempo histórico se confronta entonces con la subjetividad de la experiencia vivencial y, además, con la capacidad reconfiguradora de la ficción que se encarna en la imaginación creadora de los relatos, “colmada su cauda –dice Don Homo– con detalles infinitos entre relatos reales y ficticios” (p. 17).

Así se desdobra el juego temporal en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, entre las marcas del tiempo histórico, llámense años, lustros, etc., y la discordancia de la reconfiguración de la experiencia temporal desde la memoria subjetiva. Como ejemplo, están las marcas temporales en las que el narrador (Don Homo) establece el extravío del Circo Sonora en la década de 1930, confrontando de inmediato este suceso con la reelaboración de las realidades a partir de la palabra narrativa, como se nota:

Se dijo entonces que sus integrantes habían muerto arcidos en la ancha parrilla de la sucursal del sol, puesta en el tal erial por los tamaños peludos del merito demonio jefe. Hubo quienes dijieran que se había dispersado el circo de marras, erosionado por la hambruna que azotaba a los pueblos de la región [...] Después de 1942 [...] salió a flote el

runrún de que el Circo Sonora simple y sencillamente se había desplazado de pueblo en pueblo girando en círculos a la buena de Dios (p. 17).

Del fragmento anterior se desprende la lógica narrativa de la novela: la recolección de la memoria de los pueblos que compartieron en su experiencia el paso de los cirqueros por sus tierras, evocada por un agente mediador (narrador), Don Homo. Multiplicidad de voces y de tiempos se aglomeran en la narración de Don Homo, por lo que sus ubicaciones temporales se ven discordantes, fuera del tiempo histórico, porque se vuelcan, por medio de la palabra, como un amasijo de recuerdos; tal lo describe el narrador: “Los recuerdos resucitados emergen en un amasijo solo, mezcla de novela, leyenda, crónica, relato folclórico” (p. 129).

El tiempo en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se concibe y manifiesta como esa mezcla, amasijo, *collage* que remite a una cierta deformación de la memoria que ensancha los linderos de sus recuerdos de manera caprichosa, evadiendo los cuadrantes de un tiempo histórico objetivante.

Sólo así se permite el narrador las incongruencias temporales que plagan la novela, como el hecho de hacer de sus personajes entes transmutables en las dimensiones del tiempo, referir la muerte de los cirqueros en los años treinta para después ubicarlos en los cuarenta deambulando aún por el desierto de Altar.

Esta discordancia temporal se ve inevitablemente entrelazada con la espacialidad. Como se expuso en los apartados anteriores, la ruta emprendida por los cirqueros inicia en Punta Peñasco siguiendo un camino circular hasta Sonoyta. Las fechas referidas por el narrador ubican a los cirqueros en los años treinta en Altar, punto intermedio de la ruta: “en la década de los treinta, por espacio de un

lustro se dio por extraviado el Circo Sonora entre los senderos enarenados del Desierto de Altar” (p. 17), para luego afirmar que en los años cuarenta llegaron a Caborca, punto que antecede a Altar: “Cuando el Circo Sonora llegó a Caborca, según esto allá por lo cuarenta” (p. 87). Al seguir estas pistas se reconoce una incongruencia temporal, a no ser que el recorrido de un pueblo a otro (Caborca-Pitiquito-Altar) sucediera en un lapso de más de diez años, o bien que, por el contrario, se hubiera completado la ruta circular por un número indefinido de veces y, en efecto, como la voz de una de las memorias ya lo había referido, el circo se hubiera desplazado “girando en círculos a la buena de Dios” (p. 17).

Nos encontramos de nuevo con la estructura grotesca del texto, construido como un *collage* de dimensiones espacio-temporales, que juega con una dialéctica entre mito e historia que se despliega gracias al carácter anacrónico de la memoria y de las representaciones que elabora de las realidades para configurar al texto como un amasijo de imágenes y dimensiones.

El sentido anacrónico de la novela sólo puede permitirnos reconocer que hay una intención aniquilante de la ordenación del tiempo que se teje bajo una lógica lineal y que superpone la estructura de la memoria con su carácter siempre ahistórico. Pero qué hay de trasfondo ¿la simple evidencia de la resistencia de la espiritualidad tradicional frente a la historia, según Eliade?²⁵ ¿O es que así se evidencia la angustia ante el destino trágico del hombre en su experiencia temporal irreversible y finita?

²⁵ Vid, Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*. Alianza-Emecé. Madrid, 2002.

Estas sugerencias quedan por el momento como posibilidades para la construcción del sentido de la experiencia temporal en la novela, pero dejan ver ya la intención aniquilante de los órdenes del tiempo, tanto el histórico como el mítico.

b) El tiempo mítico: una victoria negada

El circo que se perdió en el desierto de Sonora participa, como ya se ha mencionado, del juego entre ficción y realidad. Esto es posible sólo gracias a la memoria, como agente reconfigurador de las realidades. Según Gilbert Durand,²⁶ es la memoria, en su capacidad reelaboradora, la que absorbe la función “fantástica” y sólo entonces se permite “escapar” al tiempo, porque en la recuperación que hace de la experiencia temporal la reconstruye con la participación del imaginario y, entonces, la niega. Dice este autor: “Muy lejos de estar a las órdenes del tiempo, la memoria permite un redoblamiento de los instantes y un desdoblamiento del presente [...] La memoria realmente está en el dominio de lo fantástico, porque arregla estéticamente el recuerdo”.²⁷

La memoria, concebida como la función específica del acceso al pasado, según la define Ricoeur,²⁸ representa un modo para reconfigurar nuestra experiencia temporal; esta estructura, al empatarse con las producciones del imaginario, se ve materializada en las producciones simbólicas, una de ellas, el mito.

²⁶ Vid, Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.

²⁷ *Ibid.*, p. 409.

²⁸ Cf., Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 41.

El mito, visto como relato, responde a una especulación del tiempo, a un modo de representar la experiencia temporal desde la ruptura o negación del tiempo histórico. Según Durand, toda estructura mítica tiende a reconciliar la antinomia que implica el tiempo mismo. Esta antinomia consiste, como también ya lo había señalado San Agustín, en: “el terror ante el tiempo que fluye, la angustia ante la ausencia, y la esperanza en la conclusión del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo”.²⁹

La victoria sobre el tiempo puede traducirse en el esquema cíclico –o en la imagen del eterno retorno, como escribe Eliade– que arrojan las estructuras míticas, como representación de una solución dada ante la angustia que provoca un tiempo que fluye entre nuestros dedos sin posibilidad de retenerlo. Esta victoria es, ante todo, una defensa frente a lo que la historia comporta de irreversible.³⁰ Como es sabido, el esquema rítmico del ciclo se integra a todos los rituales de renovación, de los nuevos comienzos temporales, y consuelan nuestra condición de seres finitos. Frente al drama de la temporalidad humana, se tiene la posibilidad de una renovación simbólica y en ésta se ve sustentada la representación mítica de la temporalidad.

Según palabras de Durand, el tiempo mítico se configura con un carácter “dramático”³¹ porque implica una fase trágica (la angustia frente a nuestra experiencia temporal irreversible) y una fase triunfante (la posibilidad de la renovación ritual). Cuando, por el contrario, la fase triunfante resulta aniquilada, la

²⁹ Durand, *op.cit.*, p. 292.

³⁰ Cf., Eliade, *op.cit.*, p. 55.

³¹ “Los esquemas cíclicos [...] implican, casi siempre el contenido de un mito dramático”. (Durand, *op. cit.*, p. 292).

angustia se vuelca hacia nosotros de modo irrevocable y definitivo. Resuenan entonces las palabras borgesianas: “Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación [...], no es menos increíble que imaginar su total salvamento”.³²

La aniquilación del tiempo histórico deviene por la suplantación de un tiempo mítico, pero cuando este tiempo mítico y sus ordenaciones son anuladas a la vez, quedan frente a nosotros las fauces abiertas de un Cronos que devora. En ese momento las paradojas del tiempo se convierten en las únicas significantes, que retoman el terror del caos y la experiencia imperfecta del ser en el mundo.

Hemos visto ya cómo la ordenación histórica del tiempo es anulada en la novela de Méndez; de igual modo, como ya se ha insinuado en el apartado que confiere al espacio, la recurrencia a las estructuras míticas se ve presente con una intención aniquilante. El tiempo, desde su ordenación mítica, cumple dentro del texto la intención de resignificar la estadía en el mundo de los personajes; pero, al igual que la ordenación histórica, se ve deconstruida y negada.

El hecho de que la novela sea construida a partir de los relatos orales que reelaboran la experiencia temporal de los cirqueros implica ya una intención por “repetir” el tiempo. Evocar el pasado y reelaborarlo por medio de la palabra resulta una afrenta a los designios del propio Cronos. Don Homo intenta proveer a los cirqueros una vida ya arrebatada (“ficticia, pero al fin vida” (p. 194), dice el viejo narrador) por medio de la recolección de las memorias y de la reconstrucción de la historia del Circo Sonora: “Los levanté de la inexistencia por mi sola voluntad y torné a llevarlos por esos pueblos de Dios aureolados de arena y fuego” (p. 194). Don Homo explica así la afrenta que impone al tiempo finito de la experiencia

³² Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. Alianza/Emecé. Buenos Aires, 1984. p. 37.

humana de los cirqueros. Es él quien, por *su* voluntad, recoge los fragmentos de las memorias encausando al Circo Sonora en una aventura capaz de romper con los paradigmas históricos del tiempo y evocar su pasado desde la única manera posible, a partir de la reconfiguración narrativa. Procura repetir la historia de los cirqueros distendiendo su tiempo histórico, aunque esta distensión no depare más que el desgarramiento, como el propio Don Homo lo aclara en su lecho de muerte:

Hurgué en mi flaco ingenio alguna inventiva, truco o componenda capaz de tornarlos a la vida, ficticia, pero vida al fin, con loca desesperación, más no era cosa posible, ni mínimamente. Me percaté de pronto que los había puesto en los brazos de la muerte, borrada toda regresión posible (p. 194).

La intención de Don Homo, en efecto, era contradecir, retar la aniquilación de la experiencia temporal humana a partir de la actividad literaria, desde el arreglo estético del pasado, retomando las palabras de Durand. No obstante, esta posibilidad queda vedada, porque, aun en esta reconfiguración, la eternidad o la idea de trascendencia se torna inalcanzable para el hombre. Así, aunque las estructuras míticas, enarboladas por la actividad poética, hayan posibilitado transpolar la experiencia de los cirqueros a la dimensión de relato, ésta igual portaba la condena de lo efímero. En este sentido, Don Homo nos confronta con la imposibilidad de una trascendencia abrigada en las estructuras míticas.

Ahora bien, queda por aclarar cómo los personajes del Circo Sonora son reconfigurados en el texto desde su experiencia histórica hasta las estructuras míticas; para ello, resulta importante señalar por qué son estos personajes, los

cirqueros, quienes se anidan en la memoria de los lugareños y consideran su historia digna de ser contada.

En este proceso participa de igual forma la estructura mítica, porque los cirqueros han pasado ya por un proceso de simbolización. Un dejo de mitificación recae sobre el Circo Sonora porque representa para el contexto de los pueblos del desierto la encarnación de un modelo arquetípico: la aventura del viaje y el movimiento. El circo en sí mismo engendra la noción de movimiento, el perpetuo errar justifica el ser de su espectáculo. El circo es círculo, es un ciclo de movilidad, como ya se ha visto. Su aventura se cierne sobre las ruedas que transportan sus carromatos de un lugar a otro sin descanso. Que el Circo Sonora haya llegado a los pueblos desolados del desierto confronta a sus espectadores con su propia inmovilidad; los cirqueros se convierten entonces en la encarnación de un sueño negado:

Cuando los pueblos ignorados ya caen en dimensiones arcaicas, perdidos en tiempos pretéritos y en espacios planos, cuyos confines se diluyen en azul, y llegan a coincidir por suerte con alguno de los circos míseros desplazados a modo de cometas, suelen darse entonces los casos más singulares, asombrosos, tanto para los graciosos sedentarios como para los trashumantes de presencias efímeras (pp. 15-16).

En este sentido, el Circo Sonora se implanta en la memoria de los pueblos como encarnación de un arquetipo, es decir, como símbolo.³³ Aunque, de manera

³³ Retomo aquí la acepción jungiana de arquetipo y símbolo, que considera a este último como la manifestación del primero. Los arquetipos, para Jung, son “ciertos motivos que se repiten formalmente y con identificación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y en el folclore de los pueblos diversos”. Isabel Paraiso. *Literatura y psicoanálisis*. Síntesis. Madrid, 1995. p. 41.

estricta, no lleguen a la mitificación, el modelo que se retoma para estructurar su experiencia, desde la reconfiguración del relato, es el del viaje mítico.

De ahí que los personajes cirqueros –aunque en nada constituyan la figura de un héroe mítico y, por el contrario, sean extravagantes en su decadencia– se tornen dignos de contar su hazaña, porque rompen el estatismo en que parecen estar sumidos los pueblos por los que transitan, aquellos pueblos olvidados, “hundidos ya en el cementerio del tiempo” (p. 57). Y son los pobladores de estos lugares quienes otorgan a los cirqueros la posibilidad de ser narrados como protagonistas de una aventura con tintes míticos.

Pero la reconfiguración del Circo Sonora y de su experiencia temporal comporta un sentido paradójico, porque, aunque las personalidades de sus cirqueros encarnan al arquetipo mítico del viajero y la aventura, nos encontramos con que, en ellos, las figuras heroicas se representan rebajadas. Sus cuerpos no contienen más fuerza que la del hedor de sus ropas gastadas y la del hambre y sed que los impulsa a seguir tras el sueño de una dignificación tan terrenal como la de “llenar sus tripas”. De ahí que el texto comporte un sentido paródico, en tanto reescritura de un modelo (en este caso el mítico). La parodia³⁴ se elabora sobre la figura clásica del héroe, porque ahora ya no es aquel del *monomito* al que refiere Campbell, dotado de cualidades extraordinarias y honrado por la sociedad, sino el proscrito cuyo llamado a la aventura es hecho por el ruido de sus tripas:

entonces, pues, por qué jijos de la jijuria no habríamos de cruzar el desierto nosotros el méndigo desierto de punta a punta. Qué pues, o nos faltan huevos o nos sobra culo. Allá sí

³⁴ La participación del sentido paródico en la novela será retomada en el cap. 3, como parte del contenido manifiesto en la obra de Méndez.

que nos lloverá dinero, compraremos carpas nuevas, ropa que no apeste ni que tenga rasgaduras ni agujeros, barriles llenos de cerveza helada para beber hasta que se nos bote el ombligo; le vamos a dar vacaciones a los frijoles contados; carne, papas, gallinas, arroz, pescados y cuanto hay vamos a comer. Ahora sí, compañeros, se nos hizo, a las tripas nuestras limpiecitas y transparentes vamos a rebosarlas de mierda; ya saben lo que es el fundilludo que se raje (p. 185).

Un sentido paródico se manifiesta entonces como ese rebajamiento de la figura del héroe del modelo mítico. Como plantea Campbell, la aventura monomítica empieza con un llamado que hace cruzar al héroe un umbral que lo llevará a un mundo de fuerzas extrañas y amenazantes; ahí pasará por una prueba suprema y recibirá su recompensa, con la cual retornará para compartir el elíxir que fungirá como restaurador del mundo.³⁵ Para los cirqueros, el llamado se encuentra hecho, el cruce del umbral se representa cuando se internan en el desierto, la prueba suprema se simboliza en el simple hecho de sobrevivir al espacio que los carcome, pero no hay elíxir que otorgar ni restauración, porque las fuerzas abrumadoras del mundo burlan sus intentos y los sumen en la condición de las marionetas de su destino.

De esta manera, se encuentra la referencia y la afirmación de un modelo paradigmático, el de la aventura mítica, pero ahora desfigurada, es decir, parodiada. Porque la parodia, como afirma Víctor Bravo, “es reescritura deconstructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto que lo afirma”.³⁶ Esta parodización y su efecto degradante del modelo mítico participan en la configuración del efecto grotesco de la novela. Bajtin ya lo ha señalado: la

³⁵ Cf., Campbell, *op.cit.*, pp. 223-224.

³⁶ Víctor Bravo. *La ironía de la literatura*. Universidad de Zulia. Maracaibo, 1993. p. 98.

degradación, como rasgo del grotesco, es “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”.³⁷ Lo elevado, en el caso de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, se reconoce en la participación del modelo mítico, y la degradación, en efecto, consiste en su reconfiguración, dada desde una intención estética, donde se ve negado su fin renovador.

Estilísticamente hablando, la parodia ha sido señalada como modelo recurrente para los textos grotescos porque a partir de ella se puede lograr el efecto de esta estética, como afirma Thomson:

*grotesque elements are frequently used incidentally in parodies, especially where the intention is savagely aggressive. On the other hand, parody is a favorite device of the grotesque writer. But here again the relationship is that between the essential and the incidental: parody is used occasionally. To help achieve an overall grotesque effect.*³⁸

Lo grotesco, en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, se ayuda del modelo paródico para completar su efecto estético: hacer evidentes las incongruencias y los elementos sórdidos de la experiencia temporal, dada como condición humana, aquella confusa, informe y muda de la que habla Ricoeur. La estética del grotesco, como ya ha sido señalado, a partir de sus mecanismos, nos enfrenta con el mundo desde una perspectiva que lo muestra en su desordenada desnudez, tan confuso, tan paradójico, tan disímil y tan abyecto. Las estructuras del grotesco en la novela moderna, como señala Barash, manifiestan al hombre en

³⁷ Bajtin, *op.cit.*, p. 24. Cabe aclarar que la teorización bajtiniana de la degradación, en su acepción positiva, como una operación renovadora, no se ve así representada en la novela de Méndez. En *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* la degradación funciona sí como una operación de rebajamiento, pero donde no hay un efecto de armonización cósmica, sino que, por el contrario, en el rebajamiento va implícita la imposibilidad de trascendencia.

³⁸ Thomson, *op. cit.* pp. 40-41.

el estado de la incertidumbre que produce la caída de todos los paradigmas, llámense históricos, míticos, filosóficos, etc. El grotesco nos confronta, así, con “the ludicrous and the terrible, the use of incongruities, the juxtaposition [...], sordid reality, and the noble delusions of the inner man”.³⁹

Y qué más son estos cirqueros evocados por Don Homo sino la metáfora de la angustia humana ante la crueldad de un mundo árido y desolado donde los sueños se resquebrajan y no queda más que proferir una risa amarga, porque la victoria del tiempo mítico se ve desdibujada, al igual que la del tiempo histórico. La ambigüedad y la incongruencia se sobreponen entonces a cualquier intento por dar orden al mundo y a la experiencia temporal del hombre.

2.3. *Un collage narrativo*

La situación narrativa, considerada como aquella construcción de enunciación desde la que se presenta la información del relato, se muestra en la novela de Méndez como posibilidad para hacer manifiesta la fragmentación y la ruptura, en tanto mecanismos del grotesco. El texto, como se verá, logra un efecto de diversidad en sus situaciones de enunciación, y es esta diversidad la que representa una trasgresión entre los mundos narrados. En este caso son las voces narrativas las que se dislocan y generan el efecto de que las fronteras entre los posibles universos representados se trastocan, hasta formar un amasijo de historias.

³⁹ Barasch, *op. cit.*, p. 161.

La complejidad narrativa de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* comprende el hecho de que en el universo de ficción del texto se despliegan una serie de situaciones narrativas que introducen cada vez más historias, hasta hacer del texto lo que podríamos llamar una caja de historias. Casi a modo de muñeca rusa, el lector va encontrándose con personajes y voces tan diversos que otorgan al texto el efecto de un *collage* narrativo. Pavis afirma que el *collage* “es un juego sobre los significantes de la obra; es decir sobre su materialidad [...] garantiza la apertura significativa de la obra, hace imposible el descubrimiento de un orden o de una lógica”.⁴⁰

La materialidad referida por Pavis podría equipararse en la obra narrativa con “lo narrado”, que se configura por medio de las voces participantes del relato, mediadas por el narrador. En el caso de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, la enunciación narrativa adquiere el juego azaroso del *collage*, con voces que se suceden unas a otras cargando cada una de ellas sus propias historias, las cuales se ven desdobladas continuamente en el texto. Es, desde la perspectiva narrativa, un ensamblaje de discursos, todos ellos conformadores del gran universo ficcional de la obra, pero que a la vez pueden funcionar como retazos independientes. Esta fragmentación, mecanismo del grotesco, funciona en este caso no como mera yuxtaposición de planos narrativos, sino como proceso que conformará un *collage* narrativo.

Para establecer la diferencia entre yuxtaposición y *collage* retomo a Pavis, quien define a este último como un proceso artístico donde se ven *pegados*

⁴⁰ Pavis, *op.cit.*, p. 71.

fragmentos de “elementos o materiales heteróclitos”,⁴¹ es decir, implica una mezcla de objetos o materiales disímiles; mientras que la yuxtaposición supone sólo la disposición de un objeto junto a otro, de modo inmediato. A partir de esta diferenciación, se reconoce la organización narrativa de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* desde el *collage*, porque se muestra como una mezcla de fragmentos de historias y realidades disímiles pegadas, no meramente en un sentido de encadenamiento. Como describe Don Homo: “Vamos a decir que ésta podría ser una novela con subnovelas paralelas o bien metanovela, puesto que bifurca autónoma, dependientemente, se va en deltas como ciertos ríos, para diluirse al cabo en el mismo mar” (p. 180).

En principio, puedo decir que el texto cuenta con dos entidades narrativas, de las que se despliegan el mundo de voces participantes en el relato: Don Homo y el Chavo. El primero, como ya se ha visto en los apartados anteriores, es el viejo recopilador de las memorias heredadas de fuentes orales sobre el Circo Sonora, quien engendra la actividad literaria en la tarea de reconfigurar las historias de los personajes cirqueros en su novela titulada “El circo que se perdió en el desierto de Sonora”. El título de la novela de Don Homo confronta al lector con la ficcionalización del acto de la narración. Una frontera se ve truncada porque, en este juego ficcional, parece que el lector tiene en sus manos la novela escrita por Don Homo.

Don Homo, como instancia narrativa, construye el mundo de la historia del Circo Sonora en *su* novela, pero el proceso de ficcionalización de este acto de creación no está dado en el texto por él mismo, sino por la participación de la

⁴¹ *Idem.*

segunda instancia narrativa: el Chavo, quien se incorpora al texto, hasta ya avanzado el relato, como la figura que comparte conversaciones con Don Homo sobre el quehacer literario, gracias a las cuales se convertirá en el heredero de los manuscritos del viejo narrador. La herencia de los manuscritos recibidos por el Chavo le permitirá, como se verá, dar la forma final a la novela.

Las historias que se van entretejiendo son la de la novela del Circo Sonora con sus personajes, mediatizada por la configuración literaria de Don Homo, y la de la ficcionalización de este narrador-escritor a manos del Chavo, quien, por su parte, comparte con Don Homo el interés por la actividad literaria e insertará gracias a los diálogos con éste sus propios relatos, de donde se desprenderán más historias y voces de los que podríamos llamar metapersonajes.⁴²

Entre estas historias se tejen constantes transgresiones narrativas que ponen en evidencia en la novela de Méndez el hecho de que las fronteras entre los mundos posibles no son infranqueables. El propio lector cae en este juego, porque, aunque aparentemente pueden detectarse de manera fácil cuáles son las historias contadas y quiénes las narran, los límites entre ellas de momento se ven violados en una constante interferencia entre lo que resulta ser los relatos de la novela que escribe Don Homo, y la “otra” historia que concierne a los diálogos del propio Don Homo con el Chavo, en los que se incorporan, a su vez, los relatos de este último. Pero llega el punto en que las dos historias se han penetrado de tal

⁴² Utilizo este término para designar a los personajes que aparecen en la novela como producto de una creación literaria del Chavo, quien funge también como personaje dentro de la novela. Ejemplo de ellos son Canillones, Chicho Sánchez, El Tequilas o el indio Manuel, cuyas historias aparecen en el texto, independientes a la historia central, que es la de los cirqueros.

forma que los episodios que leemos funden extrañamente las realidades de sus mundos narrados.

De ahí que la configuración narrativa de la novela vaya desprendiendo diversos universos en el juego de las enunciaciones. Establece en su interior una estructura dialógica, no tan sólo en el sentido del diálogo evidente entre las dos entidades narrativas mencionadas, sino desde lo que Julia Kristeva llama la estructuración ambivalente de la novela polifónica. Según Kristeva, el dialogismo en la novela polifónica se manifiesta como un cuestionamiento perpetuo del discurso al interior del texto desde la pluralidad de sus elementos, pluralidad que deviene en ambigüedad, fragmentación y *collage*.⁴³

Si seguimos a Kristeva, se puede señalar en la novela mendeciana la presencia de esa ambivalencia narrativa desde la forma del *collage*, porque el juego mencionado entre los narradores comporta un azaroso ensamblaje de estilos lingüísticos que se entretajan en una relación que acentúa el ritmo narrativo en un constante devenir, con el efecto persistente de distancia y relación entre las voces que narran y lo narrado.

En la novela participa el juego metanarrativo de Don Homo y el Chavo, cada uno de ellos enunciadores y otorgantes de voz a diversas entidades. En el caso de Don Homo, es el mediador de las voces de los narradores orales, de quienes adquiere las fuentes para reconstruir la historia del Circo Sonora. En esa reconstrucción el viejo narrador otorga voz a los cirqueros, quienes a su vez darán

⁴³ Vid Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (compilador). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas. La Habana, 1996.

voz a otros, caso específico del Poeta Loco.⁴⁴ Es por esta cercanía con la herencia de historias de fuentes vivas que, en un principio, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* adquiere un estilo evidentemente cercano a la oralidad en la configuración de la historia del Circo Sonora, porque ésta es engendrada de los relatos *escuchados* por Don Homo. Hay, en este sentido, una recurrencia a ciertas frases introductorias propias del relato oral: “En aquellos días remotos...” (p. 26), “No paraba ahí el cuento...” (p. 27), o “Más pronto que ya vas Sabás...” (p. 31).⁴⁵ Así como aquellas donde explícitamente se nombra a las fuentes vivas de donde se recogen los relatos: “Aquellos narradores espontáneos que han rastreado las aventuras del Circo Sonora...” (p. 36), o “Ni el Chale Legleu de Santa Ana, ni el Güero Salas de El Claro, ya idos se acordaron de donde fue la última actuación del viejo Canchola [...] Tampoco don Gilberto, el Chileno Arrizón, que todo lo cuenta, precisa y nada olvida” (p. 125).

El lector se percata de que el mediador de estos relatos recogidos de la narración oral es Don Homo y que es él quien los ha reconfigurado por medio del ejercicio literario, hasta que, gracias a la aparición del Chavo, motivado por el universo de las letras y por la curiosidad sobre las historias del Circo Sonora, se acerca a Don Homo para cuestionarlo:

⁴⁴ Recuérdese que gracias al Poeta Loco aparecen en la novela las voces de las figuras literarias que constituyen parte de la intertextualidad recurrente en el texto. Sobre estas relaciones intertextuales se abundará en el cap. 3.

⁴⁵ Walter Ong señala la presencia de algunas pautas mnemotécnicas formuladas para la retención de los relatos orales: “El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas a intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes”. Walter Ong. *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica. Santafé de Bogotá, 1999. p. 41.

Oiga don Homo, usted que tiene años a puñadas como para quitarle su empleo al Cronos, el cuate ese que gobierna los segundos, dígame por favorcito ¿qué vio o supo del Circo Sonora? En aquellos días, oiga, de cuando el caldo cocinado a sabor de hueso colectivo. Ande don Homo, no sea gacho [...] No le voy a plagiar su novela. Le prometo que si usted se sale con su caprichito y se va al hoyo, yo me encargaré de la publicación de sus obras. Van a crecer sus libros con alas y todo, ya verá. De mis futuras novelas diré orgulloso: aprendí de don Homo (pp. 54-55.).

A partir de ese momento comienzan a incorporarse al texto los episodios donde Don Homo y el Chavo dialogan. De sus diálogos se desprenderá la justificación del estilo configurador de la historia del Circo Sonora hecha por el viejo narrador, quien explicita a su compañero su visión de escritor:

¿Me ayudará a ser escritor don Homo? Te daré ideas, hombre; piensa, tu mente es a la vez pantalla y proyector. Avante tu paso, míralo todo en marcha, hacia tu encuentro; por dentro y fuera de ti llega sucediéndose la imaginería, cristizable en el plano y momento que a ti te acomode tu real gana. Recorre tus tramas desde el futuro hacia el pretérito, al revés, si por tal se te hincha un huevo. Acá, mira, chavalito, en esta bola con orejas no tiene fronteras la fantasía. Y cómo hago para fabricar historias, oiga. Ah qué chihuahua, pues ve a los cementerios a media noche, enrédate en conversación con los muertos, o narra en letras de tu quehacer cotidiano de cuando andas solo o en compañía de la pelusa esa barullenta, espantasueños (p. 75).

Es en la narración de estas conversaciones donde el Chavo comienza a incorporar su propia voz como narrador de relatos completos escritos por él, que van acentuando cada vez más el devenir y efecto de distanciamiento y relación antes mencionado entre las historias narradas en la novela y, por lo tanto, su ambigüedad, porque en momentos parecen ininteligibles los límites entre la diversidad de los mundos narrados. En estas conversaciones se incorpora a la

novela otro juego doble, el de las metaficciones: por un lado, la novela de Don Homo y, por otro, los relatos del Chavo.

En el texto participan deslices de un mundo metaficcional a otro, lo que se hace posible por medio de una operación narrativa, que se acerca a lo que Filinich señala como *metalepsis narrativa*, la cual se presenta como una transgresión que se da entre historias enmarcadas en situaciones narrativas diferentes.⁴⁶ Filinich anota: “al haber cierta permeabilidad de un mundo hacia otro los límites se tornan tan lábiles que la narración puede deslizarse casi imperceptiblemente de uno a otro universo”.⁴⁷

El trastocamiento de los mundos narrados y de sus situaciones narrativas se ve evidenciado en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* desde el juego metaficcional. Los relatos creados por el Chavo aparecen, en un principio, mediados por sus conversaciones con Don Homo, como se muestra en el siguiente fragmento: “Ahí le voy con este otro relato recién puesto en órbita. Agárrese fuerte porque ahí le voy a tranco largo. Soy todo orejas, Chavo, a ver pues si como roncas duermes” (p. 107). Esta situación de diálogo entre las dos instancias narrativas señaladas se convierte en un modelo introductorio para el despliegue de los relatos escritos por el Chavo, modelo que, como se notará, será truncado en el último relato del joven narrador: el de Canillones.

En un primer momento, la historia de este metapersonaje, Canillones, se inserta en el mundo ficcional de la novela de igual forma que las anteriores historias relatadas por el joven escritor, es decir, introducida por el diálogo entre

⁴⁶ Vid, Filinich, *op. cit.* p. 96.

⁴⁷ *Idem.*

Don Homo y el Chavo. De este diálogo se reconoce un intento evidente del joven escritor por imitar al maestro, al recabar la historia de Canillones de los relatos orales: “También de un hombre increíblemente audaz tuve noticias. La gente lo apodó Canillones. ¡Vaya que si dejaron rastro las hazañas de Canillones! Sigue muy vivo en la memoria de la vecindad su proceder desengreñado” (p. 123).

Y el Chavo se dispone a contar que el tal Canillones un día, sin más, decidió abandonar su pueblo y jugar la suerte de sus pasos a la dirección que apuntara su zapato lanzado al viento. El azar lo condujo al Desierto de Sonora. Ahí comienza su aventura errante. Años después –cuenta el Chavo– Canillones se toparía con un circo:

Por días en sarta pegosteados permaneció en Sonoyta el enteco grandulón. Los vecinos lo confundieron con unos cirqueros que medían calles con pasos arrastrantes. Hurgaban suelos estos fulanos en pos de una compañera extraviada, de nombre Doña Buena Suerte. El Canillones topó a uno de ellos, cojo por más señas, que le pidió una moneda de cincuenta centavos, prestados “porque me anda llevando la chingada de hambre, hermano”. El Canillones le aconsejó que levantara piedras de regular tamaño y aguzara bien la vista, pues que las víboras y las ratas son alimenticias y con hambre brava más que deliciosas (p. 125).

Inevitablemente el lector percibe cómo los dos mundos metaficcionales, el del Circo Sonora y Canillones, se tocan. Algunos detalles saltan a la vista. Canillones aconseja al cirquero sin nombre buscar víboras y ratas para hacer de su carne alimento y, si recordamos el primer pasaje de la novela, el Poeta Loco carga en su costal carne de estos animales, la cual comparte con sus compañeros al incorporarse al circo. Quizá entonces este personaje sea el mismo loco novelado por Don Homo. Sin embargo, se agrega una característica: el cirquero

con el que topa Canillones es cojo, y el único cojo en la novela es el propio Don Homo. ¿Son estas coincidencias mera reelaboración literaria del Chavo, donde empata las personalidades de su maestro con su personaje novelado? Como sea, los límites de los mundos narrados son quebrantados.

Un elemento más: Canillones, antes de partir, recibe de Don Alfredo Arrizón una vianda para su viaje, ¿es este Alfredo Arrizón el mismo Chileno Arrizón que Don Homo mencionara como una de sus fuentes? No hay pauta en la novela que permita responder esta pregunta. El efecto de la lectura se va sumiendo cada vez más en la ambigüedad. Ambigüedad que se verá acentuada cuando, algunos apartados después, el lector se tope con la reaparición de Canillones, ahora sin la introducción del modelo referido anteriormente, en el diálogo de Don Homo y el Chavo, como un apartado independiente de la novela.

La pregunta surge: ¿quién narra este episodio de la historia de Canillones? La duda se acrecienta cuando el lector reconoce en este relato el estilo literario de Don Homo, al retomar figuras muy propias del relato del Circo Sonora, como las metáforas sobre el desierto, recurrentes en su discurso literario: “Sobre un mar de lumbre navegaba su humanidad, remero bípedo, remos sus brazos” (p. 135).

A esto se aúnan las coincidencias temáticas entre la historia de Canillones y la del Circo Sonora. En ambas, los personajes se internan en el desierto en el mes de julio, enmarcado su caminar por la plenitud del verano y, por lo tanto, arrojados a las inclemencias del desierto y el sol. Canillones, curiosamente, compartirá algo más con los cirqueros, específicamente con el Poeta Loco: el encuentro, gracias a una borrachera de sol, con una figura literaria, el personaje garciamarquiano de Remedios La Bella. Claro que Canillones no lo sabe porque, a diferencia del loco,

no posee su bagaje literario. Estas referencias permiten constatar al lector cómo los espacios ficticios de la novela de Méndez se tensan constantemente entre la relación y la divergencia de los mundos metaficcionales.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora pone en juego varias historias, cada una de ellas con relativa autonomía, que se van insertando de forma desordenada. El dialogismo, la polifonía y el efecto del *collage* se ven así manifiestos, si recordamos a Pavis, al constatar que la novela hace imposible el reconocimiento de un orden o de una lógica, y esta imposibilidad nos confronta de nuevo con la deconstrucción del sentido de unidad, inmanente al grotesco. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* no puede leerse como un texto donde se completen los esquemas canónicos; por el contrario, en su interior hay un goce por sus destrucciones. No en vano Don Homo disfruta tanto de sus peroratas contra los discursos academicistas y oficiales de la literatura.

El final de la novela acentuará su efecto de ambigüedad, al percatarse el lector que Don Homo se convierte también en una entidad reescrita por el Chavo. El joven narrador explica, en el último apartado, haber sido él quien dio fin a la historia del Circo Sonora: “Ahora bien, no fue Don Homo el que dio final a la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*; fui yo, el Chavo” (p. 193), porque el viejo escritor, en un arranque final de elocuencia, fue arrastrado por la escritura de la muerte de sus personajes, que se convierte en la propia:

Con mi pluma entintada los apuñalé uno a uno. Le di muerte a mi amada Capullo, también al gran tenor ignorado, a todos los había muerto. Sólo yo restaba al lado de ellos, contemplándolos en pleno desierto, encendido al máximo entre la arena, bañado de lumbre, sobre mí el sol entero. Igual, mi querido Chavo, exactamente como le sucediera al

Poeta Loco en sus delirios febriles. Contemplaba al cielo el Poeta Loco con los ojos abiertos, borrados los iris. Los he matado yo ahora mismo y ahora mismo ellos arrastran conmigo. No lo entreveo todo con claridad. ¿Acaso me ayudaste tú a matarlos, Chavo? (p. 194).

La ambigüedad se acentúa con estas líneas finales, ¿fue entonces el viejo Don Homo quien incorporó a su novela los pasajes de sus diálogos con el Chavo?, ¿o fue el mismo Chavo quien medió la voz de Don Homo para reescribirse? Resuena en este momento el efecto del *collage* como mecanismo del grotesco, porque arroja al lector en la perplejidad de no poder resolver del todo la construcción narrativa del texto. Porque en ella se vieron destruidos los límites de los mundos narrados premeditadamente. El lector sufre, por lo tanto, la tiranía de un texto que se reescribe y se relee en sí mismo, que se rige por una transmutación siempre inacabada, una estructura grotesca que se despliega ante sus ojos y donde la ambigüedad es la única lógica identificable.

La disposición de los elementos estructurales en el texto mendeciano permite establecer la relación de su operación configurante con la estética del grotesco. La participación de los mecanismos de esta estética (la fragmentación de las dimensiones espacio-temporales y narrativa, la disposición de estos fragmentos en modo de *collage*, y la degradación de los sistemas ordenadores del mundo desde la parodia y la ambigüedad) permiten configurar el texto como representación de una realidad humana deconstruida por sus propias paradojas.

El hombre se manifiesta en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* como un ser escindido que interactúa en dimensiones sumidas en una constante disolución, por la que se verá envuelto hasta la aniquilación. Sin embargo, la

aniquilación de los órdenes espaciales, temporales y de la personalidad connotará un sentido más de ambigüedad, porque a partir de ella también se otorga la posibilidad, desde la literatura, de reconfigurar y reconstruir nuestra experiencia.

CAPÍTULO 3. DEFORMACIÓN Y ANIQUILACIÓN

Al confrontarnos con un texto regido por la estructura grotesca, nos encontramos con personajes que responden de igual manera a los mecanismos propios de la estética bajo la que se estructuran. En este caso, conviene hablar de *personajes grotescos*, entendidos como aquellos configurados bajo un principio de inarmonía y desintegración, que se verá extendido del plano corporal hasta el metafísico.¹

En la base de las imágenes grotescas, como lo señalan Kayser, Bajtin y Thomson, encontramos una concepción particular del cuerpo como transgresor de sus propios límites, concepción que se construye por medio de mecanismos como la desproporción, la transición de formas y el hiperbolismo.

En el campo teórico sobre el grotesco, quizá sea Bajtin el autor más pródigo en cuanto al desarrollo de la concepción del cuerpo. Para él, el cuerpo representado en el estilo grotesco es un cuerpo cósmico, donde se identifican el mundo de lo bajo y lo alto, y que implica también el acceso por el que el hombre se abre al mundo y a su vez lo recibe.² Como ya se señaló, la lectura bajtiniana sobre el sentido renovador del “realismo grotesco” no alcanza a explicar toda manifestación del grotesco, porque, como se sabe, su análisis se delimita al contexto cultural y popular del Medioevo y del Renacimiento; aun así, retomaré algunos elementos de su trabajo teórico para desarrollar el análisis de los

¹ Para los fines interpretativos de este trabajo, se considerará la acepción clásica de lo metafísico, como aquello que se encuentra más allá de lo físico, como lo señala Walter Brugger en su definición, donde lo físico “designa la totalidad de la realidad empírica corpórea en cuanto sometida al nacimiento y, en general, al devenir. Por consiguiente, se denomina metafísico lo esencialmente inexperimentable, inmutable y, de alguna manera, espiritual”. Walter Brugger. *Diccionario de filosofía*. Herder. Barcelona, 1983. p. 362.

² *Vid supra*, cap. 1.

personajes grotescos en la novela de Méndez, que se verá complementado con los conceptos de deformidad, de alienación y de aniquilación de la personalidad, como función del grotesco.

Los personajes que serán retomados para el presente análisis, si bien no son todos los que participan en la novela, sí son, a mi criterio, los más significativos. Aclaro que el orden que seguirá este análisis se guía por el nivel de degradación que cada personaje adopta en la lógica de la novela, de lo meramente físico hasta llegar el nivel de lo metafísico.

3.1. La aniquilación del personaje desde la corporeidad

Bajtín escribe: “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son los signos característicos más marcados por el estilo grotesco”.³ Hiperbolismo que encontramos de manera evidente en la configuración de los personajes del Circo Sonora, todos ellos exacerbados en su corporeidad y contruidos a partir de una cierta perpetuidad de alguna característica física que se verá manifiesta en su nombre.

Los nombres de los personajes logran en la novela, como efecto, la sensación de que son ellos portadores de una expresión teatralizada permanente, fijada en sus cuerpos, en sus gestos o en sus movimientos. Estigmatización que se convierte en el único mecanismo posible capaz de otorgarles una caracterización, a partir de la hiperbolización de sus formas corporales. Esta particularidad en la configuración de los cirqueros los encierra en una situación de

³ Bajtín, *op.cit.*, p. 273.

artificialidad, desde la teatralización de su imagen, a modo del mundo quimérico de la *comedia dell'arte*.⁴ Esta fijación de la imagen y de la expresión sume a los personajes en un proceso de deshumanización y marionetización,⁵ que enfatiza su carácter grotesco, como figuras “construidas sobre la base de unas pocas cualidades que actúan en ellas con la fuerza de una obsesión”.⁶

Ejemplo de ello es el Rasqueras, caracterizado por un constante rascar de sexo, ano, sobacos, oídos y nariz: “Acá yo el Rasqueras le entro a lo que sea. Nací con un par de mellizos colgantes de muy buen tamaño, y de tanto rascármelos no hay quién me los iguale en lo estirados” (p. 28). El compulsivo refriego del Rasqueras en su cuerpo queda fijado como imagen que contextualizará todas sus apariciones en la novela. El personaje, en efecto, es degradado y deshumanizado, su imagen se reduce a una mecánica satisfacción corporal: calmar el escozor que, además, proviene de los orificios y fluidos corporales.

El Rasqueras queda reducido a su corporeidad; el narrador, Don Homo, nunca se preocupa por intimar con el personaje, y en esa omisión queda implícita la anulación de su carácter humano, y lo empata con el concepto culturalmente construido de la “animalidad”, porque si algo en esta acepción nos separa de los

⁴ Kayser explica el funcionamiento de la rigidez y la estilización de los personajes grotescos y su aproximación a la “comedia del arte”, a partir de la incongruencia entre lo orgánicamente animado y lo inorgánicamente desanimado. Los personajes son grotescos cuando su estilización se centra en la rigidez de movimientos o gestos mecánicos, artificiales, que se contraponen con su carácter de seres vivientes. En palabras del autor, cuando “se convierten en muñecos articulados, de movimientos mecánicos”. Cf., Kayser, *op. cit.*, p. 50.

⁵ Respecto a la marionetización, Bajtin distingue la función de este mecanismo entre el grotesco popular y el grotesco romántico, y afirma que a este último pertenece la *tragedia de la marioneta*, entendida como el “colocar en un primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas”. Esta idea, dice, es ajena a la lectura del grotesco popular. En el caso de la novela de Méndez, la función del mecanismo de la marionetización se empata, por supuesto, con el grotesco romántico. Cf. Bajtin, *op.cit.*, p. 42.

⁶ Kayser, *op.cit.*, p. 47.

animales es la preeminencia de nuestra vida metafísica (llámese raciocinio, espiritualidad, etc.) sobre la física. En este sentido, el Rasqueras se presenta como un ser netamente supeditado a lo material, al cuerpo, es decir, animalizado.

Este acercamiento del personaje con su animalidad produce en el lector un sentimiento de repulsión como efecto de la exacerbación de su corporeidad. Una sensación de repugnancia asalta con la imagen recurrente de este personaje rascando mecánicamente los orificios de su cuerpo que, como señala William Ian Miller, son las partes cuyas funciones y fluidos generan el asco.⁷

El asco, en este caso, se relaciona con los efectos producidos por las imágenes grotescas. Como afirma Thomson, el grotesco puede provocar la repugnancia (*disgust*),⁸ sensación que, como ya se ha mencionado, encuentra su ambigüedad con la simultaneidad del efecto cómico.

La ambigüedad del grotesco se presenta en el caso del Rasqueras, a partir del mismo mecanismo de la hiperbolización y su relación con lo cómico. Como se mencionó en el capítulo 1, lo cómico se relaciona con la provocación de la risa, que puede ser generada por una intención ridiculizante. En este orden, uno de los procedimientos cómicos para lograr la ridiculización es la distorsión de la realidad a partir de la exageración, distorsión que nos puede llevar a la caricaturización. No obstante, como mencionan Barasch y Thomson, el grotesco trasciende la exageración de la caricatura para dar paso a una deformación del personaje que se empata con la repulsión. Thomson anota: “When this norm is exceeded, the

⁷ Cf., William Ian Miller. *Anatomía del asco*. Taurus. Madrid, 1998. cap. 5.

⁸ Thomson refiere “the disgust”, como efecto; y “disgusting” como elemento del grotesco. La palabra *disgust* llega al inglés a través del francés, que a su vez lo toma del latín *dis* (prefijo de negación) y *gustus* (gusto), “desagradable al gusto”. A partir de esta etimología, Miller relaciona el concepto con acciones o cosas repulsivas, repugnantes que dan pie a las reacciones de repugnancia, aborrecimiento o asco. Cf., *ibid.* p. 22.

caricature is no longer simply funny, but disgusting or fearsome besides, for it approaches the realm of the monstrous”.⁹ Por su parte, Barasch, retomando las palabras de Lily B. Campbell, menciona al respecto:

*Grotesque literature fell into a kind of ‘border-land’ between the comic and the ugly, she said, but it not was a caricature. Caricature arises from the ugly and emphasizes the comic. The grotesque, on the other hand, though it also arises from the ugly, emphasizes terror.*¹⁰

En el caso del Rasqueras, la exageración de sus características físicas trasciende la mera caricaturización y su evidente ridiculización no llega a completar solamente un efecto cómico, sino que degrada al personaje hasta tildar con el nivel de lo repugnante.

Como el Rasqueras, los personajes del Circo Sonora podrían, en un primer momento, aproximarse a la comicidad de la caricatura, pero conforme al lector se le devela la configuración de éstos en su totalidad, el carácter risible se contrapone, si bien no con el efecto del terror por la monstruosidad, sí con la angustia ante una degradación cada vez más pronunciada.

La degradación en los personajes del Circo Sonora opera, inicialmente, desde el plano de su corporeidad para, como se verá más adelante, ser extendida hasta el plano de lo metafísico. Si retomamos el concepto bajtiniano de la degradación, ésta implica la transferencia a un primer plano del mundo de “lo bajo” del cuerpo, es decir la parte inferior: genitales, vientre y trasero, así como sus

⁹ Thomson, *op.cit.*, p. 39.

¹⁰ Barasch, *op.cit.*, p. 158.

funciones orgánicas.¹¹ En este sentido, los personajes grotescos de la novela mendeciana se representan y se caracterizan por la degradación, en el sentido topográfico que señala Bajtin, pero sin llegar a completar la función de armonización cósmica que, por el contrario, se ve aniquilada.

El caso de la Capullo ilustra esta degradación aniquilante. Este personaje, niña-mujer acróbata del circo, se caracteriza como poseedora de un sexo embriagante, que luce dispuesto a la vista de todo aquel que lo apetezca:

Levantaba las piernas la Capullo a media maroma y así desnuda casi parecía tomarle fotos al público con su camarita. También mostraba graciosa otro de sus ángulos alborotadores en plena labor acrobática, sin faltar el de la trastienda. Todo un bocadillo digno de cardenal, la Capullo (p. 41).

La Capullo accede al mundo, como su nombre lo ilustra, a partir de su sexo: toda ella emana sexualidad. Su nombre puede remitir a la promesa de vida, al envoltorio que guarda en sí al producto de una renovación; sin embargo, la paradoja que guarda el personaje reside en que la flor del capullo se abre mostrando las formas de una *vagina dentata* que devora a quien la penetra y que terminará por devorarla a ella misma. Esta exacerbación de sus genitales no representa en ningún momento la renovación ni la trascendencia, que en el sentido más evidente representaría el sexo femenino como engendrador de vida; por el contrario, es por éste que la Capullo sufre un proceso de degradación paulatina (que abarca, en una aproximación, un lustro, tiempo durante el cual el circo se pierde en el desierto), que termina en una aniquilación total.

¹¹ Cf., Bajtin, *op.cit.*, p. 27.

La pequeña acróbata enmarca siempre con la sexualidad de sus movimientos su presencia en el espectáculo, movimientos que resultan también mecanizados, como en el caso del Rasqueras, donde la constante es su sexo, invariablemente, en primer plano: “Hace una ágil marometa la mozuela nudista y le muestra al público, vía directa, sus piernas abiertas” (p. 133). En este contexto se abrirá para la Capullo el proceso de su degradación. El inicio de éste se ubica en el episodio de su caída del trapecio, que tomará un cariz completamente simbólico. Es en uno de sus actos, rebotante ella de sexualidad, que falla la bella niña y cae del trapecio: “De súbito ¡falla la niña!, se viene abajo su cuerpo. El golpe tremendo contra el suelo suena fuerte” (p. 133).

Esta caída del personaje toma su acepción simbólica si consideramos que, en un inicio, es la Capullo el único personaje que dentro de los cirqueros guarda un físico grácil, bello en su constitución, lucido además en los aires, en un nivel que la aleja por momentos de lo terrenal. En el estricto sentido topográfico de Bajtin, la Capullo es quien más cerca estaría del mundo de lo “alto”. Pero, aun así, está condenada a caer, a iniciar el proceso de degradación, acercándola cada vez más a lo “bajo” del mundo, y en este trayecto irá transformándose, perdiendo lo que hiciera de ella lo único bello del circo. La Capullo representa quizá la imagen más abrupta de la degradación, donde ejercen con más crueldad sus efectos las fuerzas aniquiladoras del mundo, de aquello que llama Kayser “los poderes oscuros que están en acecho dentro de nuestro mundo y detrás de él”.¹²

En efecto, el proceso de degradación de la Capullo la aproxima cada vez más al plano cósmico de la tierra, a través, primero, de la caída; después, de la

¹² Kayser, *op.cit.*, p. 228.

enfermedad y, finalmente, de la muerte: “La Capullo, flor marchita a destiempo, era presa de fiebres intensas, se la llevaba a rastras sobre espineros una gonorrea voraz resultado de las ansias incontenibles de su sexo, vulgo ‘panocha” (p. 186). La degradación del personaje se deja sentir a través de los propios adjetivos que el narrador le adjudica, como se nota en la cita anterior: de ser el capullo prometedor, se convierte en flor marchita.

Este efecto aniquilante, punto final de la degradación, llega con la muerte en el caso de la Capullo, como en el de todos los cirqueros. Y esta muerte no mostrará por supuesto la faz festiva de la regeneración de vida, sino que ponderará contra ella un último arrebató de crueldad convirtiéndola en la imagen monstruosa de la hinchazón de la carne putrefacta:

Ya muerta la Capullo, desfigurada con la hinchazón y gusanienta que daba el aspecto de un cadáver de días, tironeados los músculos desde la oreja derecha a la comisura labial. Los dientes pelones, ya crecidos sin encías, en nada diferenciaban a una peineta española, la más elegante. Una sonrisa que quiso ser sensual le quedó sellada grotescamente (p. 187).

La imagen de la Capullo, la degradación de su corporeidad al plano de la carne en descomposición, por enfermedad y por el proceso mismo de la muerte, revierte –en el fragmento anterior– la lectura bajtiniana: el regreso de la materia a la tierra, como oportunidad de renovación, en la Capullo se reduce a su sentido más horroroso, más repugnante. El cuerpo, dice la voz de Don Homo, queda reducido a un “relleno de comensales hirvientes como ollas de arroz” (p. 17). Y aunque esta imagen cuenta con una carga de fertilidad, encerrada en la materia que se convierte en alimento para dar vida a los gusanos, adquiere el cariz de la

repugnancia de la putrefacción y, si seguimos de nuevo a Bajtin, la imagen del banquete también se ve revertida. Para el teórico ruso, la imagen del comer es una de las manifestaciones del cuerpo grotesco, desde la concepción del cuerpo abierto y en interacción con el mundo. A través de la comida, el hombre “degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo hace parte de sí mismo”.¹³ En este sentido, el banquete celebra la victoria de la vida sobre la muerte.

Si retomamos la imagen del cuerpo de los cirqueros convertidos en un “relleno de comensales hirvientes como ollas de arroz”, vemos que los papeles se encuentran invertidos: es el hombre quien se convierte en el banquete para los gusanos. Es él quien es devorado por el mundo y la victoria no es para el hombre, sino para las larvas que lo consumen, porque, según el teórico, “el cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido”.¹⁴ Y en efecto, el cuerpo vencido es el de los cirqueros, en tanto que son ellos los devorados.

Además, el fragmento comporta un sentido paradójico encerrado en la imagen que convierte los cuerpos de los ambulantes en abundancia para banquete de los gusanos, abundancia que a ellos el mundo les mostró siempre negada. Así, sus cuerpos desnutridos y secos, por medio de la putrefacción, se transforman en la figura de la abundancia para los comensales de la muerte.

El mundo es el que devora al hombre, y en este ser devorado, el cuerpo sufre una transformación monstruosa, desde el mecanismo de la hinchazón de la carne por la descomposición y, aunque, gracias a esta transformación, la materia se sume en el incansable ciclo de la vida, el precio a pagar es el de la degradación

¹³ Bajtin, *op.cit.*, p. 253.

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

abyecta. Y en esta vuelta a empezar, la lectura no tiene que ser necesariamente positiva, porque, al menos para los cirqueros, la estadía en el mundo significa un constante ser consumido. La transformación de la materia ejercida por la muerte aparece no como una oportunidad de renovación y trascendencia, sino como condena al horror de la repetición. Miller señala al respecto:

*Las imágenes de descomposición se transforman casi sin darnos cuenta en imágenes de fertilidad y de vuelta a empezar. De modo que la muerte horroriza no sólo porque huele repugnantemente mal, sino porque no es el final del proceso, sino parte de un ciclo que se repite eternamente.*¹⁵

Si en el ser devorados, consumidos por la tierra, por los gusanos, o por los animales de rapiña reside el consuelo de la participación de la materia en el ciclo de la vida, este retorno es grotesco, porque su cariz comporta la ambigüedad de lo asqueroso, lo repugnante... que, sin embargo, no deja de ser vida.

El concepto de la muerte trascendental, en estas imágenes, queda “desmitificado”, arrancado del consuelo simbólico donde representa el umbral del retorno a la vida, desde la transformación de la materia. En los personajes del Circo Sonora, la muerte revela en todo caso la condena a la participación de un ciclo que depara siempre la degradación abyecta, la aniquilación física y lo grotesco.

La desintegración física de los personajes del Circo Sonora se convierte en la metáfora de su desintegración en el nivel metafísico. Si como metafísico entendemos aquello que va más allá del plano de lo físico, hacia el nivel espiritual

¹⁵ Miller, *op.cit.*, p. 70.

(según palabras de Brugger), el contenido interior de los personajes grotescos se ve condenado también a la aniquilación.

Para Kaiser-Lenoir, la constante de los personajes grotescos es que son seres condenados al fracaso, y no a uno de carácter parcial, sino un fracaso total; por ello los mecanismos del proceso de desintegración y degradación de los cirqueros se ven extendidos del plano físico hasta el metafísico. Apunta Kaiser-Lenoir:

El fracaso del personaje tiene un carácter global. No se trata de la derrota en su aspecto parcial, sino de la pérdida de todas las pautas de orientación en el mundo.

Los mecanismos varían; lo que les es común es lo siguiente: este proceso de desintegración se da siempre no como un acto de anagnórisis individual, provocado por un espíritu reflexivo, ni por observación directa de lo externo. La crisis surge cuando el personaje se ve empujado a pesar de sí mismo a enfrentarse con la verdad, entendido esto último como la realidad "demitificada". Pero en la casi totalidad de los casos, esta revelación no presupone una liberación definitiva, sino una caída.¹⁶

Como hemos visto, los personajes del circo Sonora se ven empujados en ese "a pesar de sí mismos" hacia un rodar constante por una realidad que los carcome, que los aliena y que va anulando cada uno de sus sueños, de sus deseos de dignificar tanto sus cuerpos degradados por el hambre, la sed y la suciedad, como sus personalidades.

Uno de los personajes que ilustra de mejor manera este fracaso interior es el Zenzontle Feo, cantante en el elenco del circo, personaje que es descrito desde lo físico como un ser abyecto: "un hombre desfigurado de corte extraterrestre, loco como una chiva, con pelo de puerco espín, gancho en vez de nariz, andaba suelto

¹⁶ Claudia Kaiser-Lenoir. *El grotesco criollo*. Casa de las Américas. La Habana, 1977. p. 64.

dando de gritos espantosos” (p. 91). La deformación del Zenzontle Feo está implícita en su físico y es en su figura que se encarna el fracaso del iluso soñador. La fealdad del Zenzontle se contrapone con el talento de su voz, la antítesis se manifiesta en su figura: ambivalencia de lo horrible y lo sublime. En su cantar, el personaje es capaz de tocar las fibras más sensibles de los espectadores, capacidad que no le es suficiente para alcanzar ninguna dignificación de su ser; por el contrario, lo más que el mundo le depara es una acérrima ridiculización, como se deja ver en el episodio de la actuación del cantor, donde es burlado por la mujer a quien ilusamente creyó conquistar con su talento:

Caminaban los dos al encuentro por la acera de una calle céntrica, perdidos en vastos espacios interiores, dados cada cual a ilusiones remotas. De pronto: el choque. La vio el Zenzontle y se volvió estatua con la boca abierta, quiso sonreír y ella a su vez correspondió con un gesto al parecer amable, cuando en verdad lo dibujó el miedo. El tenor resumió al instante su concepto de lo que son el arte, el amor, Dios, y todo aquello sublime en aquel rostro, su figura, el alma trascendente, iluminadora de Ana Claudia Lorenza del Cid y Valladares [...] Ella no pudo decir perdón, nomás abrió a medias la boca, los ojos se le salían de las cuencas (pp. 88-89).

El inocente cantor preparó para ella la actuación de la noche, con el sueño de provocar en los sentimientos de Lore la admiración, y quizá, el amor, desde su arte. Pero el espectáculo y el inquisidor público le depararían simplemente la ridiculización:

En cuanto se dio a ver el pájaro cantor, todas las carcajadas fueron una, parecía que el mundo mismo se agarraba la panza para no reventar de risa [...] El hombre saludaba atento inclinando la testa. Lore se llevó la gran sorpresa al identificar al sujeto que confundió con el diablo. La risa desenfrenada de sus amigas provocó la de ella [...] De

pronto, los ojos de él la descubrieron, delante, cerca, se le iba el aliento, esperanzado aún. Dios santo, ella también lo veía, pero sobre sus ojos bonitos tenía la mano izquierda, los dedos abiertos para verlos tras ellos a escondidas, la boca entera y aumentada en actitud sarcástica. Al galán feo lo dobló la puñalada ligeramente, no otra cosa le significó la muerte repentina de su más cara ilusión (p. 93).

En este episodio, cargado de un tono melodramático con la imagen de los amores contrariados, el Zenzontle Feo encarna la figura del iluso enamorado que aún cree en la pureza de los sentimientos, pretendiendo que el mundo puede obviar su fealdad para ver lo que contiene en su interior, en su calidad de ser humano y, más aún, de artista.

La Lore representará para el personaje el encararse, a pesar de sí mismo, con la verdad desmitificada del mundo, donde el valor de las apariencias prepondera sobre el valor de lo esencial. El mundo lo burla, como afirma Don Homo: “parecía que el mundo mismo se agarraba la panza para no reventar de risa”. La risa de que es objeto el Zenzontle Feo, por parte del público y del ambiente mismo, devela en este episodio el rebajamiento dirigido hacia el personaje y se ve cumplido, además, el efecto que los teóricos atribuyen al grotesco. En inicio, la risa que provoca el cantor reside en el reconocimiento de la incongruencia de su figura. Don Servando Calía, dueño de circo, anuncia al cantante como “un artista superior, cuyo destino lógico podría llegar a ser aún la ópera del Metropolitano de Nueva York, la capital mexicana, Europa y demás continentes [...] tenor de tenores, único, sin igual”. (pp. 92-93). A este anuncio sigue la figura risible del Zenzontle, contraria en imagen, por supuesto, a la expectativa fabricada para el público. Pero esta risa provocada en el público se

mantiene en un nivel parcial, ya que, como lo demuestra el siguiente fragmento, se verá interrumpida por la desazón ante el talento del artista:

Su mejor voz, la más grandiosa de sus interpretaciones, revistió a la popular canción con los ornamentos que jamás le habían otorgado otros cantantes. Ni antes ni después hubo público, cielo ni estrellas que atestiguaran prodigio tan relevante. La actuación del hombre bonito de espíritu borra el griterío, no quedan murmullos, hay asombro o admiración en todos los rostros (pp. 93-94).

En el Zenzontle Feo encontramos la dicotomía de los opuestos, *the clash of opposites*, que refiere Thomson. Y en ese choque se halla su calidad de personaje grotesco. Como afirma Kaiser-Lenoir, “los personajes se convierten en grotescos por el choque constante entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza”.¹⁷ En esta perspectiva, el Zenzontle Feo se encuentra deshumanizado desde su nombre, reducido a un animal que, a pesar de todo, representa el talento de su canto, aunque adjetivado por el ojo de un mundo externo que lo estigmatiza.

Es gracias a esta incongruencia en el ser del Zenzontle Feo que no llega a ser anulado completamente, porque antes de sobrevenir este nivel, el cantor se abre hacia el público, mostrando una sensibilidad y talento escondido bajo su apariencia. Acaece entonces la perplejidad provocada por la ambivalencia de su ser antitético. La negación del personaje en ese instante es momentánea, porque la burla parte de los valores asignados por el público de manera inmediata, pero no llega a dar el salto a su total negación.

¹⁷ Kaiser-Lenoir, *op.cit.*, p. 62.

El fragmento anterior denota cómo el propio narrador cae en el efecto provocado por la ambivalencia del personaje, al dejar de lado la adjetivación peyorativa para el cantor y asignarle, por el contrario, la calidad de “hombre bonito de espíritu”. En esta imagen se acentúa la antítesis del personaje: “Zenzontle”, ahora “hombre”; y “feo”, ahora “bello de espíritu”. Esta figura pone en evidencia y sustenta la contradicción del personaje grotesco porque expone la contrariedad de la vulnerabilidad y sensibilidad del Zenzontle frente a la crudeza del medio que lo aniquila; de ahí se desprenderá también el efecto grotesco que provoca tanto al lector como a los propios personajes.

Philip Thomson refiere respecto al efecto psicológico del grotesco:

*The function of the grotesque becomes problematical when we focus our attention more narrowly on its psychological effect, and particularly when we address ourselves to the question of whether the grotesque has a liberating or an inhibiting, tension-producing effect. In the discussion of the difficult role of the comic in the grotesque it was pointed out that laughter at the grotesque is not 'free', that the horrifying or disgusting aspect cuts across our amusement: the guffaw becomes a grimace.*¹⁸

La Lore encarna de modo más evidente este efecto. Después de haber burlado al cantor, junto a todos los espectadores, “Lore, la muchacha sensible, culta y muy bella, lloró durante la noche entera, sin saber cuáles de sus mecanismos internos provocaron la misteriosa crisis” (p. 94). Y estas últimas palabras de Don Homo para Lore denotan en ella su propia contradicción, porque en la adjetivación otorgada parece quedar entre líneas que ni su sensibilidad ni su

¹⁸ Thomson, *op.cit.*, p. 59.

cultura ni su belleza, la libran de ser el instrumento por el que se ejerza la crueldad de la burla dirigida al Zenzontle.

A partir de ese momento el Zenzontle es aniquilado no de manera física, sino desde el nivel de lo metafísico. De nuevo encontramos un proceso de disolución en los personajes del Circo Sonora, pero, a diferencia de la Capullo, para el Zenzontle la caída iniciará no desde el nivel de lo físico, sino desde lo espiritual. Su aniquilación se iniciará como un proceso interior, sucumbe frente al reconocimiento de su realidad dolorosa y, si recordamos la propuesta de Kaiser-Lenoir, esta caída simbólica no se efectúa por un ejercicio reflexivo del personaje ni como producto de sus acciones, sino como efecto de un orden victimario externo, ajeno al personaje.

Este orden externo es el que resulta ser para los personajes el orden aniquilador del mundo que se ejerce sobre ellos desde el plano de su corporeidad hasta alcanzar el plano metafísico. Y en este sentido, los personajes se dejan ver como marionetas, cuyos hilos son movidos por esta fuerza ajena a sí mismos y, por lo tanto, el momento de su aniquilación implica un escurrimiento, un “dejarse caer”, como afirma Kaiser-Lenoir.¹⁹ De ahí que la escena de la muerte colectiva de los cirqueros constituya un cuadro teatralizado, donde parece que a las marionetas les fueron soltados los hilos, cayendo de bruces por el peso de sus cuerpos:

[al Zenzontle] *los ojillos le quedaron pelones; a la boca abierta en socavón le arrancaría tonadas el viento [...] El domador “alemán”, Serpentín el Temerario, yacía al lado de su*

¹⁹ Cf., Kaiser-Lenoir, *op.cit.*, p. 186.

Kika. Con su enorme manota alcanzó a cubrirle media chichi. El Rasqueras quedó difunto encima de la Caramelo. Suelos brazos y piernas de ambos, dieron la figura de un pulpo (p. 187).

El juego escénico de este fragmento acentúa de nuevo la prolongación del gesto hasta la perpetuidad y, en un último escarnio contra los personajes grotescos, inmoviliza su patetismo y los posterga como cuadro estático. De nuevo estamos en el plano del gesto teatralizado, no en vano el Chavo cierra la narración del Circo Sonora con lo que llama un “símil teatral”.

Estos tres personajes encierran en su proceso de aniquilación las posibilidades de los personajes grotescos en el contexto de la novela de Méndez. En el principio del apartado mencionamos que dicho proceso de aniquilación es iniciado en el plano de lo físico o de la corporeidad para después trascender hasta el nivel de lo metafísico. En este orden, los tres personajes desarrollados parecen seguir el parámetro planteado por Kaiser-Lenoir: los mecanismos que se ejercen sobre sus caracterizaciones presuponen irremediabilmente la caída o el fracaso.

Recapitulando, en el Rasqueras encontramos una anulación inmediata, pues parece ser éste un ente cuya exacerbación corporal no deja cabida a ningún tipo de contenido metafísico en su personalidad, todo él es un ser enajenado por su propio cuerpo, por sus incontenibles ansias, en reducidas cuentas, por su animalidad. Es el Rasqueras, en un nivel imaginario, que va en manera ascendente de lo físico a lo metafísico, quien ocupará el nivel más bajo; por ello su caída y fracaso no son tan abruptos como el caso de la Capullo o el Zenzontle, porque este personaje en ningún momento trascendió el nivel primero; estuvo siempre en cuerpo y termina como tal, de ahí que su figura ni aún en la muerte

podiera semejarse a una humana, sino que, como afirma Don Homo, “suelos brazos y piernas, dieron la figura de un pulpo”.

La imagen del pulpo en la que se ve transformado el Rasqueras apunta de nuevo a una mezcla desnaturalizada de los dominios; el mundo humano y el animal se ven unidos y en esa mezcla, *collage* de cuerpos, surge la imagen grotesca.

Por su parte, la Capullo representará un punto intermedio entre lo físico y lo metafísico. Ella, en efecto, sufre la caída más evidente, literal y metaforizada, como ya ha sido mencionado. Es ella quien logra superar por momentos, desde su belleza y gracia, algunos de los escaños para acceder a un contenido más elevado, surcar los aires con sus formas, pero destinada a caer y transformarse en nada más que la figura de una belleza deformada paulatinamente por la enfermedad de la carne.

Finalmente, el Zenzontle es el que quizá se atreve a dejar volar más alto sus sueños de dignificación y en ese mismo grado se dejará venir su fracaso. La anulación de este personaje por eso se inicia desde el interior: se escurre en su caída desde el nivel de lo metafísico, desde lo espiritual. Su muerte empieza como la derrota frente a un mundo que aniquila cualquier posibilidad para su dignificación; así, la muerte física no será más que el punto que finiquita su proceso de desintegración.

De ahí que los personajes grotescos en efecto vuelquen sus existencias sobre aspiraciones que portan la condena de consumirse junto con ellos en un mundo aniquilador. Sin embargo, queda por aclarar los elementos de ambigüedad que encierra este fracaso en los personajes grotescos.

En el capítulo 1 ya he mencionado la ambigüedad y la ambivalencia como característica de la estética del grotesco. Si, como he planteado en este apartado, los personajes grotescos están sumidos en una especie de destino trágico que los empuja a la degradación y al fracaso, quedan aún algunos caracteres que se manifiestan como generadores de un sentido ambiguo en el texto.

3.2. Locura y ambivalencia

Thomson menciona en su trabajo teórico a la discordancia (*disharmony*) como una de las características del grotesco, a la que define como:

*...this is referred to as a conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of dispartes. It is important that this disharmony has been seen, not merely in the work of art as such, but also in the reaction it produces.*²⁰

Como afirma este teórico, la discordancia no sólo puede manifestarse en el nivel del texto como estructura, sino que trasciende al sentido de la obra. Dentro de esta generación de sentido encontramos la ambivalencia como parte de los contenidos del texto y a la ambigüedad como efecto.

Si continuamos la lectura desde los personajes como entidades significantes en el texto y retomamos la idea de la aniquilación, puede apreciarse que ésta toma un sentido ambivalente. Dicha ambivalencia se encuentra englobada en la representación de al menos dos de los personajes cirqueros: el Poeta Loco y el payaso Tolito, quienes, a pesar de ser configurados también bajo el principio de la

²⁰ Thomson, *op.cit.*, p.20.

degradación física, encuentran una especie de “evasión” desde la locura y la poesía. Aclaro que dicha evasión es la que comporta el sentido de ambigüedad porque ni la locura ni la poesía transforman la condición de los personajes, sino que se abrigan en ellas, como un paraíso artificial.

La locura se presenta en la novela, pues, como una constante temática, que se halla en las configuraciones de los personajes cirqueros el Poeta Loco y el payaso Tolito.²¹ Pero las experiencias de ambos personajes difieren tanto en el modo en que asumen su locura como en el contenido de sus delirios.

a) Locura y sátira

En una primera instancia se encuentra el payaso Tolito, antes el Hombre Víbora, quien se convierte en payaso después de ser desenmascarado de su papel de reptil por uno de los asistentes al espectáculo del circo. La historia de Lulo Molina, nombre de pila de Tolito, demarca su incorporación al Circo Sonora como huida del dolor por la pérdida de su hijo casi recién nacido. Hay que aclarar que la historia de este personaje es de las pocas en las que Don Homo explica cómo se allega al circo:

Hubo un momento en que Lulo Molina, el Hombre Víbora, quiso dejar de lado la tristeza, burlarla, sumirla en un sepulcro mental tan profundo que sobrepasara en retroceso la línea demarcante de su nacimiento, ahondados los planos ignotos hasta allá de donde provenían sus genes prenatales. Su breve matrimonio lo empujó a sumarse a la tropa del Circo Sonora. Abandonó a su mujer casi niña, su familia, su pueblo, enloquecido de confusiones. La muerte de Raulito, su pequeño de escasas siete semanas, le resultó inaceptable. Huyó del dolor. Sin embargo, el circo, sinónimo de alegría, no alcanzó a cubrir la irrealidad de su

²¹ El episodio de Canillones, relatado en el capítulo anterior, también presenta una escena donde el personaje, atacado por el agobio del sol, es presa del delirio; sin embargo, no será considerado en este apartado, por pertenecer a un universo ficcional que no es el de los cirqueros.

tragedia. Los remordimientos y la conciencia de saberse cobarde lo acosaron sin tregua (p. 139).

Lulo Molina se presenta como un personaje que disfraza sus sentimientos; enmascarado primero como el Hombre Víbora y, después, como payaso Tolito, pretende esconder su dolor con un supuesto estilo de vida que enarbola la alegría, como es el circo, aunque a estas alturas se sabe que el Circo Sonora en su antítesis, más que alegría, reparte miseria y desencanto. Lulo Molina es un personaje grotesco por antonomasia, marionetizado desde la portación de un disfraz, una máscara colorida de payaso que oculta una interioridad sufriente; en palabras de Kaiser-Lenoir, es un personaje que, desde la máscara, sufre una degradación grotesca:

Cuando el hombre se convierte en algo ajeno a su naturaleza, cuando se coloca una máscara y esconde y anula su rostro tras ella, su humanidad sufre una reducción grotesca. Detrás de la máscara de la marioneta no hay más que relleno; nada dentro de ella se opone a lo externo; pero cuando detrás de la máscara está un hombre sensible y pensante, las acciones se problematizan, lo humano nunca llega a ser suprimido del todo, e irrumpe aquí y allá en la palabra o el gesto. Entre una y otro está el contraste que es germen del grotesco.²²

Lulo, desenmascarado, sufre el ataque de una ola de remordimientos, que se anidan en el rostro detrás de la máscara y decide entonces abandonar el circo y buscar el retorno a los suyos, donde se abrigan los cimientos de su sufrimiento:

Ya en plan de vagabundo en su tiempo cirquero, por sobre veredas añeras pintadas que no hundidas [...] al payaso tocado le erupcionó de pronto la angustia en apariencia sublimada,

²² Kaiser-Lenoir, *op.cit.*, p. 137.

y sin decir agua va abandonó el circo. Corrió hacia los suyos sin detenerse ni días ni noches (p. 139).

Pero el retorno a su terruño, en ese intento por afrontar el origen de su dolor, no pudo depararle más que un modo de enloquecimiento, entendido éste como un quiebre psicológico, ejercido por el abrumador desierto, que parece burlar sus intentos de reivindicación y sumirlo ante la crueldad de una realidad que el personaje trató de enmascarar. Lulo Molina trata de vestir la realidad con el disfraz de bufón y jugar ese juego, pero el mundo se encargará de desmontar el espectáculo y en esa pérdida de sostén le sobrevendrá el enloquecimiento: “Se convirtió en cirio ambulante el Lulo en marras, lo consumía una fiebre tan fuerte que lo llevaba a paso largo envuelto en un desvarío incesante” (p. 139).

Lulo no es más que un enfermo de melancolía, remordimiento y desencanto; por ello su locura no puede ser considerada en un sentido patológico, en tanto un estado permanente de ruptura, sino como un estado temporal de quiebre, producto de la experiencia de pérdida de la máscara. Lulo no rompe con el mundo, por el contrario, son las marras que lo unen a él, el estar supeditado a sus estragos, lo que lo aqueja hasta el desvarío. Para estar completamente loco, es decir, encerrado en el mundo de la sinrazón, dice Foucault, debe llegarse a una “conciencia cerrada, secreta y soberana”,²³ más allá de los límites del mundo externo.

Desolador es para el personaje saberse encerrado en los linderos de un mundo que lo asfixia y lo atormenta, que le presenta falsas ilusiones. Porque para

²³ Michael Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2006, t. 2, p. 9.

Lulo ni aún la locura, como deslinde total de la realidad, como creación de un mundo interior, soberano, le es concedida, sino que sólo es rozado en momentos por las quimeras del delirio, para al final tener que volver a sí mismo: “En su odisea calenturienta en ebullición. Se posaban frente a él. Les indagaba rumbos, reía; luego el encierro absoluto en su cosmos raro” (pp. 139-140).

Lulo es atacado por el delirio como efecto del sol abrumador, el cansancio y el dolor interior. Y es este delirio el que funcionará como la vía para dirigir al personaje a un estado de efímero distanciamiento con su realidad que, como se verá más adelante, le permitirá deshacer los órdenes del mundo, aunque al final encuentre, como todos los cirqueros, su aniquilación, en la disolución del espejismo.

Michel Foucault escribe sobre el delirio ser un estado de “enfrentamiento perpetuo e instantáneo, el de la necesidad y la fascinación, de la soledad del ser y del cintilamiento de la apariencia, de la plenitud inmediata y del no-ser de la ilusión”.²⁴ En este sentido, Lulo Molina se embarca en el mundo del delirio como un modo de evasión a su condición de ser atormentado; en ese mundo de la apariencia topará con Loquistlán, pueblo habitado por “locos”.

En la lógica de Loquistlán Lulo encontrará la construcción de un mundo con los órdenes invertidos, lo cual remite de manera inmediata a la noción del carnaval. No obstante, progresivamente se verá cómo éste, en tanto modelo, se revierte para dar cabida a una lectura donde la destrucción de los órdenes del mundo no es más que mera ilusión, dentro de la ilusión.

²⁴ *Ibid.*, p.17.

Bajtin describe al carnaval como una manifestación ritual de la cultura cómica popular (en el contexto de la Edad Media y el Renacimiento), regida por el principio de la risa que, ante todo, ofrece una visión del mundo y del hombre liberada de su carácter oficial, llámese Estado o Iglesia.

El teórico contrapone el mundo oficial y el mundo popular, y ubica a la fiesta del carnaval en un punto medio, como vía para eliminar provisionalmente las relaciones jerárquicas del mundo. Para esta eliminación, el carnaval se vale de la relativización de las verdades y de las figuras de autoridad. El carnaval, dice Bajtin:

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la vida popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo “al revés”.²⁵

Loquistlán, en efecto, cumple de inicio con esta categorización, en tanto que se encuentra regido por la lógica del mundo al revés, en términos de Bajtin. Loquistlán es un pueblo habitado por “locos”, quienes invierten en su organización social el orden y las funciones de las cosas en el mundo. Por ejemplo, el pudor es visto de manera invertida dentro de la socialización del cuerpo y de sus necesidades. En Loquistlán no se permite engullir alimentos en público, sino que para ello se internan en la privacidad de habitaciones individuales:

²⁵ Bajtin, *op.cit.*, p. 16.

los comensales entran, uno a uno, silenciosos, a la interioridad privadísima de cubículos individuales similares a los que son las letrinas en el mundo pseudocivilizado. Cautos corren el cerrojo a la puerta, de ninguna manera darían lugar al riesgo enorme de que los sorprendieran al momento de echarse comida a la boca. ¡Qué vergüenza!, que falta de etiqueta, de urbanidad, eso de comer en público (pp. 148-149).

Y departen gustosamente, todos reunidos en una mesa acondicionada, la defecación, acompañada de “sonoros pedos proferidos con vigor y fe” (p. 149).

Un elemento más de Loquistlán que ejemplifica esta visión del mundo al revés es el momento de la fiesta, donde el baile es acompasado por una melodía insonora que surge de instrumentos musicales imaginarios y con la que los locos danzan elocuentemente:

Los instrumentos resultan meros remedos de cartón, de palo liso los de cuerda, pianos imaginarios, los de viento sin sopladero sólo son fingidos con las manos en la boca, la tambora fantasmal con todo y platillos supuestos y demás accesorios en espera (p. 150).

Situaciones como éstas plagan el episodio de Loquistlán. Con todo, dentro de ese modelo carnavalesco hay una ruptura, como ya he dicho, porque el mundo es puesto al revés, no con la intención renovadora ni de suplantación de los órdenes del mundo que plantea Bajtin, sino, por el contrario, de reafirmar la preponderancia de los esquemas del mundo oficial y su poder sobre el mundo de lo popular. Porque en Loquistlán la fiesta, el contento por el juego de la inversión de los órdenes es exclusiva para los hombres de poder y, por lo tanto, negada para el pueblo, como bien lo advierte Don Homo:

Loquistlán, paraíso turístico acondicionado a ofrecer ciudadanía efímera a locos salidos de todos los rincones de la orbe; locos con dinero, se sobreentiende. Al fin que los pelados tiene asegurada la miseria, traducibles las consecuencias de ésta a locura gratuita. Ya sólo nos falta, compadre, que hasta el pinche mundo se destape y dé marionetas salidas de madre, sin ton ni son, a la mala del maldito demonio (p. 152).

Loquistlán no es el carnaval bajtiniano estrictamente hablando, porque no hay en la inversión de los órdenes un segundo mundo ni una segunda vida, sino una repetición ridiculizada del mundo social. De ahí que Loquistlán se convierta en una lectura satírica de las estructuras de poder, valiéndose de imágenes grotescas que tienden a una lectura crítica y ridiculizante de una realidad social.

Hay que señalar que la sátira se distingue como el modelo literario que “pone al descubierto, a través del ‘ataque’, defectos precisos, reales, de la sociedad”, como señala Claudette Kemper.²⁶

En Loquistlán esta función satírica se identifica claramente en la figura de Metrópolo, el “superloco”, como representación de la figura histórica del poder político e ideológico y que se construye como imagen del dictador universal:

remochaban el cuento de mil cabezas de que el Metrópolo era un generalote ya argentino, ora chileno, desaparecedor magicorealista de miles de sus congéneres, desde el aire, bajo tierra o sobre mares. Se afirmó también entre risas espumosas que era en verdad el Metrópolo senador gringo del partido político republicano viciado en proteger desválidos: negros, mexicanos y demás “latinos”. Dueño el susocomentado político güerichi mata la chichi de bancos y pozos petroleros [...] Luego no le faltó coloco que eruptara el infundio de que era él el mismo Hitler incinerador de judíos. Otros aseguraron que no, que en verdad era el Metrópolo un judío masacrador de palestinos. ¡Ah, pa mundito! (p. 153).

²⁶ Citado por Pere Ballart, en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*. Quaderns Crema. Barcelona, 1994. p. 420.

Las referencias históricas resultan evidentes, porque el ataque ejercido en la sátira, para distinguirse de cualquier otro recurso, como la ironía, debe resultar completamente reconocible, como afirma Ballart: “Lograr un consenso duradero con los lectores obliga a la sátira a refugiarse en las convenciones y a atacar desde las mismas aquellos usos, costumbres y actitudes que todos los públicos hallan reprobables”.²⁷ Por ello la descripción de Metrópolo refiera a contextos históricos rápidamente discernibles como algunos periodos dictatoriales en el cono sur de Latinoamérica, la política migratoria estadounidense, el genocidio de la Segunda Guerra Mundial y el conflicto palestino. La figura de Metrópolo se dibuja entonces como una representación satírica de la actividad del poder, enmascarada bajo un tono cómico, que evidencia una crítica a la historia moderna.

El mundo de Loquistlán por ello encierra, en su clara referencia imitativa de la realidad social, desde el modelo del carnaval, la crítica a la crisis del proceso histórico. Por tanto, en un juego de máscaras y bufonerías, es el mismo mundo oficial el que se ve reafirmado.

En el mundo todos nosotros tenemos poder, dinero y autoridad, mucha influencia; aquí venimos a ser nosotros lo que somos verdaderamente, igual al caso de lo que hacen ciertos bultos esos que salen del clóset y caminan como marchistas [...] Allá en el mundo de los cuerdos y civilizados ya nos aburre la misma ancheta: matar gente, hambrearla, hacer prisiones para que otros paguen por las averías nuestras, como que pasó de moda (pp. 156-157).

Loquistlán se construye como producto del ejercicio de retomar un dispositivo estructural, como es el carnaval teorizado por Bajtin, para posibilitar o

²⁷ *Ibid.*, p. 419.

hacer válida una lectura de corte satírico. Así participa la noción de la ambivalencia como recurso del grotesco, en tanto que retoma un modelo, no para afirmarlo, sino para transformarlo, aunque siga funcionando como estructurante.

Loquistlán, además, se abre paso en el contexto de la novela a través de uno de los temas de la literatura y del grotesco: la locura, como motivo que hace posible la transgresión de las “realidades”. Y aunque en Loquistlán el loco se concibe como un ser “burlesco”, pues conlleva un sentido irrisorio que ataca a las figuras de poder, su mundo es configurado desde el estado de delirio de Lulo Molina.

De tal modo, encontramos una ambivalencia, más allá del nivel estructural, en la constitución de la locura como tema. Por un lado están los locos poderosos, cuya sinrazón se cierne como mera pantomima, sin el rostro extraño del desplazamiento de la realidad y como disfraz que hace girar al mundo en su mismo círculo. Mientras que, en un proceso contrario, Lulo representa una ruptura con el mundo que, a su pesar, lo hará retornar a su calidad de ser sufriente y atormentado, es decir, desenmascarado.

Es a través del delirio y después de él que Lulo es arrojado, en una caída simbólica, a su calidad de ser degradado y aniquilado. Porque la “odisea calenturienta” que emprende Lulo parece, al igual que el viaje de los cirqueros, estar condenada a la ruta del círculo, como viaje a ningún lugar, a la imposibilidad.

Lulo retornará al circo, en la trampa de esa aventura circular, con la derrota como gesto perpetuado en el rostro, y será ese rostro, detrás de la máscara de payaso, la que resultará el verdadero don para el espectáculo tragicómico que representa el Circo Sonora, como le dirá Calía:

Tú nos salvarás de la quiebra total, te ves más chistoso que nunca. No hay como el gesto de una cara huesuda a efecto de la hambruna y atormentada por la pena para que la gente ría con ganas, más si haces pucheros y das una lloradita frente al público. Ya verás, de tanto carcajear se hacen porque se hacen en los calzones tus admiradores. Si ya muertos pudiéramos actuar, Lulito, seríamos los cómicos perfectos (p. 165).

La figura de Lulo será así la imagen del hombre que busca la posibilidad de reivindicación personal, pero que topará con que la única alternativa es deambular por los reflejos de un espejo cóncavo, a modo del esperpento de Valle Inclán, que proyectará un mundo deformado, distorsionado, y siempre aniquilante.

b) Locura e intertextualidad

Todo texto, dice Kristeva, “es absorción y transformación de otro texto”.²⁸ La literatura, pues, construye en su interior un diálogo con otros textos precedentes. En este sentido, el texto puede constituirse como una reescritura de otros, que convierte a la literatura en un texto inconmensurable. A esta capacidad de trascendencia se le conoce como intertextualidad, desde que Kristeva aportó el término en la década de los años 60 del siglo pasado.

Desde ese entonces, autores como Genette han retomado el término para elaborar sus propuestas. El teórico francés confiere el sentido del concepto aportado por Kristeva a lo que él llama *transtextualidad*, o trascendencia textual del texto, entendida como “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.²⁹ Y, como parte de las relaciones de transtextualidad, ubica a la intertextualidad, a la que define como “una relación de copresencia entre dos o

²⁸ Kristeva, *op.cit.*, p. 3.

²⁹ Gérard Genette. “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité, op.cit.*, p.53.

más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”,³⁰ que se verá manifiesta desde tres operaciones específicas: la cita, el plagio y la alusión. La importancia de la aportación de Genette radica en la construcción de una tipología para las formas en que puede presentarse esta relación de trascendencia entre los textos.³¹

A pesar de la divergencia de nominación, tanto Kristeva como Genette se refieren a un fenómeno inherente al trabajo literario, que es el de la capacidad del texto para entrar en relación o diálogo con otros; dicha relación encontrará diversos modos operativos. Esta capacidad será entendida en el desarrollo de este apartado como intertextualidad, concepto que además debe considerar la intencionalidad del autor al efectuarla, para no caer en un mero análisis de fuentes, dado que la intertextualidad implica una reelaboración y transgresión del corpus literario precedente, desde una intención estética que opera como generadora del sentido del texto.

Bajo este entendido, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se ubica como un texto donde la intertextualidad servirá para dilucidar una intención estética: deconstruir la tradición literaria para jugar con la posibilidad de actualizarla y a la vez insertarse en ella. Esta pretensión es posibilitada en el texto, como lo señalaré a lo largo de este apartado, por la parodia, modelo que da licencia al texto de Méndez de deformar, transgredir y desmitificar a las obras que funcionan como sus intertextos.

³⁰ *Ibid.*, p.54.

³¹ Las relaciones planteadas por el teórico son la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

La intertextualidad en la novela de Méndez se empata con el género de la parodia, entendida también como reescritura de un texto anterior, pero con una clara intención doble: imitar y desfigurar el discurso del otro. Como afirma Linda Hutcheon:

La parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado.³²

La “superposición de textos” de la que habla la autora implica de manera inmediata la presencia de una relación intertextual, que se verá empatada con la parodia a partir de la intención del autor al realizar dicha operación. En este sentido se ven empalmados los conceptos de intertextualidad y parodia, entendida esta última como una modalidad operativa de la primera.

Además, la parodia, en su función diferenciadora, implica, como lo señala la autora, la desviación de una norma, que a su vez se convierte en el material de la obra paródica. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se empata con esta intención paródica; es a partir de una degradación y deformación de temas, motivos y rasgos estilísticos canónicos en la tradición literaria que configura su propuesta estética. La intertextualidad (que llamaré entonces paródica) en la novela de Méndez funciona de esta manera como generadora de un sentido

³² Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1992. p. 177.

ambivalente, que afirma y niega, que identifica y diferencia; es decir, que escudriña en la serie literaria sus formas para incorporarse a ella bajo el principio de formador del grotesco.

El hecho de que las recurrencias intertextuales en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* sean efectuadas con textos canónicos, en inicio, hace que el efecto paródico se vea maximizado, porque la degradación resulta más evidente. Pueden reconocerse, sin ser todas, pero sí las más importantes, las relaciones intertextuales con Cervantes, Dante, Rulfo, Lorca y Dostoievski.

Iniciaré el análisis con la referencia intertextual cervantina, la cual manifiesta su influencia tanto en el nivel estructural como en el de contenido. Si seguimos los parámetros establecidos por Genette, se identifica la intertextualidad de *El Quijote*, de Cervantes, como una de tipo *hipertextual*, que define el teórico como “toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, hipotexto) en el cual se injerta de una manera que no es la de comentario”.³³ Esta relación hipertextual puede darse de dos modos, como transformación simple o indirecta; la primera comprende una relación de índole meramente temática, mientras que la segunda establece una relación tanto de forma como de contenido, caso este último del modo de presentación de la intertextualidad cervantina en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. Retomando, pues, la tipología de Genette, la novela de Méndez, en su calidad de hipertexto, cuenta la historia del Poeta Loco “inspirándose en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y temático)”³⁴ de la obra de Cervantes.

³³ Genette, *op.cit.*, p. 57.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

En el nivel formal, la novela de Méndez retoma el carácter episódico de *El Quijote*. El cuerpo de la novela se presenta como una serie de pequeñas historias que se desprenden del viaje iniciado por los cirqueros en los yermos del desierto con el ideal de reivindicar una dignidad denigrada. Se encuentra así el viaje como demarcador del inicio de la aventura, motivo que, aunque no remite únicamente a *El Quijote*, sí lo será la atmósfera que rodea este inicio de la andanza: un sol abrasador del mes de julio, como describe Don Homo:

Fue en el mes de julio, a mediados. El dicho mes tuvo algún par de días en el que no avanzó, se quedaba atorado, incapaz de romper la muralla de lumbre con la que se daba de testarazos [...] A la par que ese lento mes de julio, los cirqueros montados en los armatostes cuya razón escrita decía “Circo Sonora” empujaban hacia San Luis Río Colorado (p. 98).

Este fragmento recuerda al pasaje donde Don Quijote inicia su viaje, ubicando las similitudes del ambiente caluroso de verano:

una mañana, antes de día, que era uno de los calurosos de mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomo su lanza y por la falsa puerta de un corral salió al campo.³⁵

Este diálogo intertextual entre *El Quijote* y la novela de Méndez se verá evidenciado en el momento en que el Poeta Loco topa con la figura del mismo Cervantes, que en el juego de la deformación paródica, propio de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, muestra al escritor fundido con los atributos de su

³⁵ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Planeta. Barcelona, 2004. p. 41.

personaje, Don Quijote. El espectro aparece a la vista del poeta como una figura esquelética, como osamenta que porta lanza y espada:

Pero, ¿qué cosa tropiezo ahora? Ah ya veo: un hombre meditativo tan en cucullas como en asiento posa sus huesos; sacudo su testa, despierta, me ve, tiene voz iracunda: Quien mese mis cabellos mueve mi pensar. ¡Voto a Satán!, a fe mía que sois de rara industria hecho, pues que presume ser vuestra figura la de un ser impensante, más del bosque esa pelusa que os cubre, que natural de estos eriales. En cambio tú, señor de los huesos desnudos como colmillos de elefante, al tono tu osamenta llevas con esa lanza y espada al lado, ¡vaya que si hace juego con este mundo pálido tu esqueleto! (pp. 43-44) [El subrayado es mío].

Nótese también cómo, desde la configuración lingüística del discurso de la figura imitada, se ejerce la parodización, con la incorporación del estilo de escritura del Renacimiento (como lo demuestran el subrayado), que se ve entremezclado con el discurso del Poeta Loco en un español actual. En la presencia de esta actualización del discurso, se cumple evidentemente lo que Hutcheon califica como “un engarce de lo viejo en lo nuevo”, y, en efecto, este desdoblamiento funciona como demarcador de las diferencias entre el texto parodiante y el parodiado.

En este primer momento, el Poeta Loco aún no ha reconocido en su visión la relación con el Caballero de la Triste Figura, sino hasta que éste incorpora a la cabeza su yelmo de Mambrino:

Pero qué viejo chingado, trae la bilis y el encabronamiento a flor de huesos; se ha montado en un caballo de juguete, sobre la mollera un bacín achatado, de espada su diestra en

hueso, tan extendida como un dedo acusativo. ¡Ah, con que eres el Don Quijote, el mero chingón de La Mancha! (p. 44).

Cervantes se reconoce entonces frente al Poeta Loco como creador de *El Quijote*, que, sin embargo, ha sido ya fusionado con la figura de su personaje:

A decir verdad, Miguel de Cervantes Saavedra tuvo por señal y escudo a partir de mi bautizo. Agora mesmo, a la edad ósea soy en boca del vulgo el Quijote, Sancho, Quijano, Quesada, Quijada, e ansí lo desiáredes el mismo gigante Pandafilando. Señor Jicote. ¡Quijote!, o despiertas degollado fullero (pp. 44-45).³⁶

La presencia de esta intertextualidad cervantina en la novela de Méndez se ve complejizada debido a que el diálogo establecido pierde la identidad de lo que Genette llama el hipotexto, porque si bien, como he mostrado, hay una serie de elementos estructurales, formales y anecdóticos de *El Quijote* imitados o aludidos, no es en sí ni la figura de Cervantes ni de su Don Quijote con la que se dialoga, sino con una entidad transformada, que engloba a los dos. Cervantes no es ficcionalizado como mimesis de la figura histórica del autor, sino como un ser metamorfoseado, atrapado en su propia creación. No es Don Quijote quien porta el yelmo de Mambrino ni quien monta a Rocinante, sino el propio Cervantes.

El hipotexto se ve deformado por los mecanismos propios del grotesco, porque se convierte en un *collage*, constituido por una identidad histórica (Cervantes) y una ficticia (Don Quijote), presentándose así, de nuevo, la disolución de los límites ejercida por las estructuras del grotesco. *El circo que se perdió en el*

³⁶ Nótese cómo en este fragmento participa a modo de alusión el episodio de *El Quijote* de “La historia de la princesa Micomicona”, donde Dorotea finge ser dicha princesa en busca de un caballero que la salve de los azotes del gigante Pandafilando. El juego de la confusión del nombre de Don Quijote que hace Dorotea, cambiándolo por “Gigote”, se ve aludido en la novela de Méndez, cuando el Poeta Loco le llama “Don Jicote”.

desierto de Sonora impone, ahora desde la locura del Poeta, la pérdida de la identidad histórica a cambio de una recreación literaria, fundiendo los límites entre la realidad y la ficción, para denotar la labilidad de las fronteras entre las supuestas realidades.

La tendencia de *El circo que se perdió en el Desierto de Sonora* por deformar la tradición literaria se acentúa aún más al ubicar las apariciones de estas figuras literarias como evocaciones de un estado de delirio.

Como fue señalado ya, el espacio y el sol abrumador enmarcan la disolución de la cordura del Poeta Loco y engendra una locura peculiar: la libresca. Este tipo de locura, que se ha convertido en un símbolo de la literatura occidental gracias a la figura de Don Quijote, establece la relación de la novela de Méndez con el hipotexto cervantino, ahora desde el nivel de contenido.

El Poeta Loco será, pues, el visionario que permitirá la transgresión de los mundos literarios. Será él, en sus borracheras de sol, y desde el delirio, quien invocará la irrupción de figuras literarias, ahora fantasmales, grotescas, perdidas al igual que él y todos los cirqueros, deambulando perpetuamente en el espacio desértico regido por poderes abismales.

La locura, en este personaje, toma el cariz de la fórmula canónica del personaje cervantino, que es asumida y descrita como tal por el propio personaje del Poeta Loco:

Después de leer y leer obras clásicas, a medias universales, populares, al favor de lámparas o velas, asoma la metamorfosis mental que me convierte en ciudadano de la locura libresca. En mi afán literario, para leer no descuento resplandores de luna, ni luz hiriente solar. Ya puesta mi humanidad en el mero desierto, se diluye mi cordura (p. 13).

El poeta loco se inscribe así en la locura quijotesca. “Qué se puede esperar de su mente espoleada, come poco, lee demasiado” (p. 23), dice el narrador, imagen que remite a la descripción cervantina del Quijote:

*En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.*³⁷

De los fragmentos anteriores se desprende lo que Martínez Fernández llama una reelaboración del intertexto, entendida ésta como una alteración del texto A (hipotexto), que ha sido superpuesto y asimilado en el texto B (hipertexto), como producto de un proceso de recontextualización.³⁸ Se detecta, en las frases resaltadas, una similitud, que no corresponde a una cita marcada de *El Quijote*, pero que lo acerca a él como una fórmula reiterada: el ejercicio quijotesco de la lectura se proyecta en el personaje cirquero como una actividad constante, demarcada como invariable durante la noche y el día. Méndez recurre a la recontextualización del hipotexto *El Quijote* en su descripción: “no descuento resplandores de luna, ni luz hiriente solar”, que se asimila a la cita cervantina “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio”. Caso mucho más evidente en las frases: “come poco, lee demasiado” del Poeta Loco, y “del poco dormir y mucho leer”, de *El Quijote*, donde se advierte poca variación.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ Cf. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. Cátedra. Madrid, 2001. p. 103.

La locura libresca funciona entonces en el texto de Méndez como una imitación temática de *El Quijote*, pero también como un recurso literario, un artificio para construir una concepción poética. Y será esta concepción poética la que establezca la relación intertextual que trascenderá hasta el nivel de la construcción de sentido del hipertexto.

El delirio del Poeta Loco se convierte en un ejercicio por medio del cual accede a una realidad habitable, y, a diferencia del Payaso Tolito (para quien los delirios le sobrevienen como producto del agobio y la desesperación), para el Poeta Loco son anhelados y provocados por él. La locura constituirá el refugio para el Poeta en el que puede infringir su abrumadora existencia, porque desde el delirio y la poesía, el poeta se convierte en un ser inasible, capaz de trascender los poderes oscuros del mundo, aunque sea sólo mediante espejismos, como lo describe el personaje:

Entre tanta luminosidad camino a tuestas. Sobre la noche más oscura el lucerío celeste es un brasero en vivo. Es largo y ancho el camino, heredado a mis pasos; voraces las ansias de beberme acuáticos espejismos que irradia contra las arenas el cielo [...] ¿Son míos estos globitos enlagrimados? Tiemblan en mis manos erráticas. Ven fiebre, hazme hervir los huesos. Quiero saberme en pleno misterio, al lado de las cosas y seres extraños al barro que me enjaula. Ser inasible quiero, consciente sin embargo de mi pulsar y polvo efimeros [...] Con mano, pluma y tinta a fuer de pintor, habré de colmar el desierto de fuentes, bosques y flores iridiscentes, más el juego de la amplia palabrería que invoco desde su yacencia encantada, allá en lo profundo de los arenales. De sombras cromadas la noche pintaré. ¡Santo Señor de las estrellas!, perdona mi altanería soberbia. Qué no ves que soy poeta, Señor, y nadie más allá de mí lo sabe, si no fuera que por loco me tildan y me tienen... (p. 43).

Este fragmento enmarca la figura del Poeta Loco cerca de la imagen del poeta idealista. El cirquero llora su pesadumbre y sólo el mundo de la poesía, de la literatura, lo convierte en el ser sutil capaz de contraponerse a la realidad aniquilante del desierto-mundo.

El Poeta Loco no es un loco en el sentido patológico, sino que esto que se llama en él locura se equipara a la posibilidad de trasgredir la realidad para mirarla a través de un prisma poético. El personaje es loco simplemente por ser poeta, porque en él se engendra la capacidad de deformar la realidad, reconstruirla, recrearla: “Qué no ves que soy poeta, Señor, y nadie más allá de mí lo sabe, si no fuera que por loco me tildan y me tienen” (p.43).

El mundo habitable que el Poeta busca estará, entonces, erigido por las imágenes construidas con la palabra y la escritura, como lo señala el cirquero: “Con mano, pluma y tinta a fuer de pintor [...] más el juego de la amplia palabrería que invoco” (p.43). La poesía será para el personaje una mezcla de imagen, idea, palabra, además de posibilidad de trascendencia, como lo describe en el momento que es cuestionado por sus amigos cirqueros sobre su afición a las borracheras de sol y sus encuentros con figuras del mundo literario: “Cuando los cerebros son yermos en sí no hay lucha que valga, pero si se nutre de imágenes, ideas y un palabrerío tan vivo y tupido como la más verde de las malezas, sus dueños pueden convertir en emporio los arenales más estériles” (pp. 14-15).

La posibilidad de trascendencia radica para el Poeta en la poesía, en la actividad literaria y su capacidad de crear realidades. Nótese cómo, para este cirquero, la dignificación no reside entonces en llenar las tripas y dejar de vestir harapos, como para los demás cirqueros, sino en el sembrar la semilla de la

palabra. Dice el Poeta Loco: “yo recojo la semilla que reside en la palabra tradicional incubada por tantas y tantas generaciones de escritores, para sembrarla a mi turno en las mentes de los habitantes de estos eriales” (p. 14). Desde este punto, el personaje se empata también con la figura del trovador, como trasmisor popular de la palabra poética.

La locura del Poeta, por todo lo anterior, se encuentra de nuevo con la locura libresca del Quijote, porque es gracias a ella que el personaje accede al mundo del ideal. Si para Don Quijote la locura representa el cumplimiento del deseo de convertirse en caballero, para el Poeta Loco la locura será también la puerta de acceso a una realidad habitable y a su propia dignificación. Por ello el diálogo entre el Poeta Loco y la figura espectral de Cervantes quijetizado llega a manifestarse como un juego especular.

Dentro de la construcción de sentido de la novela de Méndez se encuentra implícito un diálogo con la visión de mundo de *El Quijote*, impregnada de un profundo sentido de ambigüedad, donde las esferas de la “realidad” y la ficción, la cordura y la alucinación confluyen en una continua transición que derrumba los principios ordenadores del mundo y que, además, enarbola a la actividad poética como la única posibilidad de salvación.

Pero la ambigüedad calará también en esta experiencia salvadora del paraíso artificial que constituye para el Poeta Loco el mundo literario, porque las imágenes que se gestan en los contenidos de sus visiones resultan ser tan fascinantes como monstruosas y desoladoras.

De nuevo nos encontramos frente a la plasticidad deformadora del grotesco con el cuadro de este esqueleto parlante en que se ve convertido Cervantes y

cuya identidad se encuentra además diluida entre los atavíos de Don Quijote. En esta pérdida de la identidad se ejerce un juego especular entre la imitación y el disfraz, el cual provoca una mezcla desordenada de los fragmentos de diversas realidades. Don Quijote por sí mismo es un personaje imitador, disfrazado de caballero andante; el Cervantes de Méndez se disfraza a su vez con la figura del Quijote, y el Poeta Loco, por su parte, encarnará la locura libresca creada por Cervantes para completar, de nuevo, el efecto de sentido de la ruta circular donde están atrapados los cirqueros y que es motivo recurrente en la novela.

La desolación se traslada del estado de la “cordura” al de la “locura” del Poeta, porque los personajes de sus delirios compartirán con los cirqueros la condena de la imposibilidad, todos ellos seres trashumantes, imbuidos en una búsqueda que tiene como único fin la negación. Y esta negación será evidenciada por todas las figuras espectrales que construye el Poeta Loco en su delirio, como este Cervantes, a quien cuestiona sobre la posibilidad de ver realizado el ideal quijotesco de mitigar los males de la humanidad:

El hombre que se decía Cervantes se tiró al arenal, convulsionado en carcajadas. Se puso en pie, montó su caballo de hueso y me dijo: Este caballo es mi Rocinante, los armé con sus zancarrones mismos, sabedlo. Ni vuestra merced, ni yo, poeta enloquecido, podríamos enmendar obvios yerros, por más escudriñares y ensimesmamientos en otras seseras llevados a efetos; e los mismos dilemas son los que a nos presionan nuestras molleras. Por eso estamos locos, Loco Poeta, como el tal don Quijote errante, ja ja ja ja. Partió el vejete iracundo a carrera abierta encajando en los huesos de su corcel, de rienda las crines del caballejo (p. 49).

Esta figura de Cervantes-Quijote tendido en el suelo implica también, en el nivel intertextual, un rebajamiento, entendido éste como una trasgresión de lo oficial que lleva implícito un diálogo con el proceso de la serie literaria, que se verá evidenciada por Cervantes en la narración que hace al Poeta Loco, antes de despedirse, sobre su encuentro con los escritores vanguardistas. Este encuentro representará, como se verá, el choque entre la obra cervantina y el idealismo quijotesco frente al descreimiento del ideal de los escritores de las Vanguardias.

En un festivo baile Cervantes topa con los escritores vanguardistas, descritos como “jovenazos mimados”, quienes retan a este personaje tildándolo de “vejete presuntuoso”. Cervantes responderá a la afrenta muy al estilo caballeresco del Quijote, para terminar derrotado:

¡Vasallos tales, a vuestro rey escarnio sois! Del rey, mi buen escritorazo extemporáneo, queda un remedo de lujo en apenas unos pocos; en ínfimo contraste otros muchos no pasan de ser vil caricatura [...] Mirad don Saavedra, nuestro lema, signo, escudo, emblema o bandera, la airosa marca o lema del artista mimado: vivir ahora, después la gusanera. Vide entonces danza tal que parecieran en parejas dándose al deleite carnal en grito y dengue instintivo, animalillos atornillados en epiléptico ritual a ritmo de tamborazo. Otra niña, hermosa como no la hubo jamás, empujóme de entrón brusco. Dieron contra la arena, calavera, espinazo y fémures, amén de la osamenta toda en armazón, que agora mesmo ves, de aguas y carnes consumidas (p. 47).

En esta escena se nota claramente la alusión al cambio del concepto clásico de la literatura ejercido por las vanguardias literarias, que se ve maximizado al ser contrapuesto, en este juego intertextual, con una de las figuras canónicas de las letras occidentales clásicas. El rebajamiento ejercido sobre ésta, así como las demás figuras literarias intertextualizadas que se verán más

adelante, no puede ser leído como una degradación negativa, sino, desde el juego paródico, como un mecanismo de actualización de la serie literaria, donde está implícita una doble validación: la de los estilos y obras que la tradición ha hecho canónicos, así como la de la obra parodiante, que se inserta a su vez a dicha serie poniendo en movimiento la posibilidad de construir nuevas realidades literarias. La implicación de la presencia de la intertextualidad paródica en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* es la que Pere Ballart llama una “relativización del criterio estético”, donde se ven involucradas dos ideas, dos tonos o dos mundos diferentes,³⁹ que se validan mutuamente.

La validación, en este caso, de la obra cervantina, siguiendo de nuevo a Ballart, se presenta en la obra mendeciana desde la aplicación en lo literario de la parodia, que, según este teórico, “pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente”.⁴⁰ Y agrega: “el texto parodiado se revela esclavo de una serie de convenciones que, aceptadas, le otorgan validez”.⁴¹

La calidad del texto parodiado de ser “esclavo” de sus propios artificios, a la que refiere Ballart, parece verse no sólo implícita en el propio acto paródico de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, sino también evidenciada y representada en la plasticidad de la imagen del personaje Cervantes-Quijote; porque esta visión del Poeta Loco, como ya lo señalé anteriormente, se construye como figura de un Cervantes que parece “atrapado” en la estilización de su

³⁹ Cf., Ballart, *op.cit.* p. 424.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

personaje Don Quijote; es como si el autor se viera condenado a cargar con los artificios de su obra y se volviera esclavo del acto creador.

La novela de Méndez porta un efecto paradójico en la representación del mundo literario del Poeta Loco, porque si bien éste resulta ser, como ya mencioné, la única posibilidad de salvación y trascendencia, esta posibilidad también porta su propia condena. Es como aquella liberación que otorga el grotesco de la que habla Kayser, y que fue mencionada en el capítulo 1. Esta liberación, según Kayser, se desprende del distanciamiento del mundo, que en el caso del Poeta Loco sería ejercido por la poesía, gracias a la cual quedan al descubierto los “poderes oscuros” que están al acecho del hombre.⁴²

Es decir, la poesía, el mundo literario libera, pero a la vez afronta al hombre con el reconocimiento de su condición de ser inacabado, incompleto. Por ello, las figuras intertextualizadas en la novela representan, sí, la trascendencia que otorga el mundo de la literatura, pero esta trascendencia nunca logrará regalar al hombre un sentido de unidad ni de plenitud y, por el contrario, lo arroja de bruces frente a la imagen que lo proyecta como esclavo de la búsqueda de sí mismo.

Bajo el mismo orden expuesto con Cervantes, una relación intertextual más participa en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, con la aparición de la figura de Dante, y la referencia a *La divina comedia*. Este Dante ficcionalizado aparece en la novela deambulando en el infierno creado por su pluma, pero transformado ahora en desierto, y camina, extraviada la mano de Virgilio, buscando a su Beatriz, personajes que siguen el mismo juego de rebajamiento de la parodia, ahora desde lo lingüístico:

⁴² Cf., Kayser, *op.cit.*, p. 228.

Andaba el Dante chillando a moco tendido porque se le había esfumado un cuate que lo traía de la mano entre un sinfín de cuadros horrorosos, el Virginio creo que dijo se llamaba el guía, quesque iban pal rumbo de Mexicali tras la Tichita, cuero viejo del mentado Dante, y pues ella allá de piruja dándole vuelo al calcetín (p. 67).

El hecho de que Dante sea presentado antecedido por el artículo “el” vulgariza la figura del escritor, mecanismo que se ejerce también con “Virginio” y “la Tichita”, esta última además degradada de la figura del objeto de amor idealizado. En este nivel lingüístico, el juego de degradación de la parodia se manifiesta como mera alusión festiva a la figura canónica. Pere Ballart comenta que los juegos verbales de la parodia forman parte de una “enorme consciencia lingüística que reclama continuamente la atención del lector sobre la verbalidad de su mensaje”;⁴³ y, en efecto, la parodización de la figura de Dante recae en la forma en que es enunciado.

Irremediablemente, la fuerza de las escenas donde participa Dante de los espejismos del Poeta Loco radica en la manera en que es construido, desde el modo del discurso. La vulgarización de éste y los personajes de sus obras como referentes, a partir del juego lingüístico, permiten dejar de leerlos con el peso que les ha otorgado la tradición literaria y ser llevados al nivel de la alusión festiva, como lo muestra la siguiente cita, donde se puede ver que el rebajamiento de la figura de Beatriz a “piruja” no tiene una carga semántica negativa, sino que forma parte de la dinámica lúdica de inversión de planos de la parodia. Esta inversión de planos toca, por supuesto, a la figura de Beatriz, despeñándola de la categoría de objeto de amor sublimado. Si el Dante real en su obra enalteció la belleza y

⁴³ Ballart, *op.cit.*, p. 424.

espiritualidad de su amada, en el juego paródico esta figura se verá transformada en una “Tichita” gorda, fea y, además, ordinaria, que denota un rebajamiento tanto físico como espiritual:

Muy linda ha de ser la madona, comenté, para que te andes ampollando las patas por los restos de su amor. Lloraba como llorona a destajo el genio romancero. Fea, gorda, ordinaria y todo la quiero como esté, qué terreno me corre a mí el Belcebú S.A. de Capital Variable. Así puta la adoro. Si encuentro a la Tichita, me la traigo para acá, entre este dunerío ni quién me la dispute (p. 120).

La relación intertextual en el caso de Dante, como el de Cervantes, trasciende la mera alusión festiva para incorporarse como sistema signifiante del texto. El viaje de los cirqueros toma, a lo largo de la novela, la simbología del descenso a los infiernos de *La divina comedia*. El espacio abrasador, desértico, que carcome y anula a los personajes en su tránsito, convierte a todos ellos en testigos y protagonistas de un espectáculo dantesco.

El infierno dantesco se traslada al texto mendeciano como parte de la operación del desplazamiento intertextual, donde el hipotexto se ve recontextualizado y resignificado. Si en *La divina comedia* el descenso al infierno se ve antecedido por el pecado,⁴⁴ en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* este descenso se ve convertido en metáfora de la simple estadía y el vagar por el mundo. Los cirqueros, en efecto, no llevan la carga simbólica del pecado y, sin embargo, son condenados a deambular por un desierto que se

⁴⁴ Recuérdense las palabras de Dante con las que inicia *La divina comedia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Che la diritta via era smarrita / Eh quanto a dir qual era è cosa dura / Questa selva selvaggia ed aspra e forte, / Che nel pensier rinnouva la paura!”. Como ya ha sido señalado por la crítica, la selva resulta en la obra de Dante la alegoría del pecado. Así, el descenso al infierno del poeta florentino es antecedido por el pecado (Dante Alighieri. *La Commedia*. Methuen. Londres, 1900. p. 3).

convierte en alegoría del infierno, como se nota en las descripciones del espacio dadas por el narrador: “La lumbre en la costra de la tierra y por dentro la masa ígnea, amenazaban con supurar del rojo licuado. De la atmósfera, el fuego requemaba al mismo aire. Los componentes del Circo Sonora parecían tizones humeantes” (p. 98).

En el caso de Dante, además de la deformación evidente, desde el juego paródico, hay un diálogo entre líneas con el contenido temático de *La divina comedia* respecto a la redención del poeta como producto del viaje. En el texto original Dante es redimido, pero al ser actualizado, como personaje, en la novela de Méndez, es subsumido a la lógica de la nueva estética (la del hipertexto), es decir, a la negación de la redención. Dante entonces aparece, como todos los que vagan por el desierto de Sonora, como personaje condenado a no encontrar.

Más allá de los delirios del poeta, *La divina comedia*, en su calidad de hipotexto, funciona como un eslabón más en la cadena de significantes que conforman el sentido del texto mendeciano. Y en esta apropiación del hipotexto, como parte de la construcción del sentido del hipertexto, el primero se ve transformado. Esta transformación se manifiesta en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* como un acto reconfigurativo de la tradición literaria y en esta reconfiguración los contenidos temáticos de las obras intertextualizadas, sus estructuras, así como la misma figura de sus autores, se verán trastocados, es decir, deformados, como mecanismo que, evidentemente, se empata con la intención estética del grotesco.

Como parte de esta operación transformadora de los hipotextos aparece la tercera relación intertextual de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, que

se embraga con la constante temática de la novela del desierto concebido como infierno. Ahora será Juan Rulfo quien topará con el Poeta Loco para reafirmar la pretensión estética de la novela de configurar un espacio desértico hiperbolizado y otorgarle su carga semántica en la construcción de sentido del texto.

Rulfo aparece a los ojos del Poeta Loco con la misma lógica de los mecanismos ejercidos sobre las otras figuras intertextualizadas. Al igual que Dante, Rulfo es rebajado, desde su configuración verbal, vulgarizando la figura del autor mexicano. Y, como en el caso de Cervantes, Rulfo es representado en una esfera donde su realidad histórica se ve trastocada con la realidad literaria gestada por su pluma. Rulfo aparece como uno más de sus personajes literarios. El diálogo con la figura de Rulfo parece ser, dentro de las intertextualidades de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, la que permite al Poeta Loco un diálogo mucho más evidente y claro con la obra del autor representado. Las constantes temáticas de *El llano en llamas* son aludidas en esta escena, pero ahora con un Rulfo que se ha convertido en un caminante más de las peregrinaciones religiosas representadas en sus cuentos, andante que comparte con los campesinos el despojo de tierras, las falsas retribuciones de la Reforma Agraria y la pobreza:

Rulfo caminaba al lado de una procesión de campesinos aindiados, muy ofendido el Juan. Los labriegos cargaban en andas al san Isidro en persona, dándole traguitos de agua y abanicándole su carita. Le pedían lluvia para irrigar el Desierto de Sonora entero, pues que con el triunfo de la Revolución, la Reforma Agraria los dotaba a ellos de todos esos “terrenos ociosos de lo mejor”, puesto que allí permanecía dormido un emporio agrícola. Juan Rulfo echaba llamas blanquecinas de rabia porque su Llano en llamas se reducía a nada frente a aquel erial enorme, envuelto en llamas verdaderas, no de metáfora iluminante; además su llano jalisciense se reducía a un llanito verde vale madre frente al infernal yermo al que se atendería para sobrevivir el conglomerado conformante de la procesión en contemplamiento (p. 182) [El subrayado es mío].

Este “llano en llamas” se ve transformado en un “desierto en llamas”, obvia alusión al infierno, como describe el Poeta en la frase resaltada, donde el fuego ya no actúa como en la metáfora rulfiana, sino que es refuncionalizado para participar de la configuración estética de la obra de Méndez, como hiperbolización de la naturaleza desértica.

La presencia de la figura y la obra de Juan Rulfo se ven intertextualizadas en la novela de Méndez con este pequeño fragmento, que, como se puede ver, funciona en la novela como una operación que reafirma la significación, que en la configuración estética es dada al desierto.

A partir de las mencionadas relaciones intertextuales en la novela de Méndez se puede ya descubrir la constante que las une con su construcción de sentido: la estructura del viaje como gran tema literario y que, como ya comenté en el capítulo 2, dentro de los mecanismos deformadores del grotesco, vía la operación de la parodia, se presenta desmontado de su significación mítica redentora.

Bajo el mismo principio deformador aparecerá el atormentado joven Raskolnikov de *Crimen y castigo* de Dostoievsky, ahora “Raskolín”, como es llamado por el Poeta. En este juego de la parodia Raskolnikov surge de los arenales del desierto convertido en ciego: “De puro remordimiento se me volvieron los ojos como huevo de pajarito; de tanto mirar para dentro no me quedó vista para ver hacia fuera; ya ve, soy ciego” (p. 22). El sentido paródico de esta escena se devela a partir de la constante del texto original: la culpa embrollada por los conflictos morales y éticos de Raskolnikov, en los cuales está atrapado. Para completar la imagen por demás grotesca, Raskolín lleva como lazarilla a la vieja

usurera asesinada por su mano, quien tiene uncida a su cabeza el hacha que le diera muerte, desternillada además de risa porque el golpe asestó justo “donde moran los sesos risueños”:

Ahí se acerca, mírenla... es una vieja, qué visión más disparatada ésta, una vieja más vieja que el lulo que lulo que san camaleón. Guía a un ciego joven de la mano. Qué cosa veo ¿veo sueño? Caray, veo sin duda. Sí, la vieja trae hundida un hacha en la cabeza; el mango le sobresale apuntado hacia adelante. Alguien le arrimó el hachazo de frente, pero qué bien le acomodó el instrumento (p. 20).

La culpa de Raskolnikov, que en *Crimen y Castigo* se presenta como sentimiento irrenunciable y reflexión de una condición filosófica, en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se trasmuta, para ser reconstruida como un simple embuste del escritor. Dice Raskolín: “No tiene vuelta de hoja, él, mi papá Fedor, fue el que indujo a fuerza de entintarme la conciencia a partirle la maceta a esta mierda con patas que me trae cosido a sus calzones” (p. 22).

Como puede verse, Raskolnikov participa del juego intertextual configurado en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, como entidad que libra las fronteras de las realidades, ahora literarias. Raskolín es el personaje consciente de su calidad de ser ficcional y en esa consciencia dibuja al escritor como un padre tiránico que juega con sus voluntades. “¿Se puede saber quién es tu papi, Raskolín?”, pregunta el Poeta Loco al espectro literario:

Se llama Fedor Mijailovich Dostoievski. Él preñó a su misma mente; de paso, su mente preñó a la mía. Me plasmó ideas violentas de su letrario volcánico, monólogo tras monólogo, por espacio de días, semanas, meses, dale que dale con la misma letanía: máatala en caliente; no, no, piénsalo mejor, tiene que ser de algún modo que no deje una

sola huella. Y yo cuesta abajo afilando el hacha. Muy reteembustero mi apá Fedor, con decirle que era novelista [...] Me defendía a más no poder, negado al destino que mi apá Fedor me había enjaretado. De pensar de corrido, dale que dale, la mato, siempre no, que viva, no viva, no me quedó otra, mi pa puso el hacha en mi mano, yo a mi vez la acomodé en la bola piojenta de esta vieja acucarachada; al fin le di en toda la madre (pp. 21-22).

La construcción del discurso de este Raskolín invierte, además su concepción ficticia original. Si en *Crimen y castigo*, de Dostoievski, Raskolnikov finalmente es liberado espiritualmente y reconciliado con el mundo, el Raskolín de Méndez queda atrapado en su acto criminal y es condenado a vagar con la usurera, en una relación por demás patética:

Se alejaron hachante y lazarilla. La vieja besaba las manos de su hachador y le decía, melosa: Gracias eternas por el dulce hachazo, vida mía del alma, abrázame por tu madre que tengo frío. Este instrumento que me traes hundido en la crisma me provoca un orgasmo perenne; acabo y acabo y no acabo de acabar. Voltéate, monín, dame un beso de lengüita (p. 23).

Finalmente, quizá una de las imágenes más bellas y desgarradoras sea la de Federico García Lorca, quien irrumpe en las visiones del poeta montado en una jaca pintada por Salvador Dalí. Un Lorca, inconsciente de su muerte, que cabalga en el lomo de los trazos del surrealismo tratando de encontrar el camino perdido a Córdoba, desesperado porque los senderos se le hundien bajo la cabalgadura de su yegua. Es esta yegua quien burla los pasos errados del penante poeta andaluz ante los ojos del Poeta Loco:

La jaca, yegua negra panzona, desfiguro que lo carga a lomos, se vuelve a mí muerta de risa, hasta se da el lujo de ponerse una pezuña en los belfos para no reventar en

carcajadas. Sábeta, peludencio, que pues este sonámbulo no se entera aún que lo asesinaron los rifles de la Guardia Civil [...] Se le ha metido entre bosque y bosque cejil que va en tránsito hacia Córdoba y no llega, no llega (p. 35).

Imagen poética la de Méndez que se trastoca con la poesía del andaluz y permite descubrir ante los ojos del lector la imagen lorquiana de las cinco de la tarde como la hora de la muerte.⁴⁵ Imagen que recrucece su significado al ser transpolada a la figura del poeta penante que cantó a una muerte ahora negada para sí:

*Quién llora lágrimas a borbotones, quién.
A las cinco en punto de la tarde, la sangre de Federico, la sangre de Federico sobre la arena, sobre la arena de todos los tiempos, siglos tras siglos venideros, aaaaay... (p. 36).*

Todos estos personajes literarios permiten entender la dinámica de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* como participante de la intertextualidad, evidenciando la capacidad del texto literario para crear los hilos que le permitan entrar en relación con los textos precedentes. En este caso el hipertexto se ve incorporado al diálogo intertextual a partir de la parodización de las imágenes canónicas del mundo de las letras, para configurar una propuesta estética. Esta propuesta se verá ceñida a una lectura de la actividad literaria justificada en el juego del reconocimiento y la deconstrucción de las realidades acabadas, para engendrar nuevos textos, nuevos cuerpos que provoquen un efecto donde se vean

⁴⁵ Recuérdese el poema lorquiano “La cogida y la muerte” que versa:
Lo demás era muerte y sólo muerte / a las cinco de la tarde. [...] / ¡Ay qué terribles cinco de la tarde! / ¡Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

resquebrajadas las certezas y donde la verdad se presente sólo como un simulacro.

Méndez construye un modelo paródico de la literatura en su novela, pero es una parodia grotesca (entendida como una parodia que se encuentra subordinada al grotesco), donde el ejercicio imitativo paródico es acompañado por la búsqueda del efecto del grotesco, es decir la ambivalencia, dada por todos los mecanismos descritos.

Linda Hutcheon señala que la parodia es un género con un *ethos*⁴⁶ no marcado, ya que responde a la intención de cada texto que recurra a este género, y señala, como tendencias de este *ethos* paródico no marcado a la intencionalidad lúdica, respetuosa o contestataria.

Si la parodia es subordinada al efecto grotesco, siguiendo la terminología de Hutcheon, guarda el *ethos* su carácter no marcado, pero no se inclina a ninguna de las posibilidades señaladas por la teórica, sino que su sentido de neutralidad se embraga al sentido de ambigüedad del grotesco, es decir, a la ambivalencia entre la angustia y la risa. Así, la parodia grotesca en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* elabora, desde la intertextualidad, un cuerpo fragmentado que permite evidenciar un sentido tragicómico, delirante y perturbador del mundo literario, que metaforiza la condición del escritor como agente deformador de las realidades acabadas.

Ésta es parte de la propuesta estética que Méndez desarrolla en su novela. Es el diálogo inmanente de la literatura con su propio sistema el que posibilita al

⁴⁶ Hutcheon entiende por *ethos* como “una respuesta que es deseada y por último realizada por el texto literario [...] El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto”. Hutcheon, *op.cit.*, p. 180.

autor escudriñar en las estructuras pasadas, desmontarlas, para incorporarse a ellas con un juego dialéctico entre la identificación y la negación. Y en este juego dialéctico vemos cumplida la doble validación estética referida páginas atrás: la de las obras parodiadas y la obra parodiante.

Además, la presencia de la intertextual paródica en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* nos lleva de nuevo a la recurrencia del *collage* como mecanismo estructural en el texto. Si bien hay, como he mostrado, presencia de varios discursos literarios en la novela mendeciana, éstos aparecen a modo de fragmentos extraídos del gran *corpus* literario. En ese entendido, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se empalma con la definición aportada por Kristeva sobre el texto, que lo concibe como un gran “mosaico de citas”.⁴⁷ El Poeta Loco puede leerse entonces, en tanto que es medio para dar paso a estas relaciones intertextuales, como el receptáculo mismo de la operación configuradora artística, que construye realidades a partir de los fragmentos de otros discursos.

Este personaje se convierte, también, en la encarnación de la figura de “El Poeta”, como gran tema literario, en tanto representación de la actividad poética, capaz de recrear y reelaborar el mundo dado. Por ello *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* encierra también una reflexión metaliteraria, pues reconstruye las nociones de creación literaria y de la propia literatura, después de haberla fragmentado. Esta reflexión será, pues, parte importante para la construcción de la visión de mundo y efecto de sentido de la novela, aspecto que será desarrollado con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

⁴⁷ Cf., Kristeva, *op.cit.*, p. 3.

CAPÍTULO 4: VISIÓN DE MUNDO EN *EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA*

A lo largo de los capítulos anteriores he analizado la presencia de los mecanismos del grotesco y su funcionamiento en la configuración estructural y temática de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. Queda aún por dilucidar explícitamente el cumplimiento del efecto de la estética del grotesco en el texto.

Recordemos que, según las teorías que han sido retomadas para este análisis, el efecto que persigue la estética del grotesco es, en palabras de Thomson, “the unresolved clash of incompatibles in work and response”,¹ o bien, según Kayser, “la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja”.² Dicho de otra forma, el grotesco apela a la perturbación de las sensibilidades, al presentarse el choque de reacciones opuestas.

Como puede verse en la cita de Thomson, este choque es motivado por el propio funcionamiento de la obra, por la visión de mundo que en ella se construye, como producto de una intencionalidad creadora que vuelca en el texto la mezcla de mundos ambivalentes, para llegar al efecto de la ambigüedad y la perplejidad, que se verá completado en el acto de su percepción.³

¹ Thomson, *op.cit.*, p. 27.

² Kayser, *op.cit.*, p. 32.

³ Considero a la percepción un acto que se da como respuesta intrínseca a la propia obra que, aunque sólo puede ser develada por la actividad lectora, no debe confundirse con la recepción individual del texto. Es decir, y como afirma Kayser, la obra pondera una fuerza que “se eleva por encima de la ocasión”, porque ésta “sólo puede ser experimentada en el acto de la percepción, no importan las modificaciones a que sea sometido dicho acto”. *Ibid.*, p. 129.

El efecto que produce la obra literaria depende de su visión de mundo. Esta visión, en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, como se verá a lo largo de este apartado, se desprende del funcionamiento de los mecanismos del grotesco que operan en las diversas dimensiones del relato. Es decir, la fragmentación, la degradación y la recurrencia a la estructura del *collage* son las que confieren a la novela la construcción de un sentido que sume al mundo en una constante dislocación y, por lo tanto, la visión que de ella se arroja es la de un mundo que se está resquebrajando.

La percepción de este resquebrajamiento del mundo es la que hace cumplir el efecto grotesco de la novela. Podría discutirse que la mera visión del hendimiento del mundo no es suficiente para considerar que cumpla con la perturbación de las sensibilidades de la que habla la teoría del grotesco. Por ello, es necesario referir que *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* cumple con este efecto debido a que la escisión del mundo es dada por el fallo de los sistemas simbólicos que otorgan al hombre la orientación sobre su realidad. Si estos sistemas se presentan desmontados, quedando de ellos sólo fragmentos desordenados, el estremecimiento y la congoja que refiere Kayser se convierten en reacciones inevitables, porque ese resquebrajamiento hiere directamente a las grandes construcciones con las que el hombre ha dado respuesta a su necesidad de imprimir el sello de orden sobre el caos, de sentido sobre el no sentido. En palabras del teórico alemán:

El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está

*distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones.*⁴

El mundo familiar que descansa en un orden fijo al que refiere Kayser, en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, se devela bajo la forma de sistemas simbólicos específicos, como la Historia, el mito y la literatura, y es sobre ellos que los mecanismos del grotesco operan para deconstruirlos.

A partir del análisis elaborado en este trabajo sobre la estructura espacio-temporal de la novela de Méndez, puede reconocerse, como primer sistema desmontado, a la Historia y su intención por ordenar la realidad. Como es sabido, ésta, en un sentido tradicional, antepone la lectura del devenir histórico como un movimiento de orden lineal y cronológico. Dicho orden en la novela de Méndez se ve deconstruido por un evidente juego de discontinuidades espaciales y temporales, juego que lleva implícita la negación de esta lectura histórica que concibe al hombre como protagonista de realidades únicas e irrepetibles.

Esta negación se desprende del rompimiento que la novela ejerce sobre el supuesto carácter histórico del objeto de su narración: el Circo Sonora. Las anécdotas que constituyen el relato principal del texto se presentan, en un inicio, como reconstrucciones de una experiencia común a los pueblos del desierto sonoreño y se finge su carácter histórico con recurrentes notaciones de nombres de lugares y fechas específicos. La novela se encarga de desmontar este primer supuesto, al hacer cada vez más evidente un sentido de discontinuidad que, al final, se contrapone con dicha ordenación cronológica de la Historia.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

La ruptura de la percepción de este carácter histórico se da como añadido de lo que resulta ser la fuente para la reconstrucción del relato del Circo Sonora: la memoria, la cual, como mencioné en apartados anteriores, se concibe como la función por la que el hombre accede a su pasado.⁵

La participación de la memoria en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se da al fungir como el medio que permite acceder a las historias de los cirqueros, a través de dos sistemas configurantes que permiten transmitir y fijar el pasado: la oralidad y la escritura. La oralidad, por una parte, como sistema por el que se transmite la memoria de los pobladores de los eriales del desierto, quienes relatan a Don Homo, desde sus recuerdos, las historias de los cirqueros. Y la escritura, como reelaboración estética que fija esos recuerdos en la novela que escribe Don Homo.

Hay, en esta doble reelaboración de la historia del Circo Sonora, la participación del recuerdo que se manifiesta a través de la palabra, donde la memoria se percibe como ejercicio configurador de experiencias pasadas. Sin embargo, es también por la memoria que opera la deconstrucción de ese pasado, ya que, en su operación reelaboradora, se encierra un sentido de ambigüedad. Es decir, el recuerdo no puede, bajo ninguna lupa, ser mirado como fidedigno y mucho menos como verdadero o único, sino como arreglo de un sentido de la realidad ayudado por la imaginación.⁶ Entonces, el recuerdo configurado por la memoria debe ser entendido como la construcción de realidades disímiles, que oscilan entre la realidad y la ficción. Al decir de Don Homo, esta memoria se

⁵ *Vid., supra.* p. 48.

⁶ *Vid., supra.*, pp. 52-53.

manifiesta a través de la palabra “para así lograr mejores completamientos [sic] en idea e imágenes [...] de aquello que ocupe nuestro afán transmisor para con toda anécdota real e imaginaria, pues que con los muchos años todo acontecimiento se redime a fantasías, sueños y demás inventivas trasnochadas” (p. 130).

La historia del Circo Sonora se encuentra, en un primer momento, embragada en la memoria de los pobladores, quienes la reelaboran desde la oralidad, para después ser transmitida e incorporada a la memoria de Don Homo, quien la traducirá a la palabra escrita. Pero en esta transmisión de la memoria, el recuerdo será, como afirma Ricoeur, sólo “cosa pretendida”,⁷ porque el acontecer asumido como “real” ha pasado ya por una serie de reelaboraciones, hasta desembocar en un sentido de realidad completamente diluido.

Esta disolución a la que es sometido el concepto de realidad toca las fibras de la percepción histórica sobre la estadía del hombre en el mundo, porque se niega la posibilidad de que éste se constituya a sí mismo como un ente “verdadero”.

Don Homo, consciente de ello, se concibe como simple receptor de fragmentos de realidades. Por ello *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* anula el orden histórico y, en ese ejercicio, el efecto que se produce en el funcionamiento interno del texto es el de la falla de una representación del mundo cuya univocidad resulta ser nada más que apariencia.

Frente al fallo de la linealidad de la cronología, queda la circularidad como forma que representa la estadía del hombre en el mundo. Este orden circular

⁷ Cf., Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido, op.cit.*, p. 41.

reafirma, de manera inmediata, cualquier intento de ordenación histórica y antepone la posibilidad de la ordenación desde las estructuras míticas.

Como he desarrollado en los capítulos anteriores, la idea de la circularidad funciona como constante en la novela, desde el nivel de lo temático y lo simbólico. El carácter que encarna el círculo, como símbolo, confiere al texto un sentido de movilidad en la que participan todas las realidades representadas, aunque ésta sea sólo una movilidad aparente.

La configuración de la dimensión espacial del texto, como analicé en el capítulo 2, se conforma, principalmente, por dos estructuras, el circo y el desierto, uno espacio cerrado y el otro abierto, pero ambos sumidos en la simbolización del círculo.

Tradicionalmente, la carpa circense es circular, de ahí el nombre de circo. Dentro de esa estructura se pone en movilidad el universo del espectáculo que, a su vez, pone en juego una relación de alternancia entre el mundo del espectador y del objeto de la expectación. El espectáculo del Circo Sonora, en efecto, manifiesta la movilidad intrínseca a la carpa circense e introduce a los personajes en un proceso de transformación, en el cual se irá evidenciando el carácter grotesco de la novela.

Hay que recordar que la dinámica de la estructura espacial, de la carpa circense (espacio cerrado), ve transgredidos sus límites y lleva hacia el exterior (el desierto) lo que fuera el espectáculo de un espacio aislado. El desierto se convierte en el gran escenario donde los cirqueros siguen representando un espectáculo: el de la vida.

Este espectáculo que ahora protagonizan ejerce sobre sus humanidades un ejercicio de transformación que, como analicé en el capítulo 3, los lleva a una degradación de sus entidades, que termina en la aniquilación. Y es esta aniquilación de la identidad de los personajes la que comporta la intención de deconstruir el orden de la estructura mítica.

Los pasos de los cirqueros, en efecto, evocan el viaje mítico y su estructura circular, pero para el Circo Sonora la trascendencia, fruto de ese viaje, se verá negada por la imposición de su condición de seres condenados al fracaso.

De esta manera, la idea de movimiento en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* comporta una significación ambivalente, porque el continuo andar de los cirqueros, dirigido hacia el sueño de forjarse como individuos, resulta ser una movilidad y una transformación que lleva a ningún lugar, que termina en la negación.

La presencia de las estructuras míticas en la novela son evidentes: el motivo del viaje, la recurrencia a símbolos que se van reactualizando permiten develar el funcionamiento del aparato simbólico del mito, sin embargo, en él también se devela el sentido paradójico del grotesco, porque aunque sea en gran parte la estructura mítica la que sostiene al texto, su función se ve desarticulada.

En este sentido, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* claramente se inserta en el modelo de la novela moderna, como representación de la condición trágica del hombre moderno, del hombre fragmentado y condenado al fracaso:

*La literatura moderna ha encontrado la magnificencia de un arte trágico [...] no hay ninguna creencia hecha sobre el cielo, la futura felicidad y la compensación para sobrellevar la majestad amarga, sino la oscuridad más absoluta, el vacío de la insatisfacción, que reciben y se comen las vidas que han sido expulsadas del vientre sólo para fracasar.*⁸

La desestructuración a la que son sometidos los aparatos simbólicos en la novela de Méndez lleva implícita una lectura que confronta al hombre con la disolución de su percepción de ser histórico y con la certeza de que su identidad resulta aniquilada, al igual que la posibilidad de trascender su condición de ser escindido. Y en la percepción de esta lectura radica el efecto del grotesco.

En repetidas ocasiones he aludido al carácter fragmentario que funciona como mecanismo estructural de la novela de Méndez, y ahora me resulta necesario puntualizar que esta estructura es la que adquiere, en la construcción de la visión de mundo del texto, un sentido propio, como representación de la escisión del mundo.

Este sentido de fragmentación, de deconstrucción de conceptos unitarios, será pues la visión de mundo representada en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, que cumple con la intención estética de evidenciar la imposibilidad de forjar conceptos regidos por un sentido de verdad para leer nuestro mundo. Por el contrario, el mundo sólo puede ser entendido en su condición fragmentaria y quedan los emplastos del *collage* como alternativa para representarlo y representarnos.

La visión de mundo de la novela de Méndez, retomando el sentido de ambivalencia de la estética del grotesco, sólo puede ser percibida gracias a un

⁸ Campbell, *op.cit.*, p. 31.

ejercicio de construcción que se sustenta en la deconstrucción. Es decir, aunque en el universo del texto se ven desmontados los sistemas de la historia y el mito, son precisamente los pedazos de dichos sistemas, productos de la deconstrucción, los que son utilizados para reconfigurar desde la literatura una nueva representación del mundo, que ahora niega la unidad y evidencia la fragmentación.

La literatura funge, en esta lectura, como la única posibilidad que permite hacer visible la representación de un mundo que se valida por las particularidades del mundo mismo. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se acerca a lo que apunta Thomson como una de las posibilidades que otorga el grotesco: representar un mundo sin falsificaciones, sin la careta de la complitud:

*the grotesque may be employed as a means of presenting the world an a new light without falsifying it i.e. that it may be a function of the grotesque to make us see the (real) world anew, from a fresh perspective which, though it be a strange and disturbing one, is nevertheless valid and realistic.*⁹

Esta lectura, como anota el teórico, perturba nuestras sensibilidades, ya que anula el sentido de la búsqueda de una posición certera para el hombre en el mundo.

De todo lo anterior, se desprende lo que podríamos llamar la estética del fragmento, validada en la novela de Méndez bajo la forma del *collage*, la cual impone una lectura del mundo donde éste se concibe como una mezcla de

⁹ Thomson, *op.cit.*, p. 17.

pedazos de objetos, sujetos y representaciones que confluyen entre sí arbitrariamente.

Esta reconfiguración se ve representada en el ejercicio de la escritura de Don Homo, quien, en su función de hacedor del universo de ficción de los cirqueros, se concibe a sí mismo como medio para representar la escisión del mundo. Y Don Homo explicita la justificación estética que rige su labor, si la cualidad del mundo es su carácter asimétrico y fragmentario, el trabajo narrativo no puede dejar de representarlo:

Todo mundo comenta que la novela es un reflejo del vivir, y pues la vida es de un bregar caótico por rumbos, cuando no ignorados múltiples, dispersos y a la vez coincidentes [...] Si el modelo simétrico no cabe en la vida real, menos cabrá en un modelo en que el autor es dueño y señor de su inventiva y consecuencias (p. 175).

El orden de unidad como posibilidad para la representación del mundo queda excluido así de la visión de la novela de Don Homo, en su carácter metaficcional, como señala el viejo narrador: “Vamos a decir que ésta podría ser una novela con subnovelas paralelas o bien metanovela, puesto que bifurca autónoma, dependientemente, se va en deltas como ciertos ríos, para diluirse al cabo en el mismo mar” (p. 180). Y este sentido fragmentario de la construcción de la metaficción trasciende a la configuración total del texto mendeciano. Por ello *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* valida esta visión de mundo desde su nivel estructural y temático, mientras que la ambigüedad y la perplejidad, como efecto del grotesco, quedan insertas en el funcionamiento total de la obra.

Dicho funcionamiento de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* se convierte a su vez en una reflexión metaliteraria respecto a la configuración de la novela moderna, como cuerpo que transgrede los límites de las construcciones ordenadoras del mundo. El texto literario se convierte así en el depositario de la capacidad de deshacer la forma y deconstruir lo construido:

Te diré, Chavo [...] a lo que más le temo en este quehacer es a seguir veredas apachurradas [...] Si a lo de los cirqueros le agregamos lo hemos venido charlando tú y yo sobre esto y lo otro, más los relatos tuyos trascendentes del buen humorismo que campea en estos pueblos de los que ni el planeta sabe de sus existencias, y pues de los casos dramáticos y hondos, hirientes, que se han dado acá sin mayores atestiguamientos, tendríamos entonces a favor no sólo la descripción física de los panoramas recorridos por nuestros artistas ambulantes con todo y los influjos externos modeladores de caracteres humanos y demás, sino que también a modo de submarco y trasfondo mostraríamos algo del historial que de algún modo ha teñido a este mundo y, por ende, puede también tener parte en su caracterización (p. 180).

Por ello, la literatura puede verse, desde el prisma impuesto por la visión de mundo del texto, como sistema que destruye el sentido de realidad unívoco y, por el contrario, permite evidenciar al mundo en su desordenada desnudez, aunque dicha desnudez nos arroje a la percepción de nuestra calidad de seres escindidos.

La intención que pretenda otorgar al mundo un carácter de unidad tendrá como producto sólo un disfraz zurcido con fragmentos de verdad. De ahí que los mecanismos del grotesco resulten ser, en el fondo, un modo de evidenciar la falsedad de ese disfraz. Esta operación en *El circo que se perdió en el desierto de*

Sonora se ve presente en la utilización de recursos literarios como la parodia, así como del género satírico.¹⁰ Señala Don Homo:

Pasa que a mí me divierte trastocar rutinidades, voltear al revés las cosas y seres, simples o complejos que sean. Sin embargo, exploro a consciencia lo más hondo de nuestro ser intrínscico (sic) y su quehacer humanísimos. Me importa lo esencial en mucho, empleo el resto dado en trivialidades para gozarme de lo lindo de lo tenso, fingido, teatralmente ridículo; no me excluyo como víctima de mis propias burletas [...] Viene a ser la sátira algo así como una transpiración mental válida para poder aliviar el asedio del maldito calorazo, terco, siempre entregado a la encomienda diabólica de achicharrarnos el envoltorio con todo y almendra (p. 170).

De la cita anterior se desprende el entendido de que el disfraz que se le otorga al mundo es el de la unidad y la verdad, que resulta ser “tenso, fingido y teatralmente ridículo”. Y en el ejercicio por evidenciar el disfraz participa el elemento que completa la ambigüedad del efecto grotesco: la risa, que será una risa no liberadora, sino producto de la perturbación. La presencia de la risa en el grotesco es explicada por Thomson de la siguiente forma:

We must merely insist that one laughs ‘naturally’ at the grotesque because one perceives the comic element in it. But even this kind of laughter is not ‘free’ or undisturbed; the simultaneous perception of the other side of the grotesque –its horrifying, disgusting or frightening aspect– confuses the reaction. Thus one may well laugh at the grotesque in a nervous or uncertain way but it is because one’s perception of the comic is countered and balanced by perception of something incompatible with this.¹¹

¹⁰ Vid supra, cap. 3

¹¹ Thomson, *op.cit.*, p. 54.

Sin embargo, el cumplimiento de la risa, como parte del efecto grotesco, puede reconocerse en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* como sólo uno de los polos que configuran su sentido ambiguo, porque, como dice Don Homo, el hacer burletas del mundo no nos excluye de ellas, y en el ejercicio satírico de ridiculizar las ineptitudes del comportamiento humano y en la imitación degradadora de la parodia está implícito el reflejo de nuestra condición humana. El reconocimiento de ello trastoca así la risa hasta convertirla en mueca.

Es entonces cuando la ambivalencia y el choque de elementos incongruentes que constituyen el estilo del grotesco son llevados al nivel de la lectura de la experiencia vital del hombre, y se convierten en expresión del inminente carácter paradójico de nuestra existencia. Al decir de Don Homo, la vida se ve reducida a “un circo con payasos y payasas pintarrajeados, simples y chillones” (p. 17).

Esta afirmación de Don Homo implica un énfasis del carácter “teatralmente ridículo” en el que se sume la experiencia vital humana, lo cual carga con el sentido de lo abismal. Abismal porque en él, el hombre se torna una simple marioneta y sus emociones, anhelos, dolor y muerte adquieren un aire de teatralidad. De ahí que *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* convierta al final la actuación de los cirqueros en un espectáculo teatral, donde representan su propia muerte:

La muerte del Circo Sonora en grupo no fue circo, sino también teatro. La muerte real de los cirqueros integrantes del Circo Sonora exenta de imposturas y trucos mágicos expuesta en plena función cósmica ante un escenario enorme, bien delineadas las dunas a fuer de asientos, teatralmente ha sido la más extraordinaria presentación. Perfecta en cada detalle

de actuación, poses y estertores de los intérpretes, mímicas, convulsiones, estiramientos [...] Qué actorazos los cirqueros y qué profesionales. Lo dieron todo sin garantía alguna, sin siquiera insinuar a cambio cosa de aplausos y gritos entusiastas. En ningún momento tomaron a levantarse a invocar palmoteos histéricos, o para agradecer el entusiasmo desatado de los asistentes. No, no, ahí quedaron en pose estática, callados... (p. 192).

La muerte se ve convertida en este símil teatral en la imagen del momento donde, como último arrebató, le son arrancados movimientos convulsivos a un hombre convertido en marioneta, para después soltar los hilos y dejarle caer.

Así se ve construida una visión de mundo en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* que recurre a los mecanismos del grotesco para expresar el sentido tragicómico de la condición humana, y en cuya percepción se ve completado el efecto del grotesco, como reconocimiento del carácter risible y a la vez angustiante de la representación del hombre en calidad de marioneta.

Y el viaje de este Circo Sonora que deviene en teatro se convierte en la metáfora de la estadía del hombre en el mundo, como condenado a girar en un círculo. Por ello, no en vano en el cierre de la novela dado por el Chavo figura la incorporación del texto literario a este círculo en constante movimiento: “Al contexto novelado había que darle fin, para así ajustarle ruedas y echarlo a rodar” (p. 195).

Esta percepción parece sumir a todo intento del hombre de dar un orden armónico a su realidad en la imposibilidad, ante lo que sólo queda reconocerse, al igual que los cirqueros en su viaje, como seres condenados a girar en un círculo interminable y en el cual se van deconstruyendo los conceptos de identidad, de

unidad y de verdad, ante lo que sólo queda reconstruir nuevas realidades hechas con fragmentos y despojos.

CONCLUSIONES

La estética del grotesco, que ha fungido como eje conductor en el presente análisis de la novela mendeciana, ha permitido, ante todo, develar el funcionamiento de un texto que se inscribe como producción literaria de los albores del siglo XXI. Por ello las conclusiones que ahora presento tienden a un ejercicio reflexivo sobre dicha ubicación de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* en el corpus literario contemporáneo y sobre la posibilidad que otorga la estética del grotesco para develar el sentido profundo de la obra artística.

Si en efecto, como se desarrolló en el capítulo 1, el grotesco no puede considerarse por mucho como un concepto nuevo en las manifestaciones artísticas, ya que ha estado presente desde la época clásica, sí se puede ubicar al siglo XIX, siguiendo a Frances Barasch, como la época en que el grotesco se constituye como una estética, es decir, como un sistema donde se estructuran características concretas que pueden modular el funcionamiento y la visión de mundo representada en una obra artística, y que buscan un efecto específico. En este sentido, a lo largo de los últimos dos siglos, las características del grotesco han sido adoptadas por diversas corrientes y épocas como recurso para la configuración del objeto artístico.

Si a esto añadimos el señalamiento de Thomson que refiere a una prevalencia de esta estética en sociedades y épocas marcadas por cambios radicales,¹ podemos ubicar a los siglos XX y al XXI, que comienza, como una

¹ Cf. Thomson., *op. cit.* p. 11.

época caracterizada, en el ámbito de las manifestaciones artísticas, por la ruptura de los paradigmas. Como afirma Ricoeur, la literatura contemporánea, y en especial la novela, tiene como síntoma el debilitamiento, no sólo de paradigmas concretos, sino del sentido completo de lo paradigmático. En este orden, y siguiendo aún al filósofo francés, el escritor contemporáneo ha de introducir nuevas convenciones más complejas que las de la novela tradicional, convenciones que derivan, generalmente, de recursos como la parodia y la burla.²

Estas nuevas convenciones apelan a una lectura –y quizá a un espíritu de época– regida por el reconocimiento de la multiplicidad en la constitución del individuo y de su realidad, multiplicidad que deviene en escisión. Cierta tipo de textos de esta época se caracterizan porque, lejos de pretender totalizar, destruyen y dispersan las realidades representadas, y constituyen su cuerpo como un universo fragmentado.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora se inserta al tipo de producciones literarias con estas características, pues se encuentra regida por el sentido de lo fragmentario, de la destrucción de la unidad y de la mezcla de lo heterogéneo, características que se empatan con las manifestaciones del grotesco. De ahí que los trabajos teóricos sobre esta estética sirvan para tratar de dilucidar y analizar la complejidad configurativa de este texto.

Hay que aclarar que la presencia de estas características en la obra literaria no bastan para considerarla grotesca, porque, como he tratado de evidenciar en el presente trabajo, para que la estética del grotesco funcione como sistema configurante de la totalidad de una obra, es necesario que influya en los niveles

² Cf. Ricoeur. *Tiempo y narración*. t. 3. p. 185.

que he mencionado: estructura, contenido y efecto, siguiendo los parámetros establecidos por Kayser en su trabajo teórico y que, creo, constituyen su mayor acierto y aportación.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora cumple, como he demostrado, con estos tres niveles y, por lo tanto, puede ser considerada como una obra grotesca, que se suma a la intención estética de la ruptura del paradigma, señalado por Ricoeur, de la novela moderna.

En efecto, la novela mendeciana establece un diálogo con el canon literario,³ diálogo que se realiza desde la incorporación de una configuración narrativa, complejizada por los mecanismos del grotesco –deformación, degradación aniquilación de principios ordenadores, multiplicidad y ambivalencia– y de la parodia, como una relación intertextual.

De ahí que la estructura de la novela esté diseñada desde el principio del *collage*, estructura que encierra el sentido de la multiplicidad y de la aniquilación de un sentido de ordenación unívoco. Estas características las hemos visto reflejadas tanto en las dimensiones espacio-temporales como en el nivel de las voces narrativas de la novela.

Por supuesto, una estructura tratada de este modo sustenta la carga semántica de los contenidos de la obra, es decir, como mencioné en el capítulo 4, la estructura de la novela adquiere un sentido propio como representación de la escisión del individuo y del mundo que permea el universo narrativo de la novela.

³ Entendido desde el principio aristotélico de la construcción de la trama, es decir, como una forma fácilmente legible, cerrada sobre sí misma y dispuesta simétricamente.

Entonces, estructura y contenido construyen la lectura o la visión de mundo de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* como texto grotesco, de un mundo que, siguiendo las palabras de Kayser, “se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno”⁴ y de la percepción de ese mundo se desprende el efecto estético.

Esta configuración narrativa da cabida, por supuesto, a la incorporación del discurso paródico. Respecto a este punto, es necesario hacer una reflexión. La recurrencia a la parodia en el objeto artístico grotesco es señalada por todos los teóricos del grotesco; pero, como apunta Thomson especialmente, es difícil determinar cuándo lo paródico funciona como elemento del grotesco o cuándo lo grotesco funciona como elemento de la parodia.

A este respecto, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* permite evidenciar que, en su caso, son los mecanismos del grotesco los que posibilitan la operación paródica y que dicha operación está subordinada a esta estética. Es decir, como lo mencioné en el capítulo 3, el texto mendeciano configura una *parodia grotesca*, entendida así no porque guarde una tendencia hacia un sentido peyorativo, como menciona Hutcheon,⁵ sino porque se construye acorde al principio de ambivalencia y a la búsqueda del efecto grotesco.

De hecho, la misma Hutcheon afirma que la parodia busca una reacción o impresión (*ethos*)⁶ que califica como *no marcada*, ya que ésta puede ser variable, dependiendo de la intención perseguida en esta operación. De esta forma,

⁴ Kayser, *op.cit.* p. 32.

⁵ “En general se observa que la parodia también está provista de un *ethos* marcado peyorativamente [...] Sólo en este sentido se puede considerar [...] como forma de una *parodia grotesca*” Hutcheon, *op. cit.*, pp. 181-182.

⁶ *Cf., Ibid.*, p. 180.

podemos ubicar a la parodia grotesca mendeciana como una operación donde se guarda el principio configurador del género paródico, pero llevado hacia los fines de una intención estética que busca no el rebajamiento puro, el mero homenaje ni el estricto sentido lúdico, sino una combinación de todas estas posibilidades. Esta combinación arrojará una serie de imágenes que provocan un sentido de ambigüedad, ya que tilda entre lo cómico y lo angustiante.

Es de este modo como la parodia se muestra subordinada al grotesco, sin por ello minimizar su función en una relación simbiótica guardada con el texto grotesco, porque también es gracias a la operación paródica (como toda forma de intertextualidad) que éste valida sus relaciones con el sistema literario, validación que, en efecto, es dada desde la transgresión del grotesco.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, desde esta perspectiva, puede ubicarse como parte de la producción literaria que basa su configuración en la destrucción del paradigma y del canon a partir de mecanismos estéticos deconstructores de realidades y de la lectura de esas realidades. Por ello, la obra mendeciana muestra ciertos recursos y contenidos constantes, como la aniquilación de la cronología, uso de metanarradores, anulación del concepto de individuo, degradación constante de los personajes, resignificación del aparato simbólico y mítico, todos ellos regidos por el sentido de la fragmentación.

Algunas de estas particularidades las encontramos también en *El sueño de Santa María de las Piedras* (1992), novela del mismo Méndez que se configura bajo un sentido de ruptura, que influye tanto en los niveles estructurales como de contenido. La anulación de la cronología, la mixtura de espacios y tiempos, que tildan entre los mundos de lo mítico y lo histórico, así como la mezcla de los

dominios de la oralidad y la escritura, se dibujan como los principios configuradores de esta novela, características que de hecho ya se insinuaban en el primer cuento publicado por Méndez titulado *Tata Casehua* (1969).

De igual forma, la degradación del personaje se muestra como rasgo constante en la producción mendeliana en los cuentos *Muerte y nacimiento de Manuel Amarillas*, *Juan Robado*, *Estilio*⁷ y en el poema épico *Criaderos humanos*,⁸ donde se presenta lo que parece ser la visión del hombre moderno: un ser degradado, sumido en sus frustraciones, condenado a la imposibilidad de una trascendencia simbólica e histórica y determinado por el carácter escindido del mundo y de sí mismo.

De ahí que se pueda hablar de una poética mendeciana regida por la estética del fragmento, por una lectura del mundo donde éste se concibe como una mezcla de pedazos de objetos, sujetos y aparatos simbólicos que confluyen entre sí arbitrariamente para dar una visión que sólo se puede representar bajo la forma de un gran *collage*.

Aunque la incipiente crítica de la obra mendeciana ha resaltado ya algunas de estas características, lo cierto es que son llevadas hacia una lectura sociocultural y que han encasillado estas obras como parte de la producción chicana, debido al carácter de Méndez de escritor fronterizo. Estas lecturas bien pueden ser válidas, sobre todo en algunos textos que tocan directamente tópicos de la producción chicana como la novela *Peregrinos de Aztlán* (1974) y cuentos

⁷ Todos ellos publicados en el libro de cuentos *Que no mueran los sueños*, Era. México, 1991.

⁸ Publicado en *Palabra: revista de literatura chicana* 1, 1 (primavera, 1979).

como *Myster Laly* y *Que no mueran los sueños*,⁹ donde se abordan los temas del migrante, la transculturación que sufren los personajes, la vida de la frontera, etc., pero considero que aun así no aparece dibujada como imperante la justificación de la literatura chicana en la obra mendeciana, es decir, la reivindicación de este grupo cultural.¹⁰

En este sentido creo que la producción literaria de Méndez trasciende la mera intención de la denuncia social y construye un universo poético que toca las fibras más sensibles de la condición humana. Por ello, dentro de esta poética se constituye como su gran constante la simbolización del desierto, que si bien representa un territorio geográfico-cultural fronterizo, puede leerse también como un concepto resignificado que, en un sentido alegórico, se universaliza como espacio de disgregación, en un sentido trascendental, es decir, donde se simboliza la disolución del hombre y de su mundo. La obra mendeciana encierra así la imagen de un desierto-mundo, donde el hombre, convertido en una duna, se ve disgregado por el hálito de la palabra poética.

⁹ Publicados en *Que no mueran los sueños*, *op.cit.*

¹⁰ Aunque mi intención no es ahondar en este tema, recordemos que la “literatura chicana” surge como producto secundario del movimiento de lucha por los derechos del chicano, iniciado por esta comunidad en los Estados Unidos en la década de 1960.