



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Gutiérrez Piña, Claudia

La aniquilación del personaje grotesco en El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

Contribuciones desde Coatepec, núm. 14, enero-junio, 2008, pp. 27-46

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101402>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La aniquilación del personaje grotesco en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez

The annihilation in the grotesque on
“The circus to get lost in the Sonora desert”.
from Miguel Méndez

CLAUDIA GUTIÉRREZ PIÑA¹

Resumen: el grotesco, entendido como una estética, cuenta con una serie de mecanismos que han sido señalados en los trabajos teóricos de autores como Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín, Philip Thomson y Frances Barash, quienes permiten reconocer como particularidades de esta estética la configuración de realidades y objetos inarmónicos, a través de la fragmentación, la degradación y el *collage*. Dichos mecanismos son ejercidos con una intención estética: aniquilar los conceptos de personalidad, identidad, orden histórico, entre otros, para confrontar al hombre con su calidad de ser escindido. Estas características servirán como principios para analizar la configuración del nivel actorial de la novela de Miguel Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.
Palabras clave: grotesco, degradación, identidad, Miguel Méndez.

Abstract: the Grotesque, as an esthetic, possesses a series of mechanisms explained in theoretical works from authors such as Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín, Philip Thomson and Frances Barash, whom allow recognizing as particularities of this given esthetic the configuration of realities and inharmonious objects through the fragmentation, the degradation and the collage. Those mechanisms are put into action with an esthetic intent: to exterminate concepts such as personality, identity, historical order, among others, to confront man to its crumbled-being nature. These characteristics will be of use when analyzing the composition of the performance level in the novel by Miguel Mendez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, (*The circus to get lost in the Sonora desert*).

Keywords: grotesque, degradation, identity, Miguel Méndez.

¹ Facultad de Humanidades de la UAEMÉX. Correo electrónico: xochi_q@hotmail.com.

La humanidad es una comunidad de grotescos, gente solitaria y deformada, guiada por sus frustraciones

Frances Barasch

El hombre reconocido como un ser escindido y su realidad como reflejo de esta condición; la degradación, la fragmentación y la transgresión del mundo objetual e ideal; la anulación de los órdenes del mundo que le conceden al hombre una estabilidad, y en la pérdida de esta estabilidad, la aniquilación del concepto de identidad, son características que conforman el concepto moderno del grotesco, como estética.

La intención del presente artículo es evidenciar cómo dichas particularidades de la estética del grotesco funcionan en la novela de Miguel Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), como mecanismos que posibilitan la configuración de los personajes, los cuales representan la condición de un hombre moderno que se reconoce partícipe de una realidad deformadora y aniquilante.

Para ello resulta necesario hacer una breve revisión del concepto grotesco, así como de las aportaciones teóricas al respecto, que fungirán como claves para el desarrollo de este análisis.

Aunque el grotesco dista mucho de ser un nuevo término en el ámbito del arte, es hasta el siglo pasado cuando la labor teórica acentúa su interés por esclarecer las particularidades de esta estética. Parte de este intento son los trabajos de Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín, Frances Barash y Philip Thomson, quienes desarrollan una propuesta teórica a partir de diversas manifestaciones artísticas. De igual forma, resulta importante señalar el trabajo de Claudia Kaiser-Lenoir, quien, a pesar de no elaborar una teorización concreta del grotesco, aporta una valiosa lectura sobre la configuración del personaje grotesco en la literatura.

Hacia una conceptualización del grotesco

En el siglo XVI surge el término “grottesche” para referir al estilo artístico imitativo de la ornamentación del Palacio de Titus, descubierto un siglo atrás, donde se representaban escenas en las que se mezclaban formas animales, vegetales y humanas. En los siglos posteriores, dicho concepto sufrió una serie de transformaciones en su concepción y uso, que desembocaron en su entendimiento como una estética que se embraga en nuestras manifestaciones simbólicas.

De los teóricos que retoman al grotesco como objeto de estudio, Wolfgang Kayser, con su texto *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1958),

es quien puede ser considerado como aquél cuya labor otorga la apertura a una nueva tendencia de estudios. El crítico alemán realiza un análisis sobre las manifestaciones del grotesco en el arte, específicamente en pintura y literatura, y lo reconoce como una categoría estética. Kayser justifica su afirmación aludiendo a la generación de una representación de lo grotesco desde un sistema de dominios tripartito: 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 (Kayser, 1960: 129).

Para Kayser la representación del grotesco tiene como principio la destrucción o aniquilación de las ordenaciones de nuestro mundo y esta destrucción abarca toda la condición humana, desde sus categorías de pensamiento hasta sus formas de representación.

Para establecer las particularidades del grotesco, el crítico alemán enlista una serie de contenidos y motivos constantes, 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, la de lo cómico y el horror,² Kayser tiende a una distinción del mundo del horror, sobre todo en las manifestaciones artísticas del Romanticismo.

² Esta lectura sobre la simultaneidad de los mundos del horror y lo cómico, resulta ser constante en los trabajos de los teóricos que se exponen. Kayser, sin embargo, será el primero en señalarlo al retomar la concepción que se gestó en el Romanticismo sobre el 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 y la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror. Por su parte, Víctor Hugo, en el prefacio que escribió para su obra *Cromwell* (1827), tomó en cuenta el concepto de lo grotesco y lo definió como un estilo característico de las producciones artísticas post-antiguas. Lo grotesco, como principio estético, fue reconocido también por Hugo con dos tendencias: la horrorosa y la cómica.

De las aportaciones de Kayser pueden desprenderse algunas conclusiones. Partiendo de los tres dominios que señala, la configuración de una representación grotesca existe por intencionalidad del autor, por el deliberado propósito de deformar la realidad a través de una estructura en planos dobles, los cuales pueden ser temporales, narrativos o espaciales; estos dos planos oscilarán entre la forma y la deformación de realidades. Igualmente, se reconoce en las representaciones del grotesco un contenido altamente plástico, visual, de formas que se descomponen a través del contraste y la ruptura. Por último, lo grotesco tiene una carga receptiva imprescindible, ya que busca un efecto de choque y de incertidumbre.

El grotesco guarda la plasticidad de sus orígenes y por lo tanto una constante movilidad en sus imágenes representadas. A partir de formas extrañas, casi monstruosas, el grotesco logra lo que Kayser llama “el distanciamiento del mundo”. Este distanciamiento presenta ante nuestros ojos un mundo dislocado, que nos sume en la perplejidad y 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 cuya complitud se ve negada. El grotesco kayseriano hace evidente la fascinación humana por lo prohibido, por el horror, por lo incomprendible, todo ello encerrado en nuestra condición de seres fragmentados.

Por su parte, Mijaíl Bajtín se incorpora a los trabajos teóricos sobre el grotesco con su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), donde, por cierto, apunta una crítica a la lectura kayseriana, acusándola de parcializar el concepto por excluir de su perspectiva las manifestaciones de la cultura popular y la visión carnavalesca que, en cambio, Bajtín convierte en eje de su interpretación.

El trabajo de Bajtín 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.

Señala que el grotesco puede manifestarse en la lógica del carnaval, donde las relaciones jerárquicas de lo oficial logran una inversión, gracias a la cual el pueblo, la colectividad, puede acceder a una segunda vida que le otorga la posibilidad de renovación. El trabajo de Mijaíl Bajtín enriquece sin duda la visión del concepto; sin embargo, no puede negarse que hay en él una parcialización significativa. Para Bajtín, el grotesco otorga una liberación en el reconocimiento de la relatividad que es “siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y la renovación” (Bajtín, 1998: 42), afirmación que, no obstante, deja en cuestionamiento la bús-

queda del efecto inherente al grotesco,³ que es el de la incertidumbre y perplejidad, como producto del resquebrajamiento de los órdenes del mundo.

La visión bajtiniana puede ser entendida de mejor manera si se considera que el crítico ruso parte de la concepción del carnaval de la liturgia cristiana, lo cual le permite idealizar una manifestación colectiva que se rige por un principio de renovación, donde se 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), así como en la posibilidad de pertenencia a un cuerpo más poderoso llamado colectividad.

Por su parte, la aportación de la teórica inglesa Frances Barasch, en *The Grotesque: A Study In Meanings* (1971), reside 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 posturas reflexivas sobre la condición humana.

Barasch reconoce, como ya lo había hecho Kayser,⁴ una tendencia artística moderna que empata sus creaciones con la estética del grotesco, para posibilitar la representación de una deformidad que va más allá de la mera plasticidad y que se acerca a la necesidad de hacer evidente la angustia del hombre por reconocerse partícipe de realidades escindidas y deformantes: "... the modern grotesque, despite its varied forms, could be understood as an eternal device to protest against terror and to shield man from the deep inner anguish of his human condition in a world turned upside down" (Barasch, 1971: 164). En este sentido, el llamado "grotesco moderno" representa para Barasch la deformación misma del mundo, desde su ausencia de identidad y armonía.

Finalmente, en esta tendencia teórica encontramos a Philip Thomson con *The Grotesque* (1972), quien considera al grotesco como algo ambivalente (también desde el mundo del horror y de lo cómico), propio de la problemática de la existencia humana y formula dos definiciones para el término: la primera, alusiva al carácter estructural del grotesco, que anota como "the unresolved clash of incompatibilities in work and response"; la segunda, referente al contenido, como "the ambivalente abnormal" (Thomson, 1972: 27). Para este crítico, lo grotesco

³ Si bien los trabajos teóricos sobre el grotesco responden a diferentes intenciones (sobre todo respecto a los objetos artísticos en que son aplicados los mecanismos de esta estética) desde el siglo XIX es señalada como gran particularidad del grotesco la búsqueda de un efecto de choque de reacciones opuestas.

⁴ Kayser señala en el prólogo de su texto que el arte de la actualidad evidencia una afinidad con lo grotesco como no la tuvo, acaso, ninguna otra época.

cuenta con una intencionalidad que busca un efecto de choque donde se manifieste un sentido tragicómico⁵ de la existencia.

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 aniquilación pueden reconocerse tanto en el nivel discursivo, en la construcción de los personajes, así como en el efecto de sentido que encierran. Caso de la novela estudiada en el presente artículo, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora

El Circo Sonora deambula por los yermos del desierto, un circo conformado por personajes sumidos en una degradación tanto física como interior, quienes un día deciden emprender un viaje cuya ruta traza el cruce del gran desierto sonorense, buscando llegar a Mexicali, lugar donde podrían dignificar sus individualidades. Los pasos de los cirqueros quedan así enmarcados por la aridez del desierto, espacio que se configura con una gran carga semántica, ya que serán las fuerzas abrumadoras de esos eriales las aniquiladoras de los esfuerzos de los personajes. El circo, finalmente, no puede llegar a su meta, porque antes les sobreviene la muerte en el tramo más inclemente del desierto. Miguel Méndez construye bajo este argumento su quinta novela, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002)⁶, guiado por la intención estética de representar una condición humana desde la literatura donde confluyan los aspectos de una vida deconstruida y fragmentada.

⁵ Al igual que Thomson, Kayser 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, 1960: 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, 1972: 63). Sin embargo, 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.

⁶ 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,

La configuración artística de la novela de Méndez, guiada por esta intención, cuenta con la singularidad estilística del grotesco desde sus elementos estructurales básicos hasta la conformación del sentido del texto.

Como apunté, la estética del grotesco se rige por un sentido ante todo inarmónico de realidades y objetos representados, valiéndose de mecanismos como son la fragmentación, la degradación, la deformación y la aniquilación de los órdenes, para completar un efecto de sentido de choque e incertidumbre, como producto de un proceso en constante transformación. Será mi intención develar, pues, cómo funciona la estructura de esta estética en la configuración de la novela de Méndez, desde el nivel actorial, determinado por la caracterización de los personajes.

Al enfrentarnos con un texto regido por una 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, entonces, hablar de *personajes grotescos*, entendidos como aquellos configurados bajo un principio de inarmonía y desintegración.

En este nivel, el de los personajes, pueden manifestarse de manera más evidente los mecanismos que rigen la estética del grotesco, a través de la exageración de sus 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. Por ello, 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.⁷

En las aportaciones teóricas al respecto, quizá sea Bajtín 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. Como ya señalé, la lectura bajtiniana sobre el sentido renovador

pero, como trataré de develarse en el presente trabajo, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* trasciende los esquemas sociales de dicha influencia para empatar esta novela con una reflexión sobre la condición humana.

⁷ Para los fines interpretativos de este análisis, 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” (Brugger, 1983: 362).

del grotesco no alcanza a explicar toda manifestación de esta estética, porque su análisis se delimita al contexto carnavalesco del Medioevo y Renacimiento; aun así, retomaré algunos elementos de su trabajo teórico para desarrollar el análisis de los personajes grotescos en la novela de Méndez, que se verá complementado con los conceptos kayserianos de deformidad y aniquilación de la personalidad, como función del grotesco; la ambivalencia y ambigüedad, aportados por Thomson; así como algunos señalamientos de Claudia Kaiser-Lenoir sobre la configuración del personaje grotesco.

Aclaro que los personajes que serán retomados para el presente análisis, si bien no son todos los que participan en la novela, sí son los más significativos para la intención de este artículo.

La aniquilación del personaje grotesco

En la base de las imágenes grotescas, como lo señalan Kayser y Bajtín, encontramos una concepción particular del cuerpo como transgresor de sus propios límites,⁸ concepción que se construye por medio de mecanismos como la desproporción, la transición de formas, así como el hiperbolismo.

Bajtín escribe, “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son los signos característicos más marcados por el estilo grotesco” (Bajtín, 1998: 273). 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 manifestada en su nombre.

Los nombres de los personajes logran en la novela, como efecto, ser 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 posi-

⁸ El concepto del cuerpo grotesco como una forma transgredida puede leerse en Kayser al anotar como rasgo característico de esta estética la mezcla de los dominios de las formas animal, vegetal y humana: “El rasgo más característico del grotesco, o sea la mezcla de animal y lo humano, o bien lo monstruoso [...] que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado” (Kayser, 1960: 24). Por su parte, Bajtín señala: “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 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” (Bajtín, 1998: 29-30).

ble capaz de otorgarles una caracterización, a partir de la hipérbole de sus formas corporales. Esta particularidad en la configuración de los cirqueros los encierra en una situación de artificialidad, desde la teatralización de su imagen, a modo del mundo quimérico de la *comedia dell'arte*.⁹ Esta fijación de la imagen y la expresión sume a los personajes en un proceso de deshumanización y marionetización,¹⁰ 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” (Kayser, 1960: 47).

Un ejemplo 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” (Méndez, 2002: 28).¹¹ El compulsivo refriego del Rasqueras en su cuerpo queda fijo 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.

En este sentido, el Rasqueras queda reducido a su corporeidad, el narrador, nunca se preocupa por intimar con el personaje, y en esa omisión queda implícita la anulación de su carácter humano que lo empata con el concepto culturalmente construido de la “animalidad”, porque si algo en esta acepción nos separa de los animales, es la preeminencia de nuestra vida metafísica (llámese raciocinio, espiritualidad, etc.) sobre la física. De ahí que 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 rascan-

⁹ Kayser explica el funcionamiento de la rigidez y 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” (Kayser, 1960: 50).

¹⁰ Respecto a la marionetización, Bajtín 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 (Bajtín, 1998: 42).

¹¹ En lo consecuente se referirá sólo el número de página de la presente edición.

do mecánicamente los orificios de su cuerpo que, como señala William Ian Miller, son las partes cuyas funciones y fluidos generan el asco (Miller, 1998, cap. 5).

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*),¹² sensación que 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. Respecto a lo cómico, según la definición de Pavis, 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 en el segundo toma un cariz negativo debido a una intención ridiculizante (Pavis, 1980: 82). 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” (Pavis, 1980: 82). Hablar de lo cómico implica, entonces, acceder al mundo de la risa, sea cual sea su acepción.

Si lo cómico se relaciona con la provocación de la risa, que puede ser generada por una intención ridiculizante, uno de los procedimientos cómicos para lograr dicha ridiculización es la distorsión de la realidad a partir de la exageración, distorsión que nos puede llevar a la caricaturización. Sin embargo, 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. Al respecto, anota Thomson: “When this norm is exceeded, the caricature is no longer simply funny, but disgusting or fearsome besides, for it approaches the realm of the monstrous” (Thomson, 1972: 39). Por su parte, Barasch, retomando las palabras de Lily B. Campbell, menciona:

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 (Barasch, 1971: 158).

¹² 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 la reacciones de repugnancia, aborrecimiento o asco (1998: 22).

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 funciones orgánicas (Bajtín, 1998: 27). En este sentido, los personajes grotescos de la novela de Méndez se representan y caracterizan por la degradación, en el sentido topográfico que señala Bajtín, 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 (41).

La Capullo accede al mundo, como su nombre lo ilustra, a partir de su sexo, toda ella emana sexualidad. Su nombre puede remitir en un primer momento 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 implica 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, por éste la Capullo sufre un proceso de degradación paulatina, que termina en una aniquilación total.

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” (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, rebosante 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 Bajtín, 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, acercándose cada vez más a lo “bajo” del mundo, y en este trayecto irá transformándose, perdiendo aquello que la hiciera 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” (Kayser, 1960: 228).

En efecto, el proceso de degradación de la Capullo la aproxima paulatinamente al plano más bajo del orden cósmico, a la tierra, a través, primero de la caída; después, de la 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’” (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 arrebato 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 (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 del narrador, queda reducido a un “relleno de comensales hirvientes como ollas de arroz” (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 Bajtín, 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” (Bajtín, 1998: 253). 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. Él es devorado por el mundo, por ello 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” (Bajtín, 1998: 254). 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 el mundo negó siempre. 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.

En este sentido, 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 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 trascen-

dencia, 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” (1998: 70).

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 y lo repugnante, que, sin embargo, no deja de ser vida.

El concepto de la muerte trascendental, en estas imágenes, queda así “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 y la aniquilación física.

La desintegración física de los personajes del Circo Sonora se convierte, así, 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 (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 su condena al fracaso, y no a uno de carácter parcial, sino a 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 (1977: 64).

Como he señalado, 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 a un mundo 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, 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 dando de gritos espantosos” (91). La deformación del Zenzontle Feo está implícita en su físico y en su figura 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 (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, desde su arte el amor. 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 (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 en su interior, en su calidad de ser humano y, más aun, 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 mismo lo burla, como afirma el narrador, “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” (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 (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” (Kaiser-Lenoir, 1977: 62). En esta perspectiva, el Zenzontle Feo se encuentra deshumanizado desde su nombre, reducido a un animal que, sin embargo, representa el talento de su canto, aunque adjetivado por el ojo de un mundo externo que lo estigmatiza.

Gracias a esta incongruencia en el ser del Zenzontle Feo, no llega a ser anulado completamente, porque antes de sobrevenir este nivel, el cantor se abre hacia el público, mostrando una sensibilidad y talento escondidos 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.

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 (Thomson, 1972: 59).

La Lore encarna de modo más evidente este efecto, como apunta el narrador, su boca “entera y aumentada en actitud sarcástica” (93) ilustra perfectamente lo que Thomson llama “grimace”. Efecto que se verá completado cuando, 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” (94). Y estas últimas palabras del narrador para Lore, denotan en ella su propia contradicción, porque en la adjetivación otorgada parece quedar entre líneas que ni su sensibilidad ni su 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 disolu-

ción 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 a 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 (1977: 186). De ahí que la escena de la muerte colectiva de los cirqueros constituya un cuadro teatralizado, donde pareciera 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 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 (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 narrador cierra el relato del Circo Sonora con un símil teatral.

Estos tres personajes encierran en su proceso de aniquilación lo que parecen ser las posibilidades de los personajes grotescos en el contexto de la novela de Méndez. En el principio de este escrito, mencioné 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. Siguiendo este orden, los tres personajes desarrollados cumplen el parámetro planteado por Kaiser-Lenoir: los mecanismos que se ejercen sobre sus caracterizaciones presuponen irremediablemente la caída o el fracaso.

Recapitulando, en el Rasqueras encontramos una anulación inmediata, parece ser 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 pudiera semejarse a una humana, sino que, como afirma el narrador, “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. 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 quien 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, por eso 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. La estética del grotesco, como he señalado, a partir de sus mecanismos confronta con el mundo desde la perspectiva que lo muestra en su desordenada desnudez, tan confuso, tan paradójico, tan disímil y tan abyecto. Y qué más son estos cirqueros evocados por la novela de Méndez, sino la metáfora de la angustia ante un mundo que depara la disolución y aniquilación del hombre. Y en ese caso, no nos queda más que proferir una risa amarga.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1998), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Barasch, Frances K. (1971), *The Grotesque: A Study in Meanings*, Bélgica, Mouton.
- Brugger, Walter (1983), *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder.
- Kaiser-Lenoir, Claudia (1977), *El grotesco criollo*, La Habana, Casa de las Américas.
- Kayser, Wolfgang (1960), *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova.

- Méndez, Miguel (2002), *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Miller, William Ian (1998), *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Thomson, Philip (1972), *The Grotesque*, Londres, Methuen & Co. Ltd.

Recibido: 13 de febrero de 2008.
Aceptado: 31 de marzo de 2008.

Claudia Gutiérrez Piña es Maestra en estudios literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesora de asignatura en la Facultad de Humanidades de esta institución.