



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Lenguas y Letras  
Maestría en Literatura Contemporánea de México y  
América Latina

**EL DISCURSO DEL ORDEN SOCIAL: EL REY FEO DEL CARNAVAL EN DOMAR A LA DIVINA  
GARZA DE SERGIO PITOL**

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

**Presenta:**

María Luisa Sosa Delgado

**Dirigida por:**

M. en Lit. Araceli Rodríguez López

**SINODALES**

M. en Lit. Araceli Rodríguez López  
Presidente

Dra. Ma. Esther Castillo García  
Secretario

Dra. Ma. Ester Bautista Botello  
Vocal

Mtra. Phyllis Herrin de Obregón  
Suplente

M. en C. Alejandro Obregón Álvarez  
Suplente

LLM-E Ma. Eugenia Castillejos Solís  
Directora de la Facultad de Lenguas y Letras

Firma

Firma

Firma

Firma

Firma

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval  
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Agosto, 2010  
México

## Resumen

La presente investigación intenta describir cómo la naturaleza social del hombre lo lleva a organizarse en forma grupal y el grupo humano se conforma como tal a partir de ciertas instituciones que constituyen a la sociedad. Siguiendo a Enrique Marí se expone cómo para que el sistema de instituciones funcione, es indispensable una distribución del poder, la cual traerá consigo la instauración de jerarquías desiguales que requieren de legitimación para ser aceptadas. El dispositivo del poder se legitima a partir de la articulación de tres factores: i) el discurso del orden, ii) el imaginario social, y iii) la fuerza. Continúa la investigación mostrando cómo tales elementos legitimadores se van erosionando ante la mirada de la sociedad, que empieza a percibirlos como conceptos gastados, superficiales y hasta ridículos, utilizando para tal efecto los postulados de los formalistas rusos sobre el proceso de automatización, concretamente lo expuesto por Viktor Schklovski. Se revisa de qué forma en *Domar a la divina garza*, novela integrante del *Tríptico del carnaval*, Sergio Pitol realiza una parodia de esta nueva visión de los elementos, en la que hace mofa de los personajes que detentan el discurso del orden, aquél que la sociedad percibe como vacío y desprovisto de toda vinculación con la realidad. Se describe la forma en que la parodia es llevada a cabo, introduciendo la palabra ajena a través de las imágenes del carnaval propuestas por Bajtín, tales como el banquete, los cuerpos grotescos, lo inferior material y corporal, para comprender que por medio de esta imaginería Pitol hace una caricatura de la caricatura, y enmascara, principalmente, al discurso del orden con exageraciones para develar a través de la máscara su verdadera naturaleza.

(PALABRAS CLAVE: Discurso del orden, parodia, banquete, grotesco, carnaval.)

## Summary

This research work attempts to describe how the social nature of man leads him to organize in groups; the human group is formed through certain institutions which make up society. Following Enrique Mari, we set forth the way in which distribution of power is indispensable for the system of institutions to work. This distribution of power will result in the creation of unequal hierarchies that need legitimization if they are to be accepted. The structure of power is legitimized through the articulation of three factors: i) the discourse of order, ii) social imagery, and iii) force. The research shows how such legitimizing elements are being eroded in the opinion of society which is beginning to perceive them as used-up, superficial and even ridiculous concepts, using the postulates of the Russian formalists regarding the process of automatization, concretely what was expressed by Viktor Schklovski. We review how, in *Domar a la divina garza*, contained in *Triptico del Carnaval*, Sergio Pitol makes a parody of this new vision of the elements; he makes fun of the characters that have a discourse of order which society perceives as empty and totally lacking in ties with reality. The way in which the parody is achieved is described, introducing the inappropriate word through the images of carnival proposed by Bakhtin, such as the banquet, grotesque bodies and the material and corporally base, in order to understand that through this imagery Pitol makes a cartoon of the cartoon and chiefly unmasks the discourse of order using exaggerations to get through the mask to its true nature.

**(Key words:** Discourse of order, parody, banquet, grotesque, carnival)

## **Agradecimientos**

Haber hecho esta tesis me dejó un gran aprendizaje, y mientras me perdía en el mundo de la teoría, me encontré con algo que me marcó profundamente y esto fue descubrir que todos somos texto y que como tal se puede hacer una lectura de cada uno de nosotros. En el caso de mi texto personal, puedo encontrar infinidad de intertextos, unidades que se evocan consciente o inconscientemente, o que se citan parcial o totalmente, pero que han marcado el entramado de mi vida y sin los cuales no podría ser lo que ahora soy.

En el *incipit* de mi lectura, en las primeras líneas de mi historia, veo claramente a mis papás, quienes marcan la programación ideológica de mi vida; no tengo palabras para agradecer su apoyo, su educación, su confianza pero sobre todo su amor incondicional y el haber orientado esta historia hasta este punto, en el que este logro también es suyo, de verdad *mil gracias*, ¡los quiero muchísimo!

También desde los primeros capítulos: José, mi compañero de juegos, mi amigo, mi cómplice, *my pain*... pero siempre: mi hermano, mil gracias a ti también *Perry*.

Esta historia no podría comprenderse sin tomar en cuenta la influencia de mi multicitada "familia muégano": mis abuelitos, -mención especial a Julis en la cercanía de su partida-, mis tías -siempre como mis segundas madres-, mis primos y primas -los hermanos que no vivían en mi casa- y mis queridísimos sobrinos: Un millón de gracias.

En el tema de la familia es imprescindible mencionar a aquellas personas que, si bien no es un lazo de sangre el que nos une, sí han dejado una huella fraternal indeleble en la historia de mi vida. A todos mis amigos y amigas, con quienes he compartido infinidad de momentos grandiosos les agradezco desde lo más profundo de mi corazón. Les entrego cuentas por todos los momentos en que dije que me tenía que ir a hacer mi tesis y aunque sus nombres son sumamente importantes para mí, el protocolo me limita a mencionarlos de forma gremial, pero

no por eso menos importante. Mil gracias: Seis, Güeras, Trikes, Compadres y Comadres.

Ya más avanzada la historia aparece en la escena mi familia política: mis suegros, mis cuñados y concuña y mis sobrinos a quienes les agradezco profundamente su apoyo, pero sobre todo mil gracias especialmente por la ayuda en esas tardes de cuidar niñas mientras trabajaba en este proyecto, aunque suene trillado: no hubiera sido posible sin ustedes.

En lo académico, mil gracias a todos los que creyeron en mí: Enrique Brito, gracias por esa llamada para el propedéutico, marcó el inicio de este capítulo. Ara: tu confianza y paciencia fueron la clave para el éxito de esta tesis, un millón de gracias. A mis sinodales: Ma. Esther Castillo, Ma. Ester Bautista, Phyllis Herrin y Alejandro Obregón: Mil gracias por su tiempo y por sus acuciosas observaciones, aprendí muchísimo. Maru: mil gracias por todo tu apoyo y las horas de mutua terapia que hemos compartido.

En esta suerte que ha corrido mi texto, mi historia formó un díptico y se complementó con otra, sin la cual la mía sería incomprendible. Mil gracias Gabo, por ser mi compañero, por compartir conmigo esta aventura, por no permitir que me detuviera, por estar ahí. Gracias de verdad por ser tan importante en mi vida.

Pero toda esta historia tiene un *leitmotiv*, un tema recurrente, que es mi motivo y razón de vivir, y que se puede resumir en dos nombres: *Inés y Julia*. Gracias por el tiempo que, siendo nuestro, tomé prestado para lograr este proyecto, pueden estar seguras de que siempre han estado y estarán en mis pensamientos: Gracias por ser mi motor y la alegría de mi vida.

Finalmente, tengo que dar gracias a Dios por haber sido idea ordenadora, por ser el autor real e implícito de mi historia y haberlos puesto a todos ustedes dentro de ella.

Nuevamente gracias.

**El discurso del orden social: El rey feo del carnaval en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol**

Resumen .....	i
Summary .....	ii
Agradecimientos.....	iii
Índice.....	v
Introducción.....	vii
1.-Sergio Pitol.....	1
1.1 Una vida, muchos mundos.....	1
1.2 La presencia-ausencia de Pitol en los círculos literarios de México.....	2
1.3 El universo Pitoliano.....	4
1.4 El impacto de Bajtín en la obra de Pitol .....	6
1.5 ¿Por qué <i>Domar a la divina garza</i> ?.....	9
2.-Las diferentes caras del problema .....	13
2.1 El dispositivo del poder .....	13
2.1.1 El discurso del orden.....	15
2.1.1.1 El contrato social de Rousseau.....	16
2.1.1.2 El lenguaje jurídico.....	20
2.1.2 El imaginario social .....	21
2.1.3 La fuerza .....	26
2.2 El orden social: un lugar común, una ficción....	27
2.2.1 La percepción del orden social en la cultura mexicana.....	31
2.3 La parodia .....	33
2.3.1 Textos en interacción .....	34
2.3.2 La parodia: entre textos y contexto .....	37
2.3.3 La parodia como utilización de la palabra ajena .....	42
2.3.4 El humor como escapatoria.....	47

2.3.5 La risa como posición de sentido .....	48
2.4 El carnaval .....	53
2.4.1 Engullir el mundo .....	56
2.4.2 Cuerpos grotescos .....	59
2.4.3 La orientación hacia lo más bajo.....	64
3.-Lo que el lector va a degustar en <i>Domar a la divina garza</i> .....	70
3.1 <i>Domar a la divina garza</i> : todo con exceso .....	71
3.1.1 De manteles largos: México como sede del banquete.....	75
3.1.2 El banquete de bodas .....	79
3.2 Lo grotesco del cuerpo en <i>Domar a la divina garza</i> .....	82
3.2.1 Los marcos narrativos como cuerpos inacabados .....	82
3.2.2 Lo nuevo, lo viejo, los huecos y las protuberancias .....	84
3.2.3 De garzas divinas y otros seres bestiales .....	89
3.3 El descenso a lo más bajo .....	95
3.3.1 Lo inferior material y corporal en la cultura mexicana .....	97
3.3.2 Otros espacios festivos .....	100
3.3.3 Nombres orientados a lo bajo .....	101
3.4 La parodia del discurso del orden en <i>Domar a la divina garza</i> .....	102
4.-La penúltima palabra.....	115
5.-Bibliografía .....	123

## Introducción

La obra de Sergio Pitol es rica en contenidos y ha sido traducida a numerosos idiomas. La riqueza de temas que ha abordado en sus obras en gran medida puede explicarse por los diferentes ámbitos culturales que ha experimentado durante su vida. Descendiente de italianos, nace en Puebla y con la trágica muerte de sus padres tiene que ir a vivir a Veracruz con su abuela y un tío. De esta forma comienza a gestarse una personalidad en la que se fusionan pertenencia y extrañeza, pues si bien se conducen como mexicanos, también conservan su origen extranjero lo que los distancia culturalmente de su comunidad, situación que influye en su manera de aprehender el mundo. Años más tarde su cosmovisión seguirá enriqueciéndose con experiencias de diversa índoles, su vida dará vuelcos que irán de ser un estudiante de derecho a ser el gran amigo de los jóvenes escritores que integran la entonces naciente generación de medio siglo, lo cual reafirmará su ya adquirido gusto por las letras. Pitol viajará a muchas partes del mundo, motivado por sus propias búsquedas, así como en virtud de su trabajo como agregado cultural en las embajadas mexicanas en numerosos países. En la distancia se consolidará el traductor, el escritor, pero sobre todo el observador metódico de todo cuanto pasa a su alrededor en esos nuevos mundos a los que se enfrenta.

El presente trabajo está centrado en el análisis de la novela de Pitol denominada *Domar a la divina garza* (1988) la cual, junto con *El desfile del amor* (1983) y *La Vida Conyugal* (1990), forma parte de lo que el mismo autor nombraría el *Tríptico del Carnaval*. De dicha novela se destacan ciertos puntos los cuales constituyen el objeto de estudio del presente trabajo: Serán abordados, por supuesto, los elementos por los cuales se considera una novela carnavalesca, esto de acuerdo a las propuestas teóricas de Mijail Bajtín, concretamente siguiendo la línea de su estudio: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Jean Francois Rabelais*. Sobre el particular existe una copiosa bibliografía que se ha dedicado al análisis de los elementos del carnaval, pues la propia novela que



aquí se estudia, muestra expresamente que entre los temas que al autor interesan para desarrollar su obra, se encuentra el referido estudio de Bajtín, destacando con especial énfasis el elemento de la fiesta, que libera y redime y sin la cual “el hombre gesticula en un mero simulacro de vida” (Pitol 14). Lo anterior sirve de pauta para hacer una lectura desde el ambiente festivo que la obra propone y reflejarse en el lenguaje desenfadado que prevalece.

Otro de los puntos que se destacan es el de la presencia del discurso del orden social y la forma en que éste se presenta dentro de la novela. Dicho aspecto no es menos importante, sin embargo ha sido menos estudiado y se ofrece como una aportación para ulteriores investigaciones interesadas en el mismo. Este trabajo pretende mostrar una posible posición política subyacente del autor, la cual se halla de manera implícita a lo largo del discurso narrativo. No en el discurso expreso, sino a través de las acciones de los personajes, de su comportamiento, de sus actuaciones.

En este trabajo, se parte de la idea de que el dispositivo del poder para lograr ser eficaz, debe conseguir básicamente la articulación de tres elementos, el discurso del orden, el imaginario social y la fuerza. En la medida que estos factores se engranan de manera correcta, una sociedad se vuelve gobernable y se logra la estabilidad del grupo social. Esto forma parte de una visión teórica, que se espera que la colectividad acepte de manera natural, pero para bien o para mal, esto no siempre es así, y en algunos momentos la solemnidad de ese discurso del orden, así como la potencial exageración de la fuerza y la visión romántica de un imaginario social que en ocasiones se aleja claramente de la realidad, provocan que todos estos factores inciten más a la risa que al respeto.

El contexto festivo de la obra es propicio para que las burlas a estos elementos afloren, con lo cual los tres componentes del dispositivo del poder, sirven de blanco de mofas y se puede percibir cómo se parodia ese discurso de las instituciones a quienes interesa mantener el orden y la paz social. De tal suerte

que en este trabajo también se hará una revisión de la visión paródica de la novela respecto al discurso oficial. Se mostrará cómo funciona la palabra bivocal, utilizando la terminología bajtiniana, en la cual dos voces se intercalan en una misma idea, brindándole orientaciones distintas e incluso opuestas.

Pitol buscó, con éxito, lograr un efecto cómico en la novela, presentando su postura respecto de ciertos fenómenos sociales. Las preguntas que pretende responder la presente investigación son ¿cuál es esa postura? ¿qué busca transmitir Pitol a partir de las bufonerías? ¿qué es lo que está parodiando? ¿cuál es su visión respecto del discurso del orden social en la sociedad actual?

## **1.- Sergio Pitol**

### **1.1 Una vida, muchos mundos.**

Sergio Pitol Demeneghi nació el 18 de marzo de 1933 en Puebla, pero la mayoría de sus biógrafos coinciden en que esto se debió a una casualidad, pues su vida infantil transcurrió en Veracruz, lugar al cual siempre estuvo más vinculado y en donde residió hasta que concluyó sus estudios de preparatoria. Antes de cumplir los 6 años de edad pierde a sus padres Angel Pitol y Cristina Demeneghi, quedando bajo la tutela de su abuela materna Catalina Buganza y de su tío Agustín, motivo por el cual es llevado a vivir a Potrero, Veracruz.

En 1950 se muda a la ciudad de México para estudiar Derecho en la UNAM. En los años siguientes empezará a escribir algunos cuentos y poemas, así como a realizar colaboraciones para algunos suplementos culturales como *Diorama de la Cultura*, del periódico *Excelsior*; en esta década también conoce a Carlos Monsivais y a José Emilio Pacheco. En el año de 1956 trabaja para diferentes editoriales realizando traducciones y dictámenes; su primer cuento *Victorio Ferri cuenta un cuento* se publica en 1957.

En 1961 decide viajar a Europa, originalmente con el plan de ir unos cuantos meses, los cuales se convirtieron en veintiocho años, tiempo durante el cual regresó a México sólo para vacacionar y en un par de ocasiones para hacer estancias más largas, una en Xalapa de un año y otra en la ciudad de México durante año y medio. A decir del propio Pitol, su estancia en el extranjero comprendió “dos etapas tajantemente marcadas, y en principio antagónicas” (Pitol 2003:5), la primera abarcó de 1961 a 1972; durante este periodo se manejó con libertad, viajó a Pekín, impartió clases en la Universidad de Bristol, trabajó en las editoriales Seix Barral y Tusquets, y en esta época es cuando realiza numerosas traducciones, como *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Las puertas del paraíso* de Andrzejewski, *El buen soldado* de Ford Madox Ford, *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, *Las ciudades del mundo*, de Vittorini, entre otras. La segunda

etapa de su estancia fuera de México comienza en 1972, en un ámbito que generalmente se considera diametralmente opuesto e incluso, como él mismo lo llama, antagónico. En este año Pitol es invitado a participar como agregado cultural en la embajada mexicana en Varsovia, ingresando al Servicio Exterior Mexicano, en donde Polonia sería sólo el inicio pues de ahí seguiría a París, Budapest y Moscú. Pitol considera que estos años en cuanto a producción literaria fueron muy poco fértiles, pero jamás se alejó de la literatura pues releyó a los autores rusos que admiraba desde la adolescencia, Gogol, Chéjov, Tolstoj, a quienes considera sus “ángeles tutelares” (2003:8) El desempeño de estas funciones le permitió por una parte enriquecer sus anécdotas y vislumbrar en cada experiencia la posibilidad de infinidad de potenciales relatos y por otra parte conocer muy de cerca el tono de los discursos oficiales de los políticos mexicanos, así como el protocolo en torno a estos.

Su obra ha sido reconocida en diferentes partes del mundo, pues se ha traducido a varios idiomas y le ha hecho merecedor de distintas preseas como el premio Xavier Villaurrutia (1981), el premio Herralde (1984), Premio Nacional de Ciencias y Artes (1992), Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (1998), Premio Cervantes de Literatura (2005), entre otras.

## **1.2 La presencia-ausencia en los círculos literarios de México**

Como ya se mencionó, Pitol publica su primer cuento en 1957, a los veinticuatro años de edad, para ese tiempo sus amigos Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José de la Colina, todos ellos pertenecientes a la generación de medio siglo, ya habían publicado uno o varios libros. Su amistad con este grupo de escritores, así como su contemporaneidad en cuanto a edades, lo hace cercano a esta generación e incluso es considerado por algunos críticos, como Maricruz Castro Ricalde, como un integrante más de “La casa del lago”, sin embargo él no

se considera del todo perteneciente a este grupo debido a su larga permanencia fuera de su país

Lejos de México no tenía noticias de los intelectuales, no pertenecía a ningún grupo, ni leía lo que mis contemporáneos leían. Era como escribir en el desierto, y en esa soledad casi absoluta fui paulatinamente descubriendo mis procedimientos y midiendo mis fuerzas (2003:5)

Si bien está separado físicamente de este grupo, temáticamente está unido a sus amigos por afinidades y preocupaciones semejantes, ligado a una generación que estaba en contra de los principios y prácticas del arte en el México de aquellos años, contra una política en la que “la demagogia del nacionalismo servía para sostener contratos y sumisiones en las formas y en los discursos artísticos, filosóficos y sociales” (Castillo 2008:16). La generación de medio siglo, se decidió a no apostar por lo mexicano y se aventuró a una temática universal, cosmopolita, con una actitud abierta; sus miembros rompen con la literatura nacionalista heredera de la Revolución Mexicana y preocupada por los temas del campo, formando una literatura mucho más urbana. Además de los autores ya mencionados, se consideran también como parte de esta generación José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Huberto Batis y Jorge Ibarguengoitia, todos ellos de una férrea vocación crítica, muy exigentes con su propia obra y con la de sus compañeros. Pitol se identifica con este grupo en el compromiso por la forma, pues su obra tiene como tema recurrente “la relación entre el escritor y su obra, la relación entre el acto de escribir y la escritura misma” (Salas Elorza 2006:20) Comparte con los autores de medio siglo la creación como tema narrativo y el artista como protagonista. Según Castro Ricalde estos jóvenes artistas tenían intereses que iban más allá de la ficción literaria, pues todos ellos eran grandes conocedores del arte: José de la Colina escribía crítica cinematográfica, García Ponce de artes plásticas, Juan Vicente Melo crítica musical e Ibarguengoitia crítica teatral, mientras que Sergio Pitol se colocó como cronista de la vida cotidiana, pero con ciertos rasgos distintivos como la apuesta por la internacionalización cultural, el rechazo del chovinismo y el gusto selectivo por las tradiciones.

Los autores que integran este grupo nacen en los años treinta y tienen fuertes influencias literarias de México y de otras latitudes, sobre el particular Ma. Esther Castillo señala

la recurrencia a ciertos autores mexicanos como Alfonso Reyes; la herencia substancial del grupo de los Contemporáneos; la crítica poética de Octavio Paz. Obras imprescindibles: *Al filo del agua* de Agustín Yañez, *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas, *Confabulario* de Juan José Arreola, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, entre otras lecturas que alimentan lo que se pretende original y cosmopolita. Sin embargo, aunque influencias y coincidencias nacionales sean importantes, quizás lo más acuciado en los vientos extraños provenga de Europa: Musil, Mann, Rilke, Marcuse, Broch, Klossowski, Bataille, Blanchot, Pavese, sin olvidar a Proust ni a Wolf. (2010:6)

La generación de la Casa del Lago es un grupo en búsqueda de la otredad, de la zona oscura del ser, de la parte nocturna, irracional e instintiva, en general del mal como parte inseparable del ser humano. A decir de Claudia Albarrán “no había una diferencia entre lo que vivían y lo que escribían. Todo formaba parte de una misma posición frente a la vida” (2006:25). La escritura de esta generación ha sido calificada como seductora, perturbadora y hasta perversa, y hay consenso también en su obsesión por el rigor literario y el empeño en conformarse como escritores de una gran calidad, características a las que Sergio Pitol se amolda muy bien.

### **1.3 El universo Pitoliano**

Los diversos estudiosos que han analizado la obra de Pitol, agrupan su producción literaria en diferentes etapas, sin que haya consenso en los límites entre una y otra. Por ejemplo Maricruz Castro Ricalde divide la obra de Pitol en cuatro etapas en atención a sus temáticas: Una primera asociada con la infancia del autor en Potrero, Veracruz, cuya preocupación estética está en las problemáticas de la provincia, en la convivencia de una sociedad que rechaza la alteridad; los personajes de esta primera etapa son herméticos, enigmáticos y un tanto macabros, aparecen dementes, minusválidos, débiles mentales, que se

desenvuelven en atmósferas nostálgicas, pesimistas y melancólicas<sup>1</sup>. En la siguiente etapa se proyecta la visión del escritor que comienza a viajar y que prefiere ahora temas más cosmopolitas, en paisajes y ambientes exóticos como París, Roma, Viena, Bujara, etc. Los personajes que pertenecen a esta etapa caen en la cuenta de que sus vidas han sido vacías cuando conocen a aquellos que sí han sabido vivir. Para Castro Ricalde en esta segunda etapa comienza a esbozar factores importantes de sus escritos ulteriores, como la exploración del exceso en personajes y situaciones, el cuerpo, lo grotesco, para alcanzar la explosión de la risa<sup>2</sup>. La tercera etapa es la carnavalesca, en la que Pitol se convierte en uno de los principales divulgadores en México de los estudios teóricos de Mijail Bajtín. Se concentra en dar a la risa y al humor el lugar de eje de su prosa, haciendo ver la necesidad de ser capaz de reírse de uno mismo y de los demás hasta en el peor de los ridículos. Además trae la periferia al centro, los antes marginados ahora serán el foco de atención y los reflectores estarán sobre ellos. Por último la narración se convierte en una crónica de un mundo lúdico en el que la exageración y la hipérbole serán fundamentales.<sup>3</sup> La última etapa se caracteriza principalmente por la variación del canon, renovando el arte porque lo conoce muy bien, Castro ubica aquí un Pitol que vuelca todo el saber adquirido a lo largo de su vida, llevando los géneros al límite, como un sistema de vasos comunicantes, todo está en todo.

Por otra parte, Pedro Angel Palou clasifica la obra de Pitol en tres etapas, bajo diferentes parámetros, iniciando con la que va de *Victorio Ferri cuenta un cuento* hasta *Nocturno de Bujara*, en la que el autor se fascina en la forma y se regocija en la frase. Una segunda etapa que marca una ruptura, en la cual la frase cede su

---

<sup>1</sup> Las obras que son consideradas como parte de la primera etapa son: *Tiempo cercado* (1961) que será reeditado más tarde con el nombre de *Infierno de todos* (1967), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967) y *Del encuentro nupcial* (1967).

<sup>2</sup> Ejemplos de la segunda etapa son: *El tañido de una flauta* (1972), *Nocturno de Bujara* (1981), *Juegos florales* (1982) y *Cementerio de Tordos* (1982).

<sup>3</sup> La tercera etapa corresponde al tríptico del carnaval: *El desfile del amor* (1983) *Domar a la Divina Garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990) así como *La casa de la tribu* (1989) y el *Vals de Mefisto* (1989). La última etapa comprendería *El arte de la fuga* (1993), *El viaje* (1999) *Pasión por la trama* (1999) y *El Mago de Viena* (2005).

lugar a la historia, las tres obras mayores de este periodo quedan cubiertas bajo el nombre de *Tríptico del carnaval: El desfile del amor, Domar a la Divina Garza y la Vida Conyugal*, en todas ellas se construyen personajes que en ocasiones llegan a ser detestables. Una tercera etapa está marcada por los recuerdos del novelista, para Palou “*El arte de la fuga, El viaje y el Mago de Viena* son las memorias del narrador que nos cuenta cómo trabaja con su propio cuerpo” (Palou 2006:11)

La calidad de sus obras y su cosmopolitismo han tenido como resultado que muchas de ellas hayan sido traducidas a diferentes idiomas, con lo cual hayan podido ser conocidas por lectores de otras latitudes. Los títulos que integran el corpus de su obra son: *Tiempo cercado* (1959) que luego será reeditado bajo el título *Infierno de todos* (1964); *Los climas* (1966); *No hay tal lugar* (1967); *Del encuentro nupcial* (1970); *El tañido de una flauta* (1972); *Nocturno de Bujara* (1981); *Juegos florales* (1982); *Cementerio de tordos* (1982); *El desfile del amor* (1983); *Asimetría* (1985); *Domar a la Divina Garza* (1988); *La casa de la tribu* (1989); *Vals de Mefisto* (1989); *La vida conyugal* (1990); *Cuerpo presente* (1990); *Juegos florales* (1990); *El relato veneciano de Billie Upward* (1991); *El arte de la fuga* (1992); *Pasión por la trama* (1999); *El viaje* (2002); *El mago de Viena* (2005).

#### **1.4 El impacto de Bajtín en la obra de Pitol**

La producción literaria de Pitol ha delineado una personalidad propia en la que la literatura rusa representa una gran influencia, en especial las obras de autores como Chéjov, Tolstoi y Gogol, las cuales le fueron presentadas por su abuela desde la adolescencia causándole un fuerte impacto en su visión literaria. Tiempo después conocerá el trabajo teórico de otro ruso cuyos planteamientos le resultaron de mucho interés reflejando algunos de sus postulados en su obra, su nombre: Mijail Bajtín, nacido en 1895 en la ciudad de Oriol, Lituania y muerto en Moscú en 1975. Hasta antes de los sesentas Bajtín era sólo conocido en Rusia, pero fue gracias a Julia Kristeva y a Tzvetan Todorov, quienes lo tradujeron al



francés, que su nombre fue adquiriendo un lugar importante en la vida intelectual europea. Los principales estudios de Bajtín están dedicados a la literatura y a la estética, pero también hizo aportaciones importantes a la filosofía, la historia de la cultura, la psicología y la lingüística. La estética bajtiniana es dialógica, puesto que el diálogo representa una de sus categorías más importantes, lo cual planteó no sólo a nivel literario sino que “percibía relaciones dialógicas en la propia naturaleza, en la conciencia del hombre y en la vida misma” (Fernández de Alba 1998:43) Bajtín estaba convencido de que nadie tenía la última palabra sobre nada y abre la puerta a la comunicación dialógica que supone hablar, argumentar, compartir y escuchar cuidadosamente las palabras del otro, celebrando la otredad. En su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, describe con mayor amplitud sus postulados sobre el dialogismo, aplicados en la obra entera de Dostoievski, autor al que considera profundamente dialógico por permitir en sus novelas la coexistencia de distintas voces cuyas intenciones a veces son opuestas pero ninguna es dominada por otra sino que tienen el mismo peso propiciando un diálogo. Cada uno de los héroes es portador de su propia verdad y de sus propias ideas, teniendo los mismos derechos entre sí y respecto del autor<sup>4</sup>. De tal forma que según Bajtín el universo de Dostoievski está desprovisto de una verdad unificadora y última. Los planos discursivos de los personajes se entrecruzan generando relaciones dialógicas.

Además de la categoría dialógica, Bajtín hizo importantes aportaciones en materia de Teoría Literaria, estudios socio culturales y lingüísticos. Una de sus obras más influyentes es *La cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Jean Francois Rabelais*<sup>5</sup> En donde emprende un estudio a profundidad de las fuentes populares de las que se nutrió la obra de Rabelais, autor que supo comprender bien las imágenes de la cultura popular y reflejó en su obra la evolución de las mismas. Bajtín apunta los elementos de la literatura cómica y

---

<sup>4</sup> Es importante aclarar que Bajtín hace una diferencia entre el autor y el ‘autor real’ pues es el autor narrador o participante de la obra el que puede equipararse a los personajes, esto sería lo que equivaldría a la voz del autor, no al autor real.

<sup>5</sup> La obra sobre Rabelais sirvió a Bajtín como su tesis de posgrado en 1941, la cual pudo defender hasta el final de la guerra en 1946.

resalta la importancia del humor proveniente del pueblo en la plaza pública como objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico y literario. Expresa que a través de estas imágenes se ofrecía una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado, construyendo una suerte de segundo mundo al lado del oficial. Esta segunda vida es trasgresora y desacralizadora, se burla de lo solemne, lo ritual y lo oficial y brinda al hombre la posibilidad de escapar de las estructuras rígidas en las que vive. Con esto se da un rechazo a las normas unívocas y a los patrones estrictos, señalando la ambivalencia. Bajtín se concentra para este estudio en las celebraciones del Carnaval, de donde se desprende precisamente un discurso carnavalesco, amplio, polifónico que se enfrenta a una visión limitada y estática, -de naturaleza aristocrática-, de la realidad.

Los conceptos aportados por Bajtín, fueron seguidos muy de cerca por Pitol, quien conoce la obra de este teórico y quien se sintió identificado con su visión del mundo y la literatura, al respecto Pitol ha expresado:

Bajtín fue una sugestión muy fuerte. Cuando yo leí, poco antes de escribir la novela, [*el desfile del amor*] durante una convalecencia muy molesta, el libro de Bajtín sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y principios del Renacimiento*, encontré una gran cantidad de elementos que me daban mucho en qué pensar, en estas formas desacralizadoras, esas formas que presentan los símbolos del poder como símbolos caídos, como símbolos ridículos, que los elementos de libertad, de dignidad de la vida son muy superiores a todas las formas...(Salas-Elorza 2006)

De tal suerte que con una fuerte influencia de las propuestas de Bajtín, Pitol defiende la noción de un mundo inacabado, en constante mutación; la idea de que nunca se puede dictar la última palabra sobre alguna cuestión, porque siempre existe una escapatoria. Considera su propia obra como entrelazada, abierta, una obra en constante formación, en la que un libro siempre da lugar a otro nuevo. El interés que despertaron en Pitol todas las ideas del teórico ruso, lo llevó a formar su famoso tríptico del carnaval, el cual está conformado con toda la imaginería de las fiestas populares y las celebraciones de las plazas públicas que Bajtín estudia en la literatura de la Edad Media y principios del Renacimiento. Aunado a dichas

ideas, Pitol tiene el acierto de encontrar las coincidencias de tales imágenes en el contexto actual de la vida mexicana<sup>6</sup>, y reconstruye ante los ojos del lector un carnaval que se enriquece con muchos elementos del folklore nacional, el gusto por la fiesta y la abundancia de dichos y frases que ayudan a construir un mundo festivo, que exagera y se desborda de sus límites. Como ya se ha mencionado, Pitol publica en 1983 *El desfile del amor*, abriendo con esto la citada trilogía, seguida de *Domar a la Divina Garza* en 1988, concluyendo en 1990 con la publicación de *La vida conyugal*.

### **1.5 ¿Por qué *Domar a la divina garza*?**

Las tres obras que conforman el tríptico del carnaval, reflejan la presencia de las ideas de Bajtín y en cada una la parodia establece los contrastes, críticas e ironías de las normas dogmáticas de la vida cotidiana. Estas novelas, independientes argumentalmente entre sí, tienen en común entre otras cosas la presencia predominante de personajes excéntricos y/o ridículos, que construyen mundos paródicos, a través de máscaras y disfraces que les hacen posible transgredir las reglas sin llegar a ser culpables.

En *El desfile del amor*, se desarrolla una historia cuyas acciones transcurren principalmente al interior del edificio Minerva en la colonia Roma en el D.F. y narra las peripecias del historiador Miguel del Solar, quien recién llegado de Inglaterra y habiendo ya publicado un libro sobre la vida en el año 1914, se propone escribir ahora una crónica sobre 1942 y se ha dado a la tarea de descubrir la verdad sobre un crimen perpetrado en dicho edificio en ese año, cuando él era un niño que vivía por el rumbo, por lo que interroga a diversos personajes, algunos de los cuales son sus familiares, de tal forma que los personajes se van conociendo por los relatos de los otros. Respecto de esta novela, el propio Pitol expresó: “quería que

---

<sup>6</sup> Aquí al hablar de actualidad, se hace referencia a un periodo que comprende prácticamente todo el siglo XX, si bien el rango es muy amplio, la intención es marcar la diferencia con el estudio de Bajtín que está totalmente enfocado a Edad Media y Renacimiento.

fuera una novela también con un fondo político, que presentara de alguna manera el rostro cruel de la derecha mexicana, el fascismo mexicano que todavía pervive en muchos aspectos” (Salas-Elorza 2006). En esta obra, de tipo policial, Pitol parodia a varios sectores de la sociedad mexicana, especialmente de las clases altas y caricaturiza la realidad. Las teorías de Bajtín están presentes, al escuchar las historias enmascaradas de los personajes, haciendo una desacralización de todos esos seres de la vida diaria, pero hay un momento en la novela en que tales seres se muestran de manera muy clara, esto ocurre cuando la pupila de la hispanista Ida Werfel habla acerca del estudio de ésta última sobre *El pícaro y su cuerpo* y agrega “Me dicen que un ruso estudió lo mismo, sólo que mucho más tarde y con referencia a Rabelais”(Pitol 2000:79)

Por su parte *La vida conyugal* es la historia de Jaqueline Cascorró, cuyo nombre verdadero es María Magdalena, pero se lo ha cambiado para que suene “más elegante”, lo cual remite de inmediato al uso de la máscara para transgredir sin temor a represalias. Cascorró está casada con Nicolás Lobato y es profundamente infeliz, pues él le es consuetudinariamente infiel y ella por su parte también consigue sus amantes, por lo que ella busca deshacerse de él. A decir de Monsivais “son la pareja perfecta, viven para destruirse y ninguna unión es tan sólida como la del asesino y su víctima huidiza [...] Ella se sacrifica por amor a la venganza, y contempla aterrada el deterioro y la ridiculez del hombre que detesta y cuya vida se salva a costa del naufragio de la Cascorró” (2000:29) Pitol en esta obra hace mofa de las convenciones sociales que resultan tan sólo apariencias y que sirven para montar espectáculos de marionetas cuyos hilos nadie sabe a ciencia cierta quién se encarga de mover.

Este trabajo de investigación se centrará en la segunda novela del tríptico: *Domar a la divina garza*, que al igual que las otras dos está permeada por las imágenes del carnaval y las fiestas populares. En *Domar a la divina garza* se narra la historia en la cual “un viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela”<sup>7</sup> y señala,

---

<sup>7</sup> Incipit de la novela.

escribiéndolo en tarjetones, las tres ideas principales que verterá en su obra, siendo la primera de ellas “el libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento” (Pitol 1999:14). Una vez que ha mostrado el boceto de su novela, empieza a desarrollar ésta, cuya anécdota constituirá la historia central. En la novela que se desarrolla frente al lector se narra la historia del abogado Dante C. De la Estrella, personaje innoble, visto por los otros como “un mercachifle inescrupuloso” (Pitol 1999:22), quien irrumpe en la casa de los Millares, en Tepoztlán, importunando a toda la familia con el relato de sus aventuras en Estambul cuando conoció a la profesora Marietta Karapetiz, investigadora literaria y antropóloga, “la suma sacerdotisa de un culto coprófilo” (Monsivais 2000:28) quien a decir de De la Estrella lo vituperó al punto de la locura, convirtiéndose por esto en el más firme detractor de sus teorías. El abogado concluye ebrio su relato sin haber logrado que los miembros de la familia se identificaran con sus desgracias ni sintieran el menor asomo de compasión frente a sus desventuras, pues en ningún momento es tomado en serio.

Si bien las tres novelas recurren a los diferentes rasgos bajtinianos del carnaval, lo que interesa en particular para este análisis en *Domar a la Divina Garza* es el uso del discurso del orden, por el abogado De la Estrella, quien lo altera con exageraciones y emascaramientos, disfrazándolo y potenciando su ridiculez, al mostrar como esas fórmulas desgastadas del lenguaje institucional en México, no logran despertar ningún sentimiento de respeto, sino al contrario hacen navegar a la sociedad en aguas que van del desprecio a la indiferencia total. Pitol en esta obra se dedica a parodiar a esos personajes de la vida nacional que se pavonean como ostentadores de la verdad última y que en realidad sólo son vistos como alguien que ‘se cree la divina garza’ que tiene una percepción falsa de sí mismo, se endiosa y se autoproclama como superior, cuando frente a los ojos de los demás está más cerca del suelo que del cielo.

Es importante considerar los giros biográficos del escritor y recordar que Pitol conoció muy de cerca a este tipo de personajes, pues tuvo la oportunidad de

trabajar para el Servicio Exterior Mexicano, en donde tales discursos son la diaria usanza y pudo darse cuenta de la banalidad de estos, desprovistos de congruencia y de vinculación con la realidad social. En entrevista con Jesús Salas-Elorza, Pitol comentó

Hay una oposición entre todo lo que detesto, todo lo que encuentro mezquino, la gente que manipula, que se aprovecha de los demás. Establece un combate o una batalla, la gente a la que le interesa todavía la vida como un juego, como un reto a la cultura. En este caso es el duelo entre De la Estrella y Marieta Karapetiz. El tratamiento de Marietta Karapetiz y su lenguaje han despistado a muchos lectores que creen que la caricaturizo, que trato de rebajarla, agredirla. Lo que pasa, les he explicado, es que ella está abajada por el filtro, por la conciencia de De la Estrella. De la Estrella es un personaje innoble; trata de sacar partido de todo lo que puede y aquello que no alcanza lo trata de denostar, de abajar (sic), de reducir a sus niveles. Hay que tener cuidadosamente eso en cuenta. Marietta es un personaje que nunca puede dominar, que nunca puede asir siquiera; es tal la frustración que eso le produce, que tiene la necesidad de hablar de ella en estos términos caricaturescos y ridículos. (Salas-Elorza 2006)

*Domar a la divina garza* es una novela con una vasta cantidad de elementos que han suscitado el interés de numerosos investigadores<sup>8</sup>, el más recurrente de ellos es el relativo a lo carnavalesco, sin dejar de lado la parodia, lo metaficcional, la intertextualidad, entre otras, si bien algunas de ellas se abordarán en este documento es el discurso del orden y su reformulación en la novela lo que se pretende destacar con mayor énfasis, por ser el rasgo que distingue a esta novela de las otras dos integrantes del tríptico, además de mostrar una perspectiva que no se ha investigado de manera formal o exclusiva.

---

<sup>8</sup> Ejemplos de esto son los trabajos de investigación de Luz Fernández de Alba, así como de Teresa García Díaz que se citan en el presente trabajo.

## **2. Las diferentes caras del problema**

### **2.1 El dispositivo del poder en el ser social**

El hombre es un ser social. Es precisamente su calidad social lo que lo diferencia de los demás seres vivos. El grupo humano se conforma como tal a partir de ciertas instituciones, que constituyen a la sociedad. Para lograr la consolidación de las instituciones es necesario que opere una distribución del poder, en la que necesariamente se instauran jerarquías desiguales, para lo cual es importante que exista un dispositivo de legitimación.

El abogado y filósofo argentino Enrique E. Marí, en su artículo *Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden*, (1986) postula que en este dispositivo de legitimación convergen tres factores muy importantes: la fuerza, la construcción de un discurso del orden y el imaginario social.

La fuerza produce el poder, pues de nada sirve que haya convenciones si no existe el temor a una consecuencia. Las palabras quedan desprovistas de coerción si no hay un poder superior que ejerza la fuerza sobre los hombres para el caso de incumplir con las normas del grupo. Pese a que en las ciencias jurídicas se consideran como nulas las normas que proceden del miedo a la muerte o la violencia, la historia de las sociedades revela que es precisamente por miedo a los demás hombres que el ser humano tiene que ceder su derecho natural a disfrutar del mundo en su totalidad, en aras de obtener protección frente a los demás. Por lo tanto, la instauración de un pacto social se hace necesaria a causa del temor del individuo respecto de los otros. No obstante, el temor no cesa, pues ahora el hombre tendrá miedo a las cadenas o la muerte, a causa del derecho que adquiere el soberano sobre su vida. El temor persiste. En los orígenes existía frente a los demás individuos, era el miedo de unos a otros. A partir de que se instaura un poder soberano el miedo se dirige hacia la autoridad quien tendrá autorización para realizar ciertas acciones coercitivas sobre los gobernados.

Si bien la situación de miedo persiste y sólo cambia la causa que lo origina, al existir una autoridad legítima, el hombre sabe qué conductas debe realizar y cuáles debe omitir si desea conservar su bienestar. Por esto la fuerza o la violencia no podrían encontrar eco en la sociedad, si no se encontraran articulados con los otros elementos del dispositivo del poder, es decir con el discurso del orden y el imaginario social. Los cuales constituyen las condiciones necesarias para que el poder se reproduzca, estos elementos serán los que garantizarán la continuidad del poder instituido con base en la fuerza. Tales elementos actualizan la fuerza y la convierten en poder real, con lo cual éste se hace operativo para la cohesión del grupo social.

Por lo que se refiere al discurso del orden, éste se encarga de hacer evidente la necesidad de preceptos para el provecho del mundo, aún cuando se trate en realidad de un orden que sea para provecho de una cierta clase privilegiada. El discurso del orden es el lugar de la razón. Se desenvuelve en el medio de la teoría, es de tipo cognoscitivo y se ubica en las representaciones racionales. Con él contribuyen juristas, estudiosos del derecho, entre otros. En conjunto con la parte jurídica del discurso del orden, actúan también la moral, la filosofía política, la religión, suministrando los últimos fundamentos, los referentes trascendentes del tipo divino o secular. Reforzando la función legitimante del dispositivo del poder. El discurso del orden puede tomar la forma de ciencia del derecho y analizar conceptos y criterios que clasifican las conductas autorizadas o prohibidas por las normas, así como la manera en que se estructuran los enunciados del deber ser.

El discurso del orden es asimismo el espacio de la ley. Es el espacio propicio para que la fuerza se desarrolle de un modo más racional, a través de la comunicación social. La fuerza se apropiará de las técnicas con las que las normas jurídicas la transmiten, refiriéndose a ella de diversas maneras tales como coerción, coacción o sanción; todas ellas mecanismos de obediencia y control social del derecho.



Aunado a la razón y a la fuerza, tiene que obrar una sutil forma de convencimiento en el espíritu de los gobernados. Surge por lo tanto una movilización de creencias discursivas y extraordinarias. Aparece lo que Marí denomina el Imaginario Social, (1986:98) cuyo lugar es el de las ideologías teóricas y prácticas. Su función será hacer marchar el poder mediante la utilización de los símbolos más apropiados y eficaces para las circunstancias de cada sociedad. Para que el poder funcione sin incidencias, es preciso que en la subjetividad de los hombres se inscriban las instituciones del poder, el orden jurídico, la moral, las costumbres, la religión. El imaginario social no apela propiamente a la razón sino a los deseos, a las emociones y a los sentimientos. Es la fijación de las ideologías que tienden a motivar e impulsar las creencias a favor del poder.

En los siguientes apartados se hace un análisis de los tres elementos mencionados: El discurso del orden, el imaginario social y la fuerza, para abordarlos de forma más detallada.

### **2.1.1 El discurso del orden.**

Como se mencionó anteriormente, el discurso del orden es el lugar de la razón. Es el raciocinio humano el que construye el discurso y lo plasma en normas que regirán la conducta del hombre. Las leyes forman la parte central del discurso del orden, las explicaciones que éstas hacen de las conductas prohibidas, así como de las autorizadas, y en general toda la parte que permite conocer al Derecho como ciencia. Es común que en las leyes se adjunte una exposición de los motivos que llevaron al legislador a emitir tal o cual norma, o que se pueda tener acceso al diario de debates para conocer las discusiones que originaron el dispositivo legal ante el que la persona se encuentra. Estos mecanismos legitiman la norma, constituyen parte fundamental del discurso del orden y servirán en la interpretación de las leyes. Con lo cual se puede observar cómo el discurso del

orden se compone primordialmente de la Ley, pero además se apoya en conceptos de moral, filosofía política y religión, para suministrar los últimos fundamentos al poder público, es decir su legitimación.

Para efectos del presente trabajo, se utilizarán los conceptos de Rousseau como uno de los tratados de filosofía política más difundidos que contribuyen a fortalecer el discurso del orden. *El contrato social* de Rousseau será la obra que servirá de referente para la comprensión de los elementos que rigen dicho discurso y su posición en el lugar de la razón.

#### **2.1.1.1 *El Contrato Social* de Juan Jacobo Rousseau**

De acuerdo a la teoría del Pacto Social de Rousseau, los seres humanos pasan de un estado natural a uno civil, en el que sustituyen en su conducta el instinto por la justicia. “El hombre que antes no había considerado ni tenido en cuenta más que su persona, se ve obligado a obrar basado en distintos principios, consultando a la razón antes de prestar oído a sus inclinaciones” (2002:14)

La pérdida de la libertad del estado natural de los hombres, sólo se justifica por el cálculo racional de las ventajas que proceden del sacrificio del derecho natural de todos a todo. En estas ventajas deberán tomarse en cuenta la paz, la seguridad, la protección y la preservación de la vida. De esta forma el lado racional del hombre supera a su lado animal para pactar con sus congéneres un acuerdo de voluntades que le permitan, entre otras cosas, la conservación de la vida.

El primer modelo de sociedad política para Rousseau es la familia, en donde todos enajenan su libertad a cambio de su utilidad, pues los hijos sólo permanecerán ligados al padre mientras tengan necesidad de que éste vea por su conservación, y superada esta fase acaba el deber de obediencia. Por lo tanto el orden social

constituye un derecho sagrado que sirve de base a todos los demás, pero sin ser un derecho natural, ya que se basa en convenciones.

De esta forma el planteamiento básico del *Contrato Social* es el acuerdo que existe entre los hombres para tener derechos y obligaciones recíprocos de tal suerte que el individuo al sacrificar algunas de sus libertades, se le garanticen otras en la medida que los demás cuentan con las mismas restricciones, puesto que en un estado primitivo, los hombres llegan a un punto en que los obstáculos del estado natural impiden su conservación, toda vez que superan las fuerzas que cada individuo puede emplear para mantenerse en él, este estado no puede subsistir y el género humano perecería si no cambia su forma de ser, el único medio de conservación será la suma de fuerzas. Por lo tanto:

El contrato social es la solución al problema de encontrar una forma de asociación que defienda y proteja, con la fuerza común, la persona y los bienes de cada asociado, y por lo cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes (Rousseau 2002:11).

Es tal la naturaleza del *Contrato Social* que podría decirse que sus cláusulas se reducen a una sola: la enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a la comunidad entera; cada uno pone en común su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la voluntad general, y cada miembro es considerado una parte indivisible del todo.

Rousseau sostenía que el pacto fundamental sustituye por una igualdad moral y legítima, a la desigualdad física que la naturaleza estableció entre los hombres, los cuales pudiendo ser desiguales en fuerza o talento, vienen a ser todos iguales por convención o derecho.

De esta forma se constituyen las normas de una sociedad, se instauran poderes superiores y se concibe al Estado como un ente diverso a los miembros que lo integran; en el mundo real, al nacer un individuo dentro de una sociedad organizada bajo estos parámetros, no tiene ya alternativa, su conducta deberá

estar siempre apegada a las cláusulas del pacto social, so pena que la propia sociedad haya dispuesto para el infractor, por lo que, acatar las normas que por convención se han establecido es, por obra del pacto social, su única opción. Desde luego la parte que cada individuo enajena, mediante el contrato social, en cuanto a poder, bienes y libertad, es solamente la parte cuyo uso es de trascendencia e importancia para la comunidad, sin embargo es importante aclarar que el único capaz de juzgar esta necesidad es el soberano.

Como su nombre lo indica el pacto es de tipo social, y no puede atender únicamente intereses particulares o de lo contrario perdería su eficacia. Así, según Rousseau, por la naturaleza del pacto, todo acto de soberanía, o llámese también todo acto de la voluntad general, obliga o favorece igualmente a todos los ciudadanos. El soberano conocerá el cuerpo de la nación sin detenerse a distinguir a quienes lo forman. Así el acto de soberanía no es un convenio del superior con el inferior, sino del cuerpo con todos sus miembros. De tal suerte que se consigue con esto una convención legítima porque está basada en el pacto social; equitativa, porque es común a todos; útil, porque su objeto es el bien general, y sólida porque tiene como garantía la fuerza pública y el poder supremo.

El pensador francés acepta que es innegable que el pacto social implica sacrificios. No puede dejarse de lado la pérdida de la independencia natural a cambio de la libertad. Desde luego la libertad está condicionada a ciertos límites y permite un control flexible. El hombre pierde el poder de hacer mal a sus semejantes pero consigue su propia seguridad.

*El Contrato Social* tiene como finalidad la conservación de los contratantes. Los medios para lograr estos fines traen consigo riesgos e incluso pérdidas. De tal suerte que si un individuo quiere conservar su vida a expensas de los demás, debe también estar dispuesto a exponer la suya por ellos cuando sea necesario. Si el estado le pide morir, así deberá ser puesto que es bajo estas condiciones que ha conservado la suya hasta entonces, de tal suerte que su vida ya no es sólo

un don de la naturaleza sino también un regalo condicional del Estado. Así cuando un criminal comete un delito, se convierte en traidor a la patria, con lo cual la conservación del Estado es incompatible con la suya, se le aplica al delincuente la pena de muerte más como enemigo que como ciudadano. Las pruebas y la declaración de que ha violado la ley y ha contrariado el pacto social se ponen de manifiesto en el proceso y en el juicio, quedando de manifiesto que ha dejado de ser parte del Estado.

De todo lo anterior se desprende que el pacto social es lo que da existencia y vida al cuerpo político y es entonces por la Ley que se le busca dar movimiento y voluntad. El cuerpo se une y se forma por un acto primitivo que por sí mismo, no determina nada de lo que debe hacer para asegurar su conservación.

Rousseau puntualiza que el objeto de las leyes es siempre general, éstas consideran a los ciudadanos en cuerpo y a las acciones en abstracto; no pueden pensar en el hombre como individuo, ni en las acciones en particular. La ley puede crear privilegios pero sin otorgarlos a determinada persona; puede clasificar a los ciudadanos e incluso asignar cualidades que den derecho a diversas categorías, pero no puede nombrar a quienes serán admitidos en tal o cual. Así las leyes son actos que emanan de la voluntad general. Son las condiciones de la asociación civil. El pueblo será el autor de las leyes a las cuales deberá sumisión.

En síntesis este discurso del orden, proveniente de tratados como *el Contrato Social*, explica cómo se conforman las sociedades, por qué surge la necesidad de una autoridad, por qué los ciudadanos deben acatar las reglas y qué beneficios les reporta el hacerlo. El problema surge cuando se tienen que llevar a la práctica estos postulados, pues el hombre real no siempre los tiene muy presentes en su vida diaria. Ciertos conceptos se distorsionan y la percepción en la sociedad comienza a modificarse realizando conductas que jamás fueron deseables en los planteamientos originales de Rousseau. En el análisis de *Domar a la divina garza* se podrá observar de qué manera la sociedad –y concretamente la mexicana- vive

hoy en día el *Contrato Social* y cómo Sergio Pitol parodia este estilo de vida, que debería estar regido por el discurso del orden.

Este discurso en México está creado bajo la óptica del Derecho positivo, el cual establece que las normas que rigen a la sociedad deben estar escritas y tener aplicación en un ámbito espacial y temporal definidos. Por este motivo se busca que las normas estén explicitadas de forma precisa para que la aplicación de la ley pueda ser eficaz, con lo cual se construye un lenguaje que cada día se vuelve más específico y se ubica en lo concerniente a la creación de las leyes.

### **2.1.1.2 Lenguaje jurídico**

Toda vez que las normas jurídicas autorizan, prohíben o hacen obligatorias ciertas acciones humanas, así como suministran a los gobernados y a las autoridades pautas de comportamiento, éstas se tendrán que componer de palabras que tienen las características propias de los lenguajes naturales. En la medida que sean comprendidas por la mayor cantidad de gente posible, cumplirán de mejor manera su función dentro de la técnica de control social. El derecho no cumpliría cabalmente con su labor si la enunciación de sus normas implicara que sólo unos cuantos iniciados pudieran comprenderlas, por lo que es forzoso que el lenguaje jurídico se valga del lenguaje natural para expresar sus reglas. A pesar de los grandes desniveles sociales que pueden existir en una comunidad, el primer objeto de las normas es que las personas las entiendan. El verdadero derecho deberá adentrarse al mundo de las palabras, recogiendo y empleando esos modos expresivos creados en la vida cotidiana, para poder llegar a su cometido de regir la conducta de todos. Para que la norma pueda ser obedecida es indispensable que primero sea entendida.

No obstante, juristas y estudiosos del Derecho, han tratado de elaborar un lenguaje cada vez más especializado y formado por términos que no son propios

del lenguaje natural, tales vocablos técnicos, los cuales generalmente tienen una definición precisa, se han incorporado a los cuerpos de leyes y demás normas jurídicas escritas. Con esto se podría decir que los juristas se han esforzado en crear un lenguaje al que Genaro Carrió denomina “artificial”, cuya pretensión es tener contornos más precisos alcanzando así un mayor rigor expositivo. De esta forma ciertas palabras tienen una significación diferente cuando las utiliza un jurista que cuando las utiliza un lego. Como ejemplos se puede mencionar *donar* que es distinta a *regalar* en términos coloquiales, de igual forma *ir de compras* no tendrá los mismos alcances que realizar una *compraventa*, por no mencionar aquellas expresiones que están dadas en latín como *in dubio pro reo*, o *res perit domino*<sup>9</sup>, que para el ciudadano común no significa absolutamente nada.

Es así como el lenguaje de los juristas se convierte en una manifestación menos espontánea y con menos imprecisiones que las del lenguaje natural, y que muchos estudiosos del Derecho utilizan con la pretensión de estar usando un lenguaje de gran rigor.

Más adelante en el análisis de *Domar a la divina garza*, se estudiará de qué forma el discurso del orden dado a través de su lenguaje específico es conocido en mayor o menor medida por la sociedad, de tal forma que puede identificarlo aún cuando no siempre lleve a cabo las máximas que éste prescribe.

### **2.1.2 El imaginario social.**

Como ya se ha dicho la idea del Imaginario Social no está vinculada al lado racional del ser humano, sino que se acerca más a lo que Rousseau llama

---

<sup>9</sup> El Derecho mexicano sigue la tradición latina y por eso algunos principios de Derecho están expresados en su lengua original *In dubio pro reo*, es una voz latina que significa que en el proceso penal debe estarse a lo más favorable al reo. Este principio establece que la interpretación de las leyes penales debe hacerse en lo que más ayuda al acusado. *Res perit domino* significa “la cosa perece para su dueño”. Marco Antonio Díaz de León 1986 *Diccionario de Derecho Procesal Penal* Tomo I, México D.F.:Porrúa

Sentimientos de sociabilidad, involucra cuestiones del fuero interno de los individuos a quienes se les alecciona en el arte del respeto al Poder.

El imaginario social se ubica en la memoria colectiva, en el subconsciente de la sociedad, conformando una serie de imágenes aglutinantes que contribuyen a la formación de una identidad común y a una idea de unidad. A través de éste el pueblo puede plantear sus aspiraciones y sus objetivos. De esta dimensión surge la detección del pueblo de sus enemigos, el reconocimiento de su pasado y la organización de su presente y su futuro. Gracias al imaginario social los actores de la sociedad se visualizan como partes de una colectividad. Renato Prada Oropeza en su obra el *Discurso testimonio y otros discursos* al hablar de las series culturales y sus manifestaciones, señala que “toda sociedad humana se establece con base en una ‘realidad’ dominante: la de su vida cotidiana [...] y cada miembro de la sociedad por vivir en ella ‘sabe’, ‘conoce’ lo que es este orden del sentido común” (Prada 2001: 102)

El espacio del imaginario social está poblado por íconos y representaciones que enfatizan el compromiso de los hombres con el poder, su deber de respeto y obediencia. A través de estas imágenes se pretende suministrar a los ciudadanos de esquemas de comportamientos que sean rígidos, pero sobre todo que sean repetitivos, a efecto de lograr conductas regulares, que sean provechosas para los fines del arte del poder.

El imaginario social tiene una gran importancia en la disciplina de los hombres, a través de sus estrategias se asegura obediencia, control y poder. El imaginario puede asemejarse a un rumor que corre paralelamente al discurso racional de la ley, y que se vale de diferentes métodos para lograr los fines del poder. Ejemplos claros de esto son los emblemas, escudos, banderas, juramentos, decorados etc., que organizan a la conducta humana como reflejo de la dogmática jurídica, forjando esquemas de repetición. Con estos elementos el imaginario social teje signos alegóricos que proceden de creencias tanto profanas como religiosas. Se



expresa por tanto a través de ideologías, utopías, así como por rituales y mitos, los cuales plasman visiones del mundo y modelan conductas y estilos de vida.

El imaginario social tiene como labor operar en el fondo común de los símbolos, seleccionando los que le son más eficaces a cada sociedad, con el objeto de hacer funcionar el poder. La pertinencia de estos símbolos dependerá de su reconocimiento en el proceso de decodificación, de lo contrario éste caería en el vacío. Los individuos atribuyen sentidos al lenguaje, limitados por las normas sociales, con lo cual los símbolos dejan de ser neutros. A partir de sus experiencias, las sociedades y sus instituciones construyen sus propios sistemas simbólicos, en los cuales se asentará el imaginario social, tomando en cuenta también sus deseos, aspiraciones e incentivos. Estos sistemas de símbolos unifican el imaginario social y hacen que las instituciones y los procesos sociales legitimen sus finalidades y funciones. Gracias al imaginario social se entreteje el vínculo entre los anhelos y el poder. Por conducto de las imágenes de este código ideológico, se transmite la idea de la felicidad como una búsqueda continua o como un constante proceso de llegar a un objetivo para poder emprender el viaje hacia otro nuevo. En esta constante travesía el dispositivo del poder propone sus métodos como la única vía para llegar a la meta. Con lo anterior se logra el consenso, que se halla en la esencia de las relaciones sociales, dando cohesión al grupo social. El consenso es asimismo la condición indispensable para lograr la dominación.

Rousseau en su *Contrato Social* coincide con la noción de que la sociedad para ser gobernable debe permanecer unida. Para lo cual el Estado debe contribuir puntualmente en la construcción y mantenimiento de la cohesión social, valiéndose de diversas técnicas de persuasión ideológica. Sostiene que “Todo lo que rompe la unidad social no vale nada” (2002:93)

Rousseau hace alusión a las costumbres de los pueblos y la forma en que se manifiestan de forma colectiva. Para explicar el fenómeno de la censura, alude a

esta opinión predominante en una sociedad, que se conforma como un juicio público y que actúa a través del censor. Lo que es importante para efectos del imaginario social, es la idea de los gustos y los placeres de los pueblos, los cuales no son dados por la naturaleza, sino por la opinión de los ciudadanos. Tampoco están consagradas en una ley, pues no pertenecen al ámbito racional en la articulación del poder. Sin embargo juegan un papel muy importante en la legitimación del propio discurso del orden y en la forma de mantener a una sociedad convencida de que su gobierno la lleva por buen camino.

Considerando que la opinión del pueblo no es un elemento dado de forma natural, sino que emana de los puntos de vista de los individuos, Rousseau sostiene al respecto:

Enderezad las opiniones de los hombres y las costumbres se depurarán por sí mismas. Se ama siempre lo bello, o lo que se considera como tal, pero este juicio puede inducir al error, debe tratarse de regularlo. Quien juzga de las costumbres, juzga del honor, y quien juzga del honor, toma su discernimiento de la opinión. (2002: 89)

Rousseau sostiene también que si bien cada individuo puede tener las opiniones que le plazca, lo cual al soberano no debe incumbirle, pues es parte de la otra vida de los gobernados, al Estado le conviene que todos los ciudadanos profesen una religión que propicie el amor a sus deberes, sin que los dogmas de ésta le interesen al Estado, el cual sólo deberá atender a aquellos que tengan alguna relación con la moral y con los deberes que el que la profesa tenga con los demás.

Para el pensador francés existe una profesión de fe puramente civil. El soberano dictará los artículos de ésta, los cuales no funcionarán propiamente como dogmas de religión, sino como sentimientos de sociabilidad sin los cuales sería imposible considerarse un buen ciudadano o un súbdito fiel. El Estado no puede obligar al ciudadano a creer en ellos, sin embargo si podría expulsarlo del grupo por mantener un comportamiento antisocial y considerarle incapaz de amar sinceramente a las leyes. Es decir, de acuerdo a su concepción, debe

impregnarse férreamente en el individuo el espíritu de la obligación para con su gobierno, al grado de que sea capaz de inmolar su vida en aras del deber.

El Estado deberá plantear dogmas positivos, los cuales tengan como características la sencillez, ser reducidos en número y cuya enunciación sea hecha con precisión, sin necesidad de abundar en explicaciones o comentarios. Rousseau enumera tales dogmas, siendo estos “La existencia de la divinidad poderosa, inteligente, bienhechora, previsora y providente, la vida futura, la felicidad de los justos, el castigo de los malvados, la santidad del contrato social y de las leyes” (2002:97) Como único dogma negativo señala la intolerancia, haciendo alusión a los cultos religiosos que prevalecían en su época.

Así pues, el imaginario social tiene formas que decoran el poder en el sentido de que lo embellecen y lo ensalzan, fijando un régimen de respeto y reverencia, y de la dignidad que exige el poder. Lo anterior puede proceder de recompensar una vida erigiendo una estatua, honrando una frente con hojas de laurel o cualquier otro ritual que haga público el reconocimiento de aquel que da todo por su pueblo. El imaginario así contribuye también a formular un código de ‘buenas maneras’ que repercutan en beneficio de la unidad social.

En la medida que el Estado tiene control sobre el imaginario, va subiendo peldaños en la cuesta ideológica, en cuya cúspide se halla la hegemonía cultural. Al tener el dominio del imaginario colectivo se solidifican los principios de identidad y de comunidad de sentido, forjando estratégicas líneas de influencia. Si el grupo social reconoce claramente las representaciones del imaginario social, a éste se le considerará de gran eficacia política.

El imaginario social se instaura entonces como un medio de control, que va dibujando esquemas de comportamiento que van desde las reglas de etiqueta y de convivencia familiar, cotidiana, hasta los más insignes actos patrios que requieren del compromiso total del ciudadano con su patria, contribuyendo con

esto a crear la atmósfera propicia para que el dispositivo del poder tenga un lugar firme asegurado. Consolidando a quien detenta el poder como la respuesta única e ideal a una imperiosa necesidad de ayuda a la consecución de los fines del individuo como parte del grupo social.

### **2.1.3 La fuerza**

En la teoría del Derecho, a la fuerza se le conoce también como coacción, entendida como la presión física o emocional que ejerce una persona sobre otra o sobre las cosas. La coacción es utilizada por el Estado como herramienta principal a fin de establecer su poder normativo. Así, el único capaz de utilizar la violencia legítima es el poder público, el cual hará uso de la coacción para imponer un determinado cumplimiento legal, pero sobre todo, la utilizará para fundamentar la prevención general basada en la amenaza del uso de la fuerza, o coerción. La coerción es la amenaza de utilizar la violencia física o de cualquier otro tipo con el objetivo de condicionar el comportamiento de los individuos. El Derecho y los sistemas legales, en general, se sustentan en la amenaza de la sanción más que en la utilización de la propia violencia. Así, la persona no actúa de la manera prohibida por conocer las consecuencias negativas que le impondría el ordenamiento jurídico.

En un Estado de Derecho, el uso de la violencia legítima está completamente regulado mediante normas que contienen prohibiciones, con sanciones en el supuesto de que sean incumplidas. Así, para que una norma sea considerada legal, ha de ir acompañada de un poder coercitivo, y en caso de incumplimiento, éste tendrá que suponer una medida coactiva.

Para Rousseau, el Estado es una persona moral cuya vida consiste en la unión de sus miembros, teniendo como cuidado primordial el de su conservación, por lo tanto le es preciso una fuerza universal e impulsiva para mover y disponer de cada

una de las partes de la manera más conveniente al todo. De la misma forma que la naturaleza dotó al hombre de poder absoluto sobre todos sus miembros, el contrato social da al cuerpo político un poder absoluto sobre todos los suyos. De esta manera, en el momento que el cuerpo soberano lo exija el ciudadano está en el deber de prestar al Estado sus servicios, siempre y cuando éstos sean de utilidad para la comunidad, y esto no podría ser de otra forma porque de acuerdo a las leyes de la razón y a las de la naturaleza, nada se hace sin causa.

La fuerza es el garante del pacto social, es el elemento que lo solidifica y respalda, el individuo se ve obligado a respetar el contrato pues de no hacerlo se le someterá precisamente por la fuerza.

## **2.2 El orden social: un lugar común, una ficción.**

Como se ha observado la concepción tripartita de Marí en la conformación del dispositivo del poder involucra los elementos de la fuerza, el discurso del orden y el imaginario social. Estos elementos se conjugan para dar cohesión al grupo social y permitir el orden en una colectividad. Sin embargo en la práctica, dichos elementos se han utilizado tanto que han ido desgastándose, hasta convertirse en frases hechas o clichés, que pierden su impacto social y su importancia se ve demeritada por el uso irracional que de ellos se hace. Se convierten en imágenes que no representan a la realidad sino tan sólo una aspiración.

En torno a los conceptos del orden social, de su discurso, de los sentimientos de sociabilidad y demás herramientas de las que se vale el poder para legitimarse, se han hecho numerosos estudios, en todas las épocas a lo largo de la historia de la humanidad<sup>10</sup>. Sin embargo, a pesar de los estudios y las teorías, se han

---

<sup>10</sup> Algunos de los pensadores políticos que han considerado que la legitimación del poder público se basa en la idea del Derecho como consenso entre ciudadanos para su bien público, separándose de la doctrina del Derecho Natural son: Maquiavelo en 1513 en su obra *El príncipe*, establece que el gobernante debe regirse por el bien del Estado; Jean Bodin, habló de la *summa*

desplazado de una posición privilegiada de objetos dignos de analizarse microscópicamente a la de objetos, que desprovistos de importancia, permanecen sólo en un medio inconsciente y automático. Con esto no se busca decir que los buenos hábitos de respeto y garantía a los derechos de los demás estén arraigados a tal punto en la conducta del hombre, que los practique como un hábito del cual ni siquiera tiene consciencia por la naturalidad con la que los realiza. Sino por el contrario, la capacidad de asombro respecto a ellos se ha perdido. Se ha neutralizado su tono dogmático, se ha desvanecido su efecto luminoso entre la bruma, se ha perdido esa voz de mando entre el bullicio.

Con esto, ocurre algo semejante a lo que los formalistas rusos conocen como proceso de automatización, el cual se presenta cuando todas las acciones habituales llegan a ser automáticas. Al transcurrir todo en un medio inconsciente, los objetos no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. Schklovski sostiene que en este devenir, “el objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie” (1991:58). Esto es lo que pasa con todos los tratados de filosofía política, las disertaciones jurídicas, los cuerpos legales: basta escuchar un par de frases inacabadas para saber que se trata de uno de esos trillados discursos que como llegan se van o como se dice coloquialmente que por una oreja entran y por la otra salen. El ciudadano común no se detiene a indagar en el interior de ese paquete, no se da el tiempo para analizar su contenido, pues lo ha escuchado hasta la saciedad, no le interesa profundizar y prefiere quedarse con la envoltura de ese paquete. El objeto, así percibido, se debilita, como percepción y luego en su reproducción. “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra” (Schklovski 1991:58) De igual forma dentro del discurso del orden social, el miedo a la autoridad legítima, el miedo a sus sanciones y a sus represalias, todo es devorado, se consume sin

---

*potestas* señalando que el Estado debe asumir la soberanía sobre el pueblo. Tomas Hobbes en *El Leviatán* (1615) apoya el paso de la doctrina del Derecho natural al Derecho como contrato social. Asimismo algunos contemporáneos de Rousseau: Montesquieu, Hume y Voltaire, entre otros.

haber sido visto. El hombre sabe que el objeto está delante de sí pero ya no lo ve y por tal motivo no puede decir nada de él, ni respetarlo, ni confrontarlo.

De acuerdo a los planteamientos de Schklovski, la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento, a través de procedimientos como el de singularización, oscurecimiento de la forma así como aumento de la dificultad y de la duración de la percepción. Si se considera que el objeto al que se hace referencia en este estudio es todo aquello que tiene que ver con el discurso del orden, los elementos que articulan el poder, los sujetos que detentan ese discurso, y todas las ideas afines a esta noción, se puede decir que Pitol singulariza este objeto cambiando su forma, lo plantea en términos tales que causa en el lector un extrañamiento, haciéndolo reaccionar en la visión del mismo, pues hace un manejo distinto al que usualmente se está acostumbrado. Los mecanismos de los que se vale para aumentar la dificultad serán estudiados a lo largo de esta investigación.

Por otra parte el teórico alemán Wolfgang Iser, en su artículo “La Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias” (1997), explica las diferencias entre ficción y mentira, y su característica común de entrañar procesos en los que se sobrepasa algo, en el caso de la mentira, se sobrepasa la verdad y en el caso de la ficción se sobrepasa el mundo real que incorpora. Así, a las ficciones literarias a menudo se les atribuye la etiqueta de mentiras pues hablan de lo que no existe, aunque presentan la no realidad como si realmente existiera. Las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos que guían las acciones de los seres humanos son también ficciones. En epistemología se encuentran las ficciones a modo de presuposiciones y en la ciencia a manera de hipótesis. Así para Iser, la ficción puede desempeñar una tarea distinta según el caso, desde posturas epistemológicas es una premisa, en la hipótesis, es una prueba, en las imágenes del mundo es un dogma cuya naturaleza ficcional debe quedar oculta, si se quiere evitar que la base se vea afectada, en las acciones diarias la ficción es una anticipación.

De esta forma los elementos del dispositivo del poder son imágenes del mundo, ficciones que muestran una posibilidad, pero que no necesariamente corresponden al mundo real. Si bien el pacto social surge de un temor original de los unos a los otros por la inexistencia de un poder supremo, en la actualidad, para la sociedad, la supremacía de ese poder es simplemente una ficción, éste es insuficiente para inspirar temor y por momentos pareciera que impera la Ley del más fuerte.

Por su parte, como se mencionaba anteriormente, el discurso del orden también se ha conformado de fórmulas que no tienen una aplicación en la vida práctica de los ciudadanos, pues éstos las escuchan como palabras vacías, desprovistas de un vínculo con la realidad. Clichés y muletillas que si bien la sociedad identifica con el discurso jurídico, con manifestaciones de la ley y las formas de hacerla valer se han convertido en lugares comunes, que no infunden ningún respeto sino que son simplemente percibidas como un zumbido o un parloteo al que nadie se siente obligado a respetar. Se han convertido en caricaturas de sí mismos, máscaras de una realidad, envolturas de paquetes.

En *Domar a la divina garza*, Pitol se vale de diversos elementos para lograr aquello de lo que habla Iser, pues utiliza el engaño para descubrir realidades escondidas. Es decir, enmascara un discurso serio, el cual por su poca aplicación práctica ya ha sido dotado de una máscara en la realidad, consiguiendo una suerte de disfraz a la segunda potencia. Las imágenes del carnaval le servirán a Pitol para parodiar dicha realidad enmascarada, dibujando para el lector la caricatura de la caricatura.



### **2.2.1 La percepción del orden social en la cultura mexicana**

En el caso particular de México en la actualidad, el orden social es percibido a través del tamiz de la “cultura de la Revolución Mexicana” (Monsiváis, 2009:960), que implica no sólo el movimiento armado de 1910 delineado con el plan de San Luis, que proclama su legitimidad en la Constitución de 1917 y articula

“a través de aparatos de control como el Partido Nacional Revolucionario (Partido Revolucionario Mexicano/Partido Revolucionario Institucional) y la Confederación de Trabajadores de México, su institucionalidad política, su cabal configuración de Estado fuerte, su eficacia para retener y transmitir el mando de modo casi siempre pacífico”(Monsiváis, 2009:959).

Sino que la cultura de la Revolución Mexicana, a decir de Monsiváis, también implica la perspectiva unificadora proporcionada oficialmente para hacer estable y legible a la realidad mexicana, sustentándose en la idea de que el Estado es la entidad más allá de las clases y de la lucha de clases; asimismo esta cultura marca líneas de conducta individuales y sociales que las clases dominantes aceptan como ejemplares y de validez universal; y complementariamente, la visión ideológica en torno a la cultura y la sociedad que, formulada o no de modo explícito, ofrece y/o acepta el Estado.

La cultura de la Revolución Mexicana ha tenido como función: “ir legitimando al régimen en turno, aportando una atmósfera flexible y adaptable a las diversas circunstancias políticas” (Monsiváis, 2009:960). La visión política de la sociedad poco a poco se fue amoldando a la herencia de esta cultura, la cual entre otras cosas también sirvió para la “justificación de errores y legitimación continua de improvisaciones y fraudes” (Monsiváis, 2009:962). La Revolución Mexicana trajo consigo la consolidación de una nueva cultura que implicaba también un desencanto, pues muchas de las causas sociales que servían de estandarte al movimiento armado, fueron desvirtuándose al llegar los líderes revolucionarios al poder.

La Constitución de 1917 era una síntesis de los objetivos que la facción revolucionaria triunfante proponía como marco institucional para el nuevo sistema,

en el que formalmente prevalecieran las reglas de los sistemas democráticos. Sin embargo, pronto la práctica mostró que el esquema formal no era el que funcionaba en la realidad. (Meyer, 2009:832)

Así la sociedad asimiló el nuevo régimen político como un sistema de simulaciones en el que la élite política sostenía un discurso falso y desprovisto de aplicación en la realidad. Se instauró un partido político que se mantendría por casi 70 años en el poder, sin dar oportunidades reales a la oposición para contender con él.

En teoría el PNR estaba dispuesto a competir con “la reacción” en las urnas, pero en la práctica quedó claro que la oposición, a cualquier oposición, no se le iba a permitir que pusiera verdaderamente en riesgo la hegemonía del PNR. A la oposición que se le permitía subsistir era a la simbólica, sin posibilidades: ésta era bienvenida y funcional, pues encarnaba a los “enemigos de la Revolución” y legitimaba así un sistema que, si bien en principio aceptaba las reglas democráticas, en la realidad actuaba en sentido opuesto. (Meyer, 2009:834)

Así la sociedad se habituó a la hipocresía de un Estado cuya tónica era mantener el monopolio del poder a través de discursos vacíos y sin aplicación *de facto*.

De tal suerte que los elementos de legitimación del poder, mencionados anteriormente, sufren un enmascaramiento y funcionan como meras ficciones en una realidad gobernada por el más *astuto*<sup>11</sup>. En una sociedad que no siente temor ante la fuerza del Estado, de la cual llega hasta a burlarse, pues en el contexto mexicano es motivo de jactancia la evasión de la ley, el escape a la acción de la justicia, la realización de actos ilegales de manera impune, ya que ha sido una práctica común desde principios del siglo XX. Por lo que ve al discurso del orden, aquello que compete a la razón, lo que encuadra a las leyes y los estudios sobre éstas, la sociedad mexicana encuentra en ese discurso, el compendio de una vida nacional llena de promesas sin cumplir, las palabras de la ley son usadas en el discurso político, que cada proceso electoral es usado y vuelto a usar hasta el desgaste total. La sociedad en México no asimila el discurso del orden como el

---

<sup>11</sup> Astuto: (Del lat. Astutus). Adj Agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograra artificioosamente cualquier fin. *Diccionario de la Lengua Española de la RAE* 2001 Madrid: Espasa Calpe p. 234

punto racional de la legitimación del poder sino como el cúmulo de palabras huecas que le son repetidas una y otra vez, sin ninguna aplicación en la vida real. Por último está lo concerniente al imaginario social, que atiende entre otras cosas a los sentimientos de orgullo nacional, que ensalza las grandes máximas de los héroes de la patria, las frases que hicieron historia tales como “sufragio efectivo, no reelección”, “la tierra es de quien la trabaja”, entre otras. Todas ellas encaminadas a fomentar la identidad nacional, el respeto por los próceres, el amor a la nación. Sin embargo es imposible dejar de lado la presencia colateral de las otras máximas de la idiosincrasia nacional como “el que no tranza no avanza”, “Este es el año de hidalgo y chin chin el que deje algo”, entre otras. Que parecen tener una aplicación más efectiva en la vida del país que las heredades de los ídolos nacionales.

Para el análisis de *Domar a la divina garza*, se partirá entonces de esta cosmovisión, que Pitol no ignora y por el contrario caricaturiza a través de diversas herramientas.

### **2.3 La parodia.**

Hasta ahora ya se ha hecho una revisión de la primera etapa de las caras del problema que se estará analizando en *Domar a la divina garza*. Ya se ha mostrado de qué manera se articula el dispositivo del poder, a partir de los elementos de la fuerza, el imaginario social y el discurso del orden social con su lenguaje específico. Se ha estudiado de qué forma dichos elementos han pasado a ser lugares comunes, principalmente desde la mirada actual de la sociedad. Ahora, es relevante comprender que, partiendo de estas bases, Pitol decide mostrar su postura desde un punto de vista humorístico, para lo cual utiliza la parodia, encontrando en este género literario el campo fértil para tratar con humor el desgaste que ha sufrido el discurso del orden y la percepción de la sociedad respecto a una estructura que fue originalmente creada para ser respetada,

cubriéndose de un halo de solemnidad, inflándose excesivamente al punto de estallar.

Helena Beristain en su Diccionario de Retórica y Poética define la parodia como “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (2004:391). Tal es el trato que Pitol hace de los elementos que integran el discurso del orden, haciendo imitación burlesca. A continuación se analizarán ciertos postulados sobre la parodia para enfatizar de qué manera se aplican en la novela objeto de este estudio.

### **2.3.1 Textos en interacción**

La parodia, vincula al texto parodiante con el texto parodiado, por lo que ha de entenderse como una de las formas en que se manifiesta el intertexto, aunada a otras como la alusión, el pastiche, la imitación y la cita.

Si bien es cierto que la parodia abarca más allá que la sola comparación entre textos, pues el contexto en el que se manifiesta tiene particular importancia en la producción y recepción de la obra parodiante, es importante hacer una breve revisión de ciertas nociones afines a la intertextualidad.

La intertextualidad es pues, una característica propia del discurso literario, ya que prácticamente todo texto, recrea lo ya dicho por otro texto en un momento anterior. Sea que esta recreación se haga de manera consciente o inconsciente, pero es innegable que lo que se escribe, generalmente es producto de lo que se lee y en la medida que esta herencia se hace presente, la intertextualidad comienza a emerger. Graciela Reyes considera que “relatar es poner orden, espacio y valores con el objeto de dar sentido a nuestra experiencia de la realidad (experiencia a su vez condicionada por un sistema de narraciones anteriores)” (1984: 22)

De tal forma que la intertextualidad puede comprenderse como un elemento indispensable en todo texto, una característica inseparable del discurso. Toda obra literaria implica el ejercicio de la intertextualidad, pues si bien la literatura encuentra como referente al mundo llamado 'real', también refiere de una forma u otra a la literatura, ya sea de manera consciente o inconsciente. Puede hacerlo a través de alusiones vagas y sutiles, repeticiones literales, imitaciones de fórmulas consagradas, parodias de sistemas enteros, etc. La realidad es que en "todo texto literario hay otros textos literarios" (Reyes, 1984: 45)

La incorporación de uno o varios textos literarios en otro puede realizarse de manera no premeditada, o por el contrario manifestar toda la intencionalidad y premeditación posible al presentar precisamente homenajes, parodias, sátiras y hasta plagios. Además de esta imbricación de otros textos literarios dentro de una obra, se puede manifestar la intertextualidad en relación a ciertos sistemas descriptivos, lugares comunes, mitos, creencias, valores compartidos que forman parte de la competencia lingüística del lector, por su pertenencia a una cultura determinada así como la asimilación del imaginario colectivo de ésta. Todo puede permear en el texto literario y convertirlo en intertextual, pues siempre estará relacionado con las diversas formas de aprehender el mundo. De esta forma existirán siempre numerosos contextos de interpretación, cada uno de los cuales tendrá derecho a su propio concepto de veridicción, considerando el propio contexto como verdadero.

Cada texto en mayor o menor medida, producirá la sensación de que lo que en él se lee, es algo así como un *deja vu*. En primera instancia esta sensación de 'ya visto', será para quien escribe, pues su narración estará contada a partir de lo que ha leído y de lo que ha vivido. El lector por su parte se sumará a esta cadena de experiencias literarias y vivenciales, en donde lo que se leyó, se confunde con lo que se escribió y lo que se volverá a leer formando una gama infinita de relecturas, y combinaciones de locutores e interlocutores. El lector leerá a partir de su propio contexto, con sus propios valores de interpretación, desde los cuales

formará relaciones entre textos, constelaciones que condicionarán su experiencia de lectura.

Visto de esta manera en los textos literarios hay un continuo reciclaje, en donde los textos leídos se reconfiguran en nuevos textos escritos, de tal suerte que “no hay pureza textual; el texto es contaminable, porque está hecho de textos y ha de servir para nuevos textos” (Reyes 1984: 53).

En el intertexto, dos acontecimientos lingüísticos se ponen en contacto. Un enunciado es representado por otro enunciado. Los signos y los discursos pueden repetirse, sin embargo es imposible pensar que esa repetición pueda ser total. Un discurso sólo podrá repetirse en parte, a través de una representación, como si fuese una imagen. Al activarse esta interacción entre los textos, el texto citado aparecerá en el citador desprovisto de su entorno y de su contexto, por lo cual puede tener un significado diferente o hasta contrario al que originalmente poseía, con lo cual dicha imagen representada sufrirá ciertas distorsiones. Para que pueda registrarse el proceso de intertextualidad, la imagen debe ser reconocible. El reconocimiento de estas imágenes se da a través de ciertas pautas como palabras claves, entonación, rasgos estilísticos, transcripciones completas o reformulaciones de los contenidos.

El guiño intertextual también puede hacerse a través de todo un sistema de pensamiento, o conjunto de proposiciones que un texto reformula o replantea. A través de una representación de ideas sobre el mundo, o un determinado discurso social. Un texto puede presentar su propia visión sobre otro texto, sobre discursos y formas de ver el mundo, puede proporcionar su propia versión de los hechos, distorsionarlos o modificarlos, pues cada texto tiene derecho a expresar su verdad. En la reformulación que un texto hace de lo ya dicho por otros, puede figurar una orientación lúdica, en donde se busque sólo el juego de guiños, como un reto a la competencia del lector; puede ser que tenga una orientación de tipo didáctico, invitando al lector a que haga un análisis sobre los elementos del texto citado, o

que el texto esté orientado de manera crítica, proponiendo al lector una forma distinta de ver las cosas. Al leer un texto que replantea ciertas convenciones el lector puede cuestionarse si aquello que ha aceptado como válido lo es en realidad. La reformulación que se haga de un texto, de un discurso o de ciertas convenciones sociales, genera un nuevo nivel de significado, el cual el lector deberá recibir como tal.

El replanteamiento del texto podrá hacerse de diferentes maneras, puede ser en forma seria, como homenaje o haciendo uso de la ironía como lo hace la parodia.

### **2.3.2 La Parodia: Entre textos y contexto.**

Derivado de lo anterior, la parodia, podrá entenderse como una “modalidad del canon de la intertextualidad” (Hutcheon, 2000:177). Como se mencionó previamente, al igual que otras formas intertextuales, como la alusión, el pastiche, la cita o la imitación, en la parodia se realiza una operación que implica la superposición de textos. En esta superposición la parodia funciona como una síntesis en la que se articulan el texto parodiante y el texto parodiado. Es decir se engarza lo ya conocido, lo viejo, en lo nuevo, que será el elemento por conocer.

Linda Hutcheon establece que en su definición estructural “la parodia es una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir con el fin de marcar una transgresión en la doxa literaria.” (2000:177). Partiendo de esta base en contraste con otras formas de intertextualidad que apuntan o señalan a las semejanzas entre los textos, en la parodia el señalamiento estará en las diferencias.

Por su parte Wayne C. Booth, en su libro *Retórica de la ironía*, opina que

Toda parodia se refiere en todos y cada uno de sus puntos a un conocimiento histórico que en cierto sentido está fuera de sí mismo –es decir obras literarias

anteriores- y por lo tanto a géneros más o menos probables [...] Al leer las parodias, utilizamos la referencia exterior a otros autores para comprender la forma en que la parodia ataca a esos mismos autores. (1989:169)

Así pues, la parodia no puede tener una existencia independiente y sólo aparece en función de lo parodiado, aún cuando no siempre es fácilmente identificable el discurso que se está parodiando. En ocasiones la parodia no imita o representa necesariamente otro texto, sino que también se presenta cuando se refiere a ciertos ámbitos sociales o situaciones de la vida, de las cuales se puede hacer también una lectura. Aún cuando su existencia esté marcada por la presencia de un texto previo, jamás podrá considerarse como una forma parasitaria, pues es una forma de intertextualidad que tiene la virtud de ser un texto sintetizante e incorporante que permite que los contrastes interactúen.

M. Bajtín, a quien se hará referencia más adelante, menciona que en la historia de la parodia dentro de las literaturas griega y latina, no existía prácticamente ningún género literario que no haya tenido su contraparte o su doble paródico. Se encuentra un Ulises cómico, un Hércules cómico, dramas satíricos que fueron muy populares no sólo en Grecia sino también en Roma y luego en Bizancio. No se pretendía burlarse de los héroes sino de su forma de ser héroes. En la forma paródica convivían las dos visiones del mundo la seria con la cómica, lo anterior y lo nuevo se incorporaban en una sola unidad. No se encontraba profanación alguna en estas representaciones, simplemente cumplían con la representación de las dos caras de una misma moneda, como las máscaras trágica y cómica de los teatros.

Lo que tienen en común las ideas de Hutcheon, Booth y Bajtín es una presencia doble en el texto, pues todos coinciden en la idea de un pre-texto que será reformulado en uno nuevo para conformar una nueva visión la cual será abordada generalmente con humor. A partir de un texto o de la lectura que se haga de una determinada situación se puede generar una nueva dimensión de sentido, se le puede proporcionar una nueva faz. Luz Fernández de Alba, comentando a Bajtín,



a propósito de la novela que aquí se estudia, señala que “la transformación paródica sólo puede realizarse si se descubre la ‘escapatoria’ que según el teórico ruso, tiene toda palabra. La escapatoria en este caso significa tener la posibilidad de cambiar el último y definitivo sentido del propio discurso.” (1998:29) Así un texto puede reformularse en su versión paródica, a través de ese cambio el receptor lo percibe desde una nueva perspectiva la cual puede generarle nuevas reflexiones.

La parodia es pues, una síntesis bitextual, en donde el decodificador construirá un nuevo significado, realizando ciertas inferencias que tomará de la superficie, colmando otras lagunas con sus conocimientos previos, con los elementos de veridicción que le proporcione su contexto.

La parodia, generalmente, aborda los temas a través del humor, lo cual puede llegar a ser problemático. En ocasiones a lo cómico se le da un valor menor que a lo serio, pues es común pensar que la burla y todo aquello que provoca risa no está vinculado a los problemas de la vida y que por el contrario busca evadirlos, es decir que lo que se maneja con humor es superfluo o banal y dedicado exclusivamente al esparcimiento y a la diversión. Mientras que lo trágico y lo serio, al ser cercano a los dilemas del ser humano, lo hacen reflexionar sobre su situación y problemática, sin embargo como se verá más adelante lo cómico también puede tener una visión crítica y la parodia también puede funcionar para cuestionar ciertas convenciones.

En este sentido Umberto Eco en *Los marcos de la ‘libertad’ cómica* explica las características que dan un carácter más universal a lo trágico que a lo cómico, - género este último en el que se puede encuadrar a la parodia-, y plantea que la tragedia para causar su efecto requiere:

“i) una violación a la regla, (sea un código, un marco social, una ley, un conjunto de premisas sociales), que ii) sea cometida por alguien con quien podemos simpatizar, dado que es un personaje de noble condición, no tan malo para ser repulsivo, no tan bueno para escapar a la identificación y iii) reconocemos que la regla ha sido transgredida porque o bien la consideramos aún válida (“No matarás

a tu padre”) o por lo menos, suficientemente justificada por el contexto (en la Biblia: “No olvidarás las órdenes de Dios”); frente a tal violación, iv) estamos de acuerdo en que fue mala, v) sufrimos con el héroe porque comprendemos, de alguna manera compartimos su remordimiento y participamos en su propia expectativa del castigo posible o necesario (compasión y temor) y vi) nos sentimos tranquilos cuando nos damos cuenta de que el pecador ha sido adecuadamente castigado y que de alguna manera ha aceptado su castigo (disfrutamos en el acto de la reafirmación del poder de la regla). (1989:10)

Por otra parte el efecto cómico se realiza cuando:

i) hay la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta; ii) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); iii) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; iv) sin embargo, al reconocer que se ha roto la regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podríamos decir que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros ya que sólo cometemos la violación indirectamente); v) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; iv) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar. (1989:10)

Eco continúa explicando que aunado a estos elementos en un texto trágico se da una lección de antropología cultural, haciendo que los lectores futuros tomen conciencia de una regla, aunque esa regla previamente hubiese sido ajena a su sensibilidad cultural. En el caso de la comedia, el marco transgredido debe estar presupuesto pero nunca explícito. Para que la comedia logre su verdadera finalidad los destinatarios de la obra deberán contar con ese conocimiento previo de la norma, de lo contrario se invalidaría su impacto. Este tipo de reglas pueden ser de carácter local, de tal suerte que lo que puede causar gracia en un determinado contexto, puede ser absurdo y sin sentido en otro. Esa limitación ocasiona que la importancia de lo humorístico y específicamente la parodia a veces se vea mermada al ser contrastada con la tragedia. Sin embargo, la parodia es un género que como se verá más adelante ha tenido gran relevancia en la historia de la literatura y pese a que dependa en gran medida del contexto en el que sea recibida puede servir para dar una visión analítica de diferentes cuestiones.

Ya se ha dicho entonces que la parodia requiere la presencia de dos textos, pero además requiere que el receptor conozca, en menor o mayor medida, los elementos parodiados, para que pueda reconocer la parodia, es decir en este género se requerirá una participación activa por parte del lector, quien si no está al tanto de la existencia del pre-texto no contará con una lectura completa.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, la función de la parodia era verdaderamente liberadora de las fuerzas que oprimían a una gran parte de la población: la religión, el Estado y la sociedad. Las formas paródicas daban una sensación de alivio a los hombres que vivían bajo la rigidez y la mano dura de tales instituciones. En la actualidad la parodia no podría funcionar como una liberación del peso de las normas, de la rigidez de las leyes, de la fuerza del Estado, como se ha visto en el contexto de la vida mexicana, en donde tales instituciones han perdido su impacto. El hombre actual los escucha de igual forma que si estuviera frente a las órdenes de un anciano víctima de demencia senil, a quien se escucha pero no se piensa obedecer. Sin embargo el conocimiento previo de desgaste y erosión de los conceptos del dispositivo del Poder le sirven al lector de Pitol para identificar los blancos hacia los que dispara mordazmente el autor, los cuales serán analizados más adelante.

En términos de Linda Hutcheon "The parodic text is granted a special licence to transgress temporarily and only within the controlled confines authorized by the recognizability"<sup>12</sup> (2000:75) Entendida así, la parodia puede representar una amenaza, o incluso una fuerza anárquica, cuya finalidad sea la de cuestionar la legitimidad de otros textos. Sin embargo esos textos deben tener la característica de ser reconocibles por quien lee el texto paródico, para que el efecto sea el adecuado, pues de lo contrario se haría una lectura incompleta o ingenua que quedaría sólo en el nivel de la ocurrencia o el chiste sin llegar a la forma paródica.

---

<sup>12</sup> El texto paródico establece una licencia especial para transgredir temporalmente y sólo dentro de los confines controlados por el reconocimiento. (La traducción es mía)

La parodia presupone la existencia de una norma y de su correspondiente trasgresión, con lo cual al mismo tiempo que niega la norma, la reafirma.

### **2.3.3 La parodia como utilización de la palabra ajena**

Bajtín propone que las relaciones entre textos se dan en términos dialógicos. Pero esta relación no puede considerarse únicamente en términos lingüísticos. El teórico soviético, siempre puso especial atención a aquellos fenómenos que tuvieran una repercusión en la sociedad. Por lo que no se trata únicamente de confrontar las relaciones lógicas y temático-semánticas. En las relaciones dialógicas, intervienen las palabras, que forman enunciados, con los cuales se constituyen posiciones de diferentes sujetos, visiones del mundo a partir de diversas perspectivas, que hacen surgir dichas relaciones.

La lingüística estudia la lengua misma con su lógica general como algo que vuelve posible la comunicación dialógica, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas. Estas se ubican en el dominio de la palabra, puesto que la palabra es dialógica por naturaleza, y por lo tanto deben estudiarse por la translingüística. (Bajtín, 2005: 267)

La relación dialógica se presenta cuando el autor de las palabras, los enunciados o los textos, manifiesta, a través de ellos, su voz o su visión. Partiendo de esta base, las facetas de la vida de la palabra son de capital importancia, por lo cual la lingüística no alcanza a cubrir el objeto de estudio que a Bajtín interesa y considera que esta temática sería motivo de estudio para la translingüística, que trasciende los límites de la lingüística y posee un objeto y propósito independientes. Bajtín entenderá por translingüística: “el estudio de los aspectos de la vida de las palabras” (2005: 264). Para las relaciones dialógicas no cuenta tanto la lengua como la palabra. Pues de nada sirve a éstas la palabra de la lengua, que es palabra de nadie, palabra cosificada. La palabra es dialógica cuando no se manifiesta como palabra impersonal de una lengua, sino cuando se presenta como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, cuando se percibe en ella una voz extraña.

Para Bajtín las relaciones dialógicas son posibles entre enunciados e incluso entre palabras aisladas, siempre y cuando sean producto de una voz ajena. Las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc. En la medida que se perciban como posiciones de sentido.

Del estudio de la palabra y su vida, le interesa a Bajtín particularmente la palabra bivocal, que se origina en las relaciones de la comunicación dialógica, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. Cuando en el discurso propio se introducen palabras ajenas, estas adquieren una nueva comprensión, por parte del sujeto que las añadió a su discurso, quien además tendrá que darles una nueva valoración, con lo cual se vuelven bivocales.

Para el teórico ruso la palabra no es una cosa sino un medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica. La vida de la palabra consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, pasando entre diferentes colectividades y generaciones por lo cual la palabra nunca tiende a una sola conciencia ni a una sola voz. La palabra jamás podrá olvidarse de los contextos concretos de los que va formando parte.

Los individuos de un grupo social se enfrentan a la palabra recibéndola del otro, quien ya la ha saturado con su voz. Esta palabra jamás será vista como algo natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, sino que llegará al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos. Por tal motivo una de las preocupaciones fundamentales del estudio translingüístico de cada palabra, es la percepción diversificada de la voz ajena y los diversos modos de reaccionar a ella.

Bajtín expone que existen fenómenos artísticos discursivos que son de índole translingüística, tales como las estilizaciones, la parodia, el relato oral (skaz)<sup>13</sup> y el

---

<sup>13</sup> Skaz, proviene del verbo skazat que significa decir. Al hacer referencia al skaz, se está hablando de los relatos orales, en general de todos aquellos procedimientos paralingüísticos que caracterizan a las narraciones de forma oral tales como la entonación, los gestos, las referencias al

diálogo. Los cuales se caracterizan por un rasgo común: la palabra en ellos posee una doble orientación, por una parte como palabra normal, hacia el objeto del discurso y también como 'otra palabra', hacia el discurso ajeno. Es necesario conocer y tener en cuenta este segundo contexto para percibir la estilización y la parodia, ya no como la percepción habitual dirigida sólo a su objeto. De lo contrario no podría comprenderse la esencia de estos fenómenos, pues la estilización se percibirá sólo como estilo y la parodia como mala obra.

El autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva. De esta manera, una palabra semejante debe percibirse intencionadamente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces. Así es el discurso de la parodia, de la estilización, del relato oral (skaz) estilizado. (Bajtin, 2005: 276)

En la estilización, la parodia y otros efectos análogos, se señalan los enunciados ajenos tomando en préstamo la palabra ajena, considerando a esta última como un segundo contexto. El autor aprovecha el estilo verbal ajeno como un punto de vista y una posición necesaria para llevar a cabo el relato.

En la parodia, [...] Al igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador; en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada. Los propósitos del autor por su parte, deben ser más individualizados y completos. El estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos ya portar acentos nuevos, mientras que sólo puede ser estilizado en una sola dirección, que es la de su propio propósito. (Bajtin, 2005:282)

Bajtin propone claramente la disputa que se da entre dos voces que se contraponen cuando se utiliza la parodia. Ambas voces proponen una orientación distinta, cada una responde a diferentes fines pero para lograr captar esta oposición es necesario conocer ambas posturas.

---

auditorio. Este término fue muy estudiado por los formalistas rusos, especialmente por Mijailovich Eichenbaum, dirigente de Opoiaz, la Sociedad de estudio del Lenguaje poético.

La gama de posibilidades que tiene la parodia para actuar es amplia. Puede parodiarse el estilo ajeno, dentro de los límites simplemente del estilo. La parodia también puede actuar respecto de formas sociales características o típicas de la voz ajena, respecto de la forma específica de ver el mundo acendrada en ciertos ámbitos sociales.

La parodia puede tener diferente grado de profundidad, ya que puede consistir en parodiar sólo formas verbales superficiales o llegar a la parodia de los principios profundos de la palabra ajena.

Aún con todas estas variantes posibles, la palabra paródica siempre tendrá como constante, la oposición de los propósitos con la palabra ajena. Sus objetivos están orientados de manera diferente, incluso contraria. Por tal motivo toda utilización irónica y ambivalente de la palabra ajena, le es afín al discurso de la parodia, pues en estos casos también la palabra ajena es utilizada para transmitir propósitos que le son adversos. Bajtín reconoce que ésta es una práctica recurrente en el habla cotidiana, donde a menudo el interlocutor repite al pie de la letra las afirmaciones del otro, pero les da un sesgo hacia una diferente valoración y les proporciona un acento diverso, haciendo de ellas mofa, poniéndolas en duda, utilizándolas con ironía, burla y hasta indignación.

Al momento que la palabra ajena se introduce en el discurso del receptor, éste la proveerá de una nueva dimensión, de una comprensión que le es propia y le dará una nueva valoración, logrando con ello que ésta se vuelva bivocal. Así en la parodia el autor utiliza la palabra ajena para expresar sus concepciones propias. “La manera individual en que un hombre acostumbra estructurar su discurso se determina en gran medida por su propia percepción de la palabra ajena y por sus modos de reaccionar a ella.” (Bajtín 2005: 286)

En toda palabra literaria, las objeciones, valoraciones y puntos de vista, son un reflejo de la percepción que en mayor o menor grado se tiene del destinatario, lector u oyente. Aunado a esto, en el discurso literario se percibe la presencia lateral de otro discurso literario. Frente al cual surgirá una reacción, misma que se da en todo estilo nuevo respecto a los estilos anteriores. En estas reacciones a menudo se manifiesta la parodia del discurso anterior.

La palabra ajena al ser parodiada, adquiere un rol completamente pasivo. En manos del autor que la opera, ésta queda convertida en algo inerte e indefenso. El autor que parodia la toma y maneja a su albedrío para acomodarla a sus fines, obligándola a servir a sus propósitos. Sin embargo la palabra ajena puede incrementar su actividad, en la medida que opone una resistencia significativa a la parodia. En los casos en que la palabra parodiada resiste a la concepción del autor. Así Bajtín concluye que las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente son de carácter dinámico y la correlación de voces en el discurso puede darse de diferentes formas.

Para Bajtín, en la parodia aparece la palabra bivocal de orientación múltiple, en la que la objetivación disminuye al mismo tiempo que se activa el discurso ajeno, se lleva a cabo una dialogización interna con lo cual tienden a desintegrarse en dos discursos o voces.

Dentro de las nociones de la palabra dialógica, destaca el concepto de escapatoria, como característica importante de las relaciones dialógicas entre palabras. “La escapatoria significa tener la posibilidad de cambiar el último y definitivo sentido de su propio discurso.” (Bajtín 2005:343) Cuando el discurso abre esta puerta, el hecho deberá reflejarse en su estructura. Como si fuera la sombra de la palabra, la escapatoria es también un subterfugio de la conciencia, que está adherido a la palabra en todo momento. Bajtín reconoce que es imposible dictar la última palabra sobre cualquier cuestión y con ello da pie a la escapatoria. Refuerza con esto la idea de que sólo es factible decir la penúltima



palabra sobre algo, con el reconocimiento pleno de que no se está poniendo punto final al asunto, sino que se cerrará la discusión con carácter de provisional y de no-definitivo.

La mayoría de los discursos que construye la sociedad, tiene la posibilidad de acceder a la escapatoria que plantea Bajtín. Estos discursos en su vida sufren diversas transformaciones, son creados con una visión seria, encuentran una escapatoria y se convierten en material gastado, repetido hasta el cansancio, para luego modificarse de nuevo encontrándose en el discurso literario colmados de exageraciones que los ridiculizan por completo como se verá más adelante en el caso del discurso del orden social y la manera en que es presentado por Pitol en *Domar a la Divina Garza*.

#### **2.3.4 El humor como escapatoria**

Bajtín plantea la posibilidad que tiene toda palabra a una escapatoria. Así pues, una visión sobre el mundo puede expresarse de manera seria, pero puede tener la posibilidad de replantearse desde una visión humorística. Se utiliza la palabra ajena para ser modificada y reconfigurarse ahora con humor. Este es el mecanismo que lleva a cabo la parodia, la cual se vale de recursos como el humor para llevar a cabo sus propósitos. Mientras que la ironía se presenta en aquellos casos en que los que el narrador pretende que el lector comprenda lo opuesto a lo que está diciendo en sentido literal, haciendo que convivan en una misma sentencia, dos puntos de vista opuestos. A decir de Lauro Zavala en su obra *Humor, Ironía y Lectura* (1993), el humor no tiene esa intención, el humor de hecho carece de una intencionalidad específica, por lo que se acerca más a lo absurdo, lo gratuito o lo inesperado. El humor muestra su visión del mundo señalando las incongruencias, lo hace de manera lúdica, pues juega con las palabras, las reglas, las convenciones, celebra la libertad.

La parodia utiliza el humor para jugar con las palabras, las reglas y las convenciones, haciendo convivir dos puntos de vista sobre el mundo: uno serio y otro humorístico. La parodia utiliza un pre-texto el cual representa una primera voz y lo hace entrar en interacción con un nuevo texto que incorporará esa voz con su opuesta, haciendo una incorporación de ambas posturas en el texto parodiante. Para completar el sentido de este juego es necesario que el lector desde su contexto comprenda la relación entre ambas voces y participe activamente en el juego que propone el humor, pues sólo así se logrará alcanzar el deleite que ofrece la parodia.

### **2.3.5 La risa como posición de sentido**

Como se mencionó anteriormente la palabra ajena se manifiesta en tanto que se presenta como una posición, o un punto de vista sobre el mundo. Una forma de expresar los puntos de vista es la que se hace de un modo serio, solemne y riguroso. Ante este estilo puede oponerse una visión contraria y manejar dicha postura seria como palabra ajena, la cual se vuelve bivocal si se le da un trato cómico, si se antepone a esta posición la risa como punto de vista particular y universal sobre el mundo, que lo percibe de una manera diferente y no por eso menos importante.

Siguiendo a Bajtín, se puede ver como en el Renacimiento, a la risa se le interpretaba como una forma particular de cosmovisión.

La actitud del Renacimiento con respecto a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 2003b: 65)

De acuerdo con esto, la postura del Renacimiento estaba basada en varias fuentes filosóficas antiguas, de las cuales concluían que la risa era un don divino

ofrecido únicamente al hombre, junto con la razón y el espíritu. Así pues, tenían muy clara la idea de que el ser humano es el único ser viviente que ríe.

En la teoría renacentista de la risa, se le reconoce a ésta una significación positiva, regeneradora, creadora. El Renacimiento heredó de la Edad Media las tradiciones de la cultura cómica popular. En esta etapa la risa operaba fuera de la esfera ideológica oficial y de la literatura seria. Toda vez que su existencia era no-oficial, la risa de la Edad Media se caracterizó por su libertad excesiva y su radicalismo, por la manifestación de su despiadada lucidez. Adquirió privilegios inimaginables por situarse en los márgenes de los medios oficiales de la vida y las ideas. En el Renacimiento la risa se separa de los medios populares y de la lengua vulgar para insertarse en la gran literatura y en la ideología superior, contribuyendo así a la creación de obras maestras. Mil años de risa popular fueron incorporados a la literatura del Renacimiento. La risa de la Edad Media llegó al Renacimiento convertida en la expresión de una nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época. Ya no fue más la risa de existencia espontánea sino que emergió en un estado de conciencia artística, con aspiraciones a un objetivo preciso.

Como ya se ha dicho, Bajtín aclara que el tono de seriedad exclusiva es característico de la cultura medieval oficial. El tono serio fue impuesto como el único modo capaz de expresar la verdad, el bien y, en general todo aquello que era considerado importante o relevante. En el cristianismo primitivo, la risa era considerada como algo proveniente del demonio. Sin embargo, en medio de principios tan rígidos, se planteó la posibilidad de legalizar al exterior de la iglesia, fuera del culto, la alegría, las risas, y las burlas que no tenían cabida en su seno. Esto dio como resultado el surgimiento de formas cómicas paralelas a las expresiones canónicas. Comienza a ser tolerada la presencia colateral de ritos específicamente cómicos, que parodiaban las formas rituales serias, bajo la lógica de que las bufonerías deben ser permitidas en ciertos días para luego reincorporarse con nuevos bríos al servicio de la piedad. Se le considera a la

bufonería y a la ridiculez como una segunda naturaleza humana, que debe ventilarse eventualmente para que la primera naturaleza no se eche a perder.

La risa festiva adquiere una significación positiva, sostiene Bajtín, pues es considerada la señal de la esperanza popular en un mejor porvenir, en un régimen social más justo, y el surgimiento de una nueva situación. La risa mantiene una estrecha relación en la sucesión de las estaciones y con el tiempo en general. Las fiestas en las que es permitida marcan cambios y pautas importantes, de tal suerte que la risa se vuelve una moneda en la que una cara apunta al mundo oficial como reflejo del pasado, y el otro lado mira alegremente hacia el porvenir, enfatizando la renovación del plano social e histórico.

En medio de esta visión, es frecuente encontrar literatura paródica en la Edad Media, la cual está asociada a las manifestaciones de la risa popular festiva. “La literatura paródica de la Edad Media es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia”. (Bajtín, 2003b 79).

Bajtín asegura que todo es cómico para los parodistas de la Edad Media. Ellos no buscan sólo señalar los aspectos negativos del culto o de la organización eclesiástica. Plantean la risa como una visión tan universal como la seriedad, la cual es capaz de abarcar la totalidad del universo, historia, sociedad y concepción del mundo. Se trata de ver el mundo desde su aspecto festivo. Los acontecimientos que dentro de la ideología oficial son considerados como los más importantes, son convertidos en juegos alegres y desenfadados.

En la evolución de estas parodias se comenzaron a abarcar diferentes aspectos de la ideología oficial y de las formas de conductas serias en relación al mundo. Se parodiaron evangelios, liturgias, leyes jurídicas, testamentos, entre otros. De tal suerte que la risa medieval construyó un mundo propio, opuesto al mundo oficial.

Bajtín señala cómo la comicidad medieval además de ser universal, estaba íntimamente ligada a la idea de libertad, pues si bien era autorizada, tenía una existencia extraoficial. La libertad que tenía esta risa afloraba en los días de fiesta y sólo dentro de sus límites. La fiesta causaba una interrupción provisoria en el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y sus divisiones jerárquicas. Por un periodo corto, la vida se desbordaba de sus carriles habituales y se regocijaba en los territorios de la libertad utópica. Esta libertad tenía un carácter efímero, que hacía que se intensificara la sensación fantástica. El Estado y la Iglesia durante la Edad Media estaban obligados a intercalar los días de fiesta en el transcurso del año, y en esas ocasiones la gente podía salirse de sus patrones de conducta, exclusivamente a través de las máscaras defensivas de la alegría.

La comicidad de estas fiestas populares contiene elementos de victoria, no sólo sobre los horrores inspirados en el más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre el miedo que infunden el poder, los monarcas terrenales, la aristocracia y las fuerzas opresoras y limitadoras. “La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón” (Bajtín, 2003b:87) La seriedad desde el punto de vista del poder buscaba intimidar, imponía exigencias y establecía prohibiciones, lo cual en la perspectiva de los súbditos se traducía en sometimiento, adulación y bendición. El pueblo sospechaba de esto y reconocía en ella –aunque no necesariamente de manera consciente- el tono oficial. Mientras que la seriedad oprimía y aterrorizaba, en las plazas públicas se le derribaba como si fuera una máscara y se expresaba otra concepción a través de las burlas, las parodias, las groserías, obscenidades, entre otras manifestaciones.

Según Bajtín, el hombre medieval participaba simultáneamente de dos existencias independientes: la vida oficial y el carnaval; ambas vistas como dos formas de concebir al mundo, una piadosa y otra cómica. En la conciencia del hombre quedaban comprendidos dos aspectos de la vida y el mundo.

La comicidad medieval era concebida como algo social y universal, no únicamente como una cuestión subjetiva e individual. El cuerpo del hombre se percata de la presencia de los demás seres humanos, de diferentes condiciones, al salir a la plaza pública y mezclarse con la muchedumbre de los carnavales. La risa superó la censura exterior, pero su logro mayor fue la superación de la censura interior, el miedo a lo sagrado, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace muchos años. Se descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en una faceta alegre. La risa al no poder ser utilizada como instrumento de opresión, nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo. Sin embargo, es importante destacar que la comicidad no era la única línea de acción, sino que también la seriedad influía profundamente en el pueblo, el hombre se sentía débil frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad. La conciencia que se tenía de la libertad era limitada y utópica. Incluso destacados autores de parodias extremas de textos sagrados, eran personas que aceptaban completa y sinceramente el culto, y lo cumplían cabalmente. De esta forma el hombre medieval tenía la capacidad de conciliar tanto su asistencia piadosa a la misa oficial, como a la parodia del mismo culto. El mundo al revés existía, como forma burlesca, pero con una perfecta compatibilidad con la lealtad sincera.

El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir al mundo: una de ellas piadosa y seria y la otra cómica. Ambos aspectos coexistían en su conciencia (Bajtín, 2003b:90)

A finales de la Edad Media, la concepción cómica, privativa del lenguaje popular comenzó a permear en la gran literatura, con lo cual la cultura cómica trasciende los límites de las fiestas y se esfuerza por penetrar en todos los círculos de la vida ideológica.

Bajtín deja claro que la cultura cómica medieval preparó las formas a través de las cuales se expresaría la conciencia histórica dominante en el Renacimiento. En ella la humanidad se despedía de la oscuridad del siglo gótico y avanzaba a una nueva época. Estas nuevas formas derrocaban y transformaban el poder dirigente

y la concepción oficial. Así la comicidad se convirtió en la expresión más radical de la nueva conciencia histórica.

La parodia que lleva a cabo Pitol es hecha a través de la risa y el humor, pero se vale de los estudios de las fiestas populares de la Edad Media y el Renacimiento que propone Bajtín, pero adaptándolos a las imágenes de las fiestas populares en México, las cuales cuentan son de suma importancia para la población. Es decir, se inserta en la tradición de lo que se conoce como literatura carnavalesca, utiliza las imágenes del carnaval para parodiar el discurso del orden social y los personajes que en él intervienen, las exageraciones y los hiperbolismos propios de esta visión, se articulan muy bien con la visión que prevalece sobre el imaginario social, el discurso del orden e incluso la fuerza. A continuación de detalla la manera en que Bajtín explica las imágenes del carnaval, de las cuales se vale Pitol para llevar a cabo una parodia sobre situaciones y personajes de la sociedad.

## 2.4 El Carnaval

Como ya se ha expresado, Pitol utiliza en *Domar a la divina garza* las imágenes del carnaval para poder realizar el enmascaramiento de varios elementos, especialmente del discurso institucional, el cual en la realidad ha perdido su posición de objeto de respeto.

Siendo *Domar a la divina garza*, una novela integrante del *Tríptico del Carnaval*, es indispensable hacer también la revisión de los planteamientos de Mijail Bajtín, en lo que respecta a las imágenes del carnaval en la Literatura. Estudio que es también mencionado al inicio de la obra, como la directriz de la novela que se propone escribir el “viejo escritor”, personaje del relato. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*,<sup>14</sup> Bajtín

---

<sup>14</sup> La primer edición de esta obra se hizo en 1987, se publicó en ruso por la Editorial Literatura de Moscú, el presente trabajo hace referencia a la edición en español del año 2003, publicada por Alianza Editorial, en una traducción de Julio Forcat y César Conroy.

expone la importancia del humor de la plaza pública como un objeto digno de estudio y considera que tal fue la propuesta de la obra de ese autor francés.

Bajtín propone que las imágenes que se veían en las plazas públicas en tiempos de las grandes celebraciones populares y concretamente en los festejos del Carnaval, se reflejan en la literatura, en las plumas de autores que eran conscientes de la cosmovisión imperante en la época medieval y renacentista con una visión muy especial del significado de estas fiestas.

La sociedad medieval contaba con fiestas oficiales que eran promovidas tanto por el Estado, como por la Iglesia, las cuales no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear una segunda vida, sino que por el contrario contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. En términos de los elementos de legitimación del poder, estos eventos ayudaban a solidificar el imaginario social. Con esto se promovía la inmutabilidad, la estabilidad y la perennidad de las reglas que regían al mundo: jerarquías, valores, normas, tabúes religiosos políticos y morales corrientes. Bajtín se refiere a estas fiestas como “el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante” El pueblo en estos festejos continuaba bajo el yugo de la ley, que es paradójicamente la herramienta que le da la libertad al mismo tiempo que la limita.

En las fiestas oficiales las diferencias sociales se hacían manifiestas, pues cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba un lugar reservado para su rango. Eran fiestas que enfatizaban la desigualdad. Contribuían a recordarle al pueblo que vivía bajo el sometimiento de un poder superior cuyas normas debían acatar o de lo contrario sufrirían las consecuencias, aplicándoseles la fuerza del Estado.

Aunado a estas fiestas oficiales, estaban aquellas de carácter no oficial, como el Carnaval, las cuales sí permitían la aparición de una segunda vida, pues era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la



concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Estas celebraciones se oponían a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaban a un porvenir aún incompleto. El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. Con la eliminación provisional de las relaciones jerárquicas entre los individuos se creaba en la plaza pública un tipo de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales de lenguaje, que abolían las distancias entre los hombres en comunicación, lo cual produjo un lenguaje carnavalesco típico. Este se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas al revés, de las permutaciones constantes de lo alto con lo bajo, del frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Para Bajtín, la segunda vida de los hombres en el carnaval se construye a manera de parodia de la vida, de mundo al revés.

El humor carnavalesco tiene una naturaleza compleja, pues es un humor festivo, pero no suscitado por un solo evento o una sola cuestión singular o aislada, sino que la risa del carnaval es patrimonio del pueblo, todos ríen pues la risa es general y universal ya que contiene todas las cosas y toda la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido en un aspecto jocoso. Así los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, con sus procesiones ocupando las calles por días enteros y sus actos especiales, se celebraban también la *fiesta de los bobos*, la *fiesta del asno*, la *risa pascual*, por mencionar algunas.

Para efectos del presente trabajo, se desglosarán las imágenes del carnaval, están presentes en *Domar a la divina garza*, para más adelante señalar cómo se manifiesta esta presencia en la novela y de qué manera se relacionan con el

discurso del orden social. Las imágenes que se analizarán a continuación son: el banquete, la imagen grotesca del cuerpo y lo inferior material y corporal.

#### **2.4.1 Engullir el mundo**

En la teoría bajtiniana, una imagen muy importante en la visión del carnaval es la del banquete, ya que el comer y el beber son actividades que están directamente ligadas a las formas de la fiesta popular. Es importante aclarar que

No se trata por cierto del beber y del comer cotidianos, que forman la existencia cotidiana de los individuos aislados. Se trata del banquete que se desarrolla durante la fiesta popular, en el centro de la gran comida. La poderosa tendencia a la abundancia y a la universalidad [...] su hiperbolismo positivo, su tono triunfal y alegre (Bajtin, 2003b:250).

El comer y el beber son necesidades fisiológicas primarias de los seres humanos; sin embargo en el marco de los festejos públicos no se atiende a su condición de necesidad humana individual, sino a la abundancia y la exageración presentes en las grandes comilonas. El énfasis está puesto en los excesos que se cometen en los festines, donde la comida se sirve en grandes cantidades y se comparte. Se exalta la dinámica en la que la comunidad se reúne en torno a esos grandes platillos especialmente preparados para la ocasión y se convierten en el pretexto idóneo para festejar, incluso para cometer abusos que no son permitidos en el tracto diario de la vida, en la cual la moderación es la regla a seguir. Se celebra la condición social del hombre, su natural tendencia a la abundancia y su búsqueda de la universalidad.

Desde luego en el caso de la bebida ocurre lo mismo, no se trata de satisfacer la simple y ordinaria sed del ser humano, pues para tal efecto un vaso de agua apagaría esa necesidad. La búsqueda es la abundancia, la exageración. La bebida no es simplemente agua, sino que generalmente lo que se ingiere en la fiesta es vino, con todo lo que esto conlleva. Se pierde la cordura en el exceso y se festeja la colectividad.

La abundancia y la universalidad se convierten en la levadura añadida a los alimentos que los vuelven cuerpos hinchados, las imágenes se elevan y crecen hasta alcanzar el nivel de lo superfluo y lo excesivo. Tales exageraciones se presentan como el toque festivo y alegre que debe privar durante todas las celebraciones. El banquete es una parte indispensable en el contexto del regocijo popular, pero

¿Cuál es la importancia de estas imágenes del banquete? Ya hemos explicado que están indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además y en forma esencial, están vinculadas a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad. (Bajtín, 2003b: 252).

La palabra, la sabia conversación, la festiva verdad son elementos de suma importancia en el banquete, pues éste se convierte en el escenario propicio para que estos confluyan. De esta forma el ser humano celebra su lado social, su momento para expresarse frente a otros individuos. La verdad franca y libre sólo puede exponerse en el ambiente del banquete, siempre con el tono de charla de mesa. Sólo en la conjunción de estos factores puede brotar una verdad interiormente libre, alegre y materialista. Bajtín pone de manifiesto el vínculo tan especial que ha existido siempre entre la palabra y el banquete y considera que éste último es el “marco esencial de la palabra sabia, de los sabios decires, de la alegre verdad” (2003b:255). En las charlas de banquete, reina la libertad y éstas quedan emancipadas del terror y la piedad.

Las imágenes del banquete están estrechamente ligadas a las del cuerpo grotesco, incluso al punto de resultar difícil trazar fronteras precisas entre ambas. La representación de cuerpos inacabados es propia de las imágenes grotescas, por su condición abierta y en interacción con el mundo. De la misma forma

En el comer estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre

degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace parte de sí mismo (Bajtín, 2003b: 253).

Esta absorción que el hombre hace del mundo significa un triunfo para él. El hombre vence al mundo y lo devora, lo hace entrar en él. Es un evento digno de celebrarse, se trata de un momento alegre y victorioso, pues el hombre en lugar de ser engullido por el mundo lo derrota y lo deglute. Hay un especial regocijo en esta victoria del hombre sobre el mundo, pues al fin es el hombre quien engulle y no al revés. Las fronteras y los límites entre el hombre y el mundo se confunden, quedan difusas al punto de anularse pero en un sentido que le es favorable al ser humano.

En medio de esta atmósfera triunfal, emerge también la idea de que la coronación por el esfuerzo realizado en la jornada de trabajo es precisamente el momento del banquete. Es la culminación de los esfuerzos, la recompensa al trabajo y la lucha. “El trabajo triunfaba en la comida” (Bajtín 2003b: 253). De acuerdo a Bajtín en el sistema de imágenes de la antigüedad el encuentro del hombre con el mundo en el trabajo y su lucha con él, concluían con la absorción de los alimentos, es decir, de una parte del mundo que le ha sido arrebatada. A este respecto es importante resaltar que tanto el trabajo como el comer eran actividades colectivas, y toda la sociedad participaba de ellos por igual. El comer colectivo entonces no se refiere a una cuestión biológica meramente, o a un simple acto animal, en realidad busca enmarcar un acto social.

Tanto la alegría, como el ambiente festivo son constantes en las imágenes del banquete. Una comida no podría ser triste, ya que en ella se celebra el acrecentamiento del cuerpo del ser humano al haber arrebatado una parte suya al mundo.

Tristeza y comida son incompatibles. El banquete celebra siempre la victoria, este es un rasgo propio de su naturaleza. El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte. A este respecto, es también el equivalente de la concepción y del nacimiento. El cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido y se renueva. (Bajtín 2003b: 254)

El banquete implica esta renovación porque éste no representa un fin abstracto y desnudo, sino que hace alusión a un coronamiento siempre henchido de un principio nuevo. Esto hace una perfecta mancuerna con el sistema de imágenes ambivalentes en donde todo fin debe estar preñado de un nuevo comienzo, de igual forma que la muerte está preñada de un nuevo nacimiento.

En la literatura de tipo carnavalesca el lenguaje se adereza con todos los ingredientes propios de la fiesta, para convertirse en un platillo especial. Frente a los ojos del lector se presenta un banquete en el que se incluyen viandas a las que se les ha añadido más levadura de lo convencional, platos con condimentos exagerados y bebidas que hacen perder el juicio. Se puede presenciar un festín de frases sazonadas con hiperbolismos de todo tipo, las cuales deberán ser engullidas completamente por el lector, para que pueda compartir el triunfo del hombre sobre el mundo y devorarlo también.

Como ya se ha dicho los cuerpos grotescos están muy relacionados con la idea del banquete pues ambas imágenes proyectan figuras cuyas fronteras se confunden al engullir unas a otras, sin embargo, de acuerdo a las propuestas de Bajtín, la imagen del cuerpo grotesco tiene características especiales mismas que a continuación se describen.

#### **2.4.2 La imagen grotesca del cuerpo**

Los estudios de Bajtín, dan una visión amplia del término grotesco, y su empleo en la literatura mundial. Bajtín propone una revisión de su valor estético filosófico, pues considera que a lo largo de la historia no se ha comprendido y ubicado correctamente el sentido de éste. Así vincula la noción de grotesco con el realismo y la cultura popular, -específicamente en la Edad Media y el Renacimiento-.

Pese a que el análisis de Bajtín va más allá del surgimiento de la palabra como tal, el término grotesco fue empleado por primera vez en el Renacimiento, con motivo del descubrimiento de pinturas ornamentales romanas halladas en cavernas del subsuelo de las Termas de Tito. En este arte fantástico se simbolizaba el cambio constante de todo lo que existe a través de formas humanas dinámicas, animales y vegetales cuyos límites se difuminaban y se mezclaban anárquicamente, representando el inacabamiento del mundo.

A partir de los estudios de Bajtín, en la definición de grotesco queda comprendido el arte primitivo, que procede de la cultura popular, en las plazas públicas con especial atención a principios del Renacimiento atravesando por la Edad Media. Así lo grotesco forma parte de la cultura de la vida popular, espontánea y material. Es la fusión de lo privado y lo general, la convivencia de dos polos en una sola unidad, el momento en que lo negativo y lo positivo integran una sola imagen y la posibilidad de considerar tierra y cuerpo como entes indisolubles, cuyas fronteras se confunden.

Para Bajtín los signos característicos más marcados del estilo grotesco son la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso. Las imágenes grotescas, revelan la condición del lenguaje no oficial, que es popular, alegre y trivial. Con sus desbordamientos y su traspaso de los límites enfatizan el momento festivo.

En la base de las imágenes grotescas se puede encontrar una concepción particular del todo corporal y de sus límites. El cuerpo y el mundo tienen fronteras trazadas de manera poco común y de una forma muy diferente a las imágenes clásicas y naturalistas. La visión del cuerpo grotesco que presenta Bajtín es la de un cuerpo en movimiento. Dichos cuerpos nunca están acabados ni listos, se mantienen en un continuo estado de construcción y de creación, para al mismo tiempo construir otro cuerpo; este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste. Bajtín establece que:

las imágenes grotescas edifican un cuerpo bicorporal. En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde un eslabón está engarzado en el siguiente,

donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo (Bajtín, 2003b: 286).

El todo corporal es concebido de una manera especial en las imágenes grotescas. El cuerpo y sus límites se dibujan de una forma poco convencional, en la que las fronteras se confunden, por estar trazadas de una manera diferente. El interés en las formas del cuerpo grotesco está precisamente en aquello que violenta las fronteras tradicionales. El énfasis se da en las partes del cuerpo que sobresalen o que producen algún orificio de tal forma que desdibuje los límites habituales.

Un motivo de especial interés en el todo corporal es la nariz que se convierte en un motivo grotesco ampliamente difundido en la literatura mundial y de acuerdo al sistema de imágenes de la fiesta popular Bajtín asegura que “La nariz es siempre el sustituto del falo” (2003b: 284). Por lo que dentro de ciertas expresiones grotescas, cuando se menciona el órgano del sentido del olfato, queda implícita la alusión al miembro viril.

Resaltan pues del rostro humano la nariz y la boca. Esta última por la capacidad que tiene de engullir al mundo y aniquilar las fronteras entre éste y el ser humano. Se podría afirmar que es la parte más notable de la cara. De hecho en los rostros grotescos destaca la boca abierta como punto central y, alrededor, los demás rasgos sólo sirviendo de marco a dicho motivo principal. Las bocas abiertas son un elemento muy representativo en el sistema de imágenes grotescas, pues representan un “abismo corporal abierto y engullente” (Bajtín, 2003b: 285)

Bajtín opina que el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados, en todos los acontecimientos del drama corporal. Hace una lista de cuáles pueden considerarse como tales y menciona: el comer; el beber y las necesidades naturales; la transpiración; la cópula; el embarazo; el parto; el crecimiento; la vejez; la absorción de un cuerpo por otro, entre otros. En todos estos actos el cuerpo considerado grotesco se desborda y se superan las fronteras entre dos cuerpos, así como entre el cuerpo y el mundo. Toda la cadena de los actos del

drama corporal son realizados por partes del cuerpo que implican protuberancias u orificios, que contribuyen a rebasar los límites del cuerpo.

Menciona Bajtín que las imágenes del cuerpo grotesco, tienen mucha importancia en el lenguaje no oficial de los pueblos, especialmente cuando éstas están ligadas a la injuria y a la risa. Es sabido que en muchas culturas populares, -como claramente se percibe en la cultura mexicana,- existe un número infinito de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo como serían los órganos genitales, el trasero, el vientre, la boca y la nariz. En estas expresiones no oficiales la atención está puesta en las imágenes de todo aquello que recrea un cuerpo fecundante-fecundado, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo o que da a luz al mundo.

En el contexto de las imágenes del cuerpo grotesco, la mención de ciertos órganos o ciertas actividades corporales, recrea el lenguaje injurioso, con intención burlona y de risa, que se da en la convivencia familiar y cotidiana. De tal suerte que dentro de la literatura construida en esta tradición, al hablar de cuerpos que se acoplan, hacen sus necesidades y se devoran, se está yendo más allá con una amplia carga simbólica y un gran valor metafórico, por lo que esto implica dentro del lenguaje no oficial de los pueblos.

En la visión moderna<sup>15</sup> del arte y la literatura, en la que imperan las palabras “decentes”, los cuerpos inacabados no cuentan. Lo que interesa a esta nueva visión son los cuerpos cerrados, aislados y perfectamente delimitados en su individualidad. Son cuerpos cuyas superficies están completamente cerradas, lo cual impide que un cuerpo se funda con otro.

---

<sup>15</sup> Entiéndase por visión moderna, la manera en que se percibió el arte después de la época medieval y renacentista, cuando se volvieron incomprensibles las imágenes del carnaval y las fiestas populares. Bajtín señala que el siglo XV fue en Francia una época de gran libertad verbal, pero a partir del siglo XVI, las reglas del lenguaje se tornan mucho más severas, y las fronteras entre lenguaje familiar y lenguaje oficial se van haciendo claras. Este cambio de paradigma es al que se hace alusión cuando se habla de visión moderna o nuevo canon.



Las reglas del lenguaje oficial y literario originadas por este canon, impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir, todo lo que trata del inacabamiento del mundo y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial de "buen tono". (Bajtín, 2003b: 288)

Todo lo concerniente a abismos y excrecencias corporales, desde la nueva visión, queda limitado al ámbito de lo estrictamente personal, despojado de su contenido social y su forma de concepción del mundo e incluso desprovisto de cualquier significación simbólica más amplia.

El cuerpo humano a partir del nuevo canon, se convirtió en una unidad cerrada, que se basta a sí misma y queda desprovista de cualquier vínculo con la vida social. Actividades como comer, beber, la vida sexual y necesidades fisiológicas transformaron su sentido y quedaron conminadas al plano de la vida privada y la psicología personal, exclusivamente. Con esta nueva acepción ya no pueden servir para representar una concepción del mundo como lo hacían antes y desde esta perspectiva es que el hombre contemporáneo los analiza, por lo que resulta difícil comprender la dimensión social que ello implicaba.

En contraposición los cuerpos inacabados son el punto central dentro de las imágenes grotescas. Dentro de estas imágenes, es de particular importancia el motivo de la muerte-renovación- fertilidad, sólo bajo esta lógica puede entenderse lo que la literatura creada bajo esta concepción estética pretende transmitir.

Otra de las formas grotescas de gran antigüedad es la mezcla de rasgos humanos y animales, dentro de la cual sólo importan los rasgos físicos de una persona en la medida en que son de tipo animalesco y zoomorfizan a ese ser humano. Ya se ha dicho que las facciones del rostro que no son protuberantes o no implican una apertura u orificio en el cuerpo no son de gran relevancia en la imagen grotesca. Sin embargo, sí cobran importancia cuando son equiparados a bestias o animales. Son motivo de atención en las imágenes grotescas en la medida que estas características los vuelven menos humanos y más demoniacos. Esto sucede en

casos en que los ojos se desorbitan dando un aspecto diabólico o cuando las orejas aumentan de tamaño asemejándose a las de un burro, por mencionar algunos ejemplos.

Son también objeto de atención los cuerpos híbridos, porque constituyen las fantasías anatómicas de lo grotesco, seres que son mitad hombre y mitad bestia, incluyendo aquí a sirenas, sátiros, faunos y cinocéfalos. En general toda anomalía física es motivo de interés en la imagen grotesca del pueblo, enanos, pigmeos y gigantes, así como seres con una sola pierna o un solo ojo, todos ellos dignos representantes de esta cosmovisión.

### **2.4.3 La orientación hacia lo más bajo**

La tercer imagen del carnaval a analizar será la relativa a lo inferior material y corporal. En el contexto de la fiesta popular, existe la tendencia de un poderoso movimiento hacia abajo, hacia lo más profundo de la tierra. En el proceso de subversión de valores que se da en el carnaval, lo superior y lo inferior se invierten, provocando que lo alto se degrade y lo bajo se eleve. Lo que usualmente está en el fondo, ahora emerge y cobra una particular importancia. Lo anterior, está motivado en una forma de ver la vida, propia del Renacimiento y de épocas anteriores en la que se consideraba que “Las cosas y las riquezas que la tierra oculta superan con creces lo que existe en el cielo, sobre la superficie de la tierra, y en los mares y ríos” (Bajtín, 2003b: 333). Con esta pauta se inicia el entendimiento del por qué se centra la atención hacia lo bajo. Pues la verdadera riqueza y la abundancia residen en la zona inferior y no en la esfera superior. Por lo tanto la alegría popular y el realismo grotesco tienen como una de sus características la orientación a lo bajo.

Es el columpio grotesco que funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída: es el cielo que desciende a la tierra y no al revés (Bajtín, 2003b: 334).

Dentro de la geografía corporal, la atención se centra en lo bajo. Se observa un especial interés por los órganos inferiores del cuerpo humano, particularmente, tripas y genitales, también se señalan los excrementos. El énfasis está puesto principalmente en la caída, en el descenso, y no tanto en el ascenso. Lo incorpóreo y espiritual se materializa, se degrada y se convierte en asunto terreno, se desacraliza. En las formas de la alegría popular y el realismo grotesco, la orientación hacia lo bajo es una característica determinante.

Una de las formas de hacer caer es a través de las imprecaciones, las tundas y las palizas, ya que tiran al suelo y pisotean y con esto cavan una tumba que es corporal y que es dirigida hacia un centro positivo, principio de la tierra y del cuerpo, que absorben y dan a luz. Los insultos que aluden a lo inferior corporal, son propios del realismo grotesco, sin embargo Bajtín reconoce que este tipo de expresiones son propias de la Antigüedad y que incluso en la mayoría de las lenguas existen frases que de forma similar aluden a esta degradación, insultando con alusiones a materias excrementicias o al acto de defecar.

Existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo “inferior” corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son ambivalentes. La tumba que cavan es una tumba corporal. Y lo “inferior” corporal, la zona de los órganos genitales, es lo “inferior” que fecunda y da a luz. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar (Bajtín, 2003b: 134).

En la visión del Carnaval, y en la época a la que refiere Bajtín, dentro de las leyendas populares y en la lengua hablada se percibía un vínculo indisoluble entre los excrementos y la fecundidad. Bajtín explica este fenómeno en función de una concepción unitaria del mundo en la que los polos positivo y negativo pueden percibirse en la misma imagen. Esta visión concibe las imágenes de forma ambivalente, y con una profunda relación con el ciclo vida-muerte-nacimiento. Contrario a formas posteriores de visión del mundo en las que estos actos del drama corporal son vistos de manera aislada y que de ninguna manera se relacionan, con lo que se convierten en simples groserías, pues al no estar

fusionadas quedan desprovistas de la ambivalencia, con la que las percibe el realismo grotesco.

Las imágenes que, en el contexto del carnaval, tienen que ver con excremento o con orina, traen consigo una carga profundamente ambivalente, son imágenes de lo inferior corporal que rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro; “el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas” (Bajtín, 2003b:136)

Por esto Bajtín señala, que en base a esta visión del carnaval, cuando en la literatura se presentan estas alusiones a objetos tan abyectos, la intención está en llevar a cabo una verdadera permutación de lo alto con lo bajo. El cuerpo da la voltereta, sirve de rueda. Estos elementos hacen apuntar hacia los infiernos, para descender a ellos pero con la orientación a un dichoso porvenir. Pues es en esta enrarecida atmósfera de lo bajo material y corporal donde se efectúa la renovación formal del objeto pisoteado. Así los objetos son reconsiderados y se revaloran ahora de una forma cómica. Con esto la risa vence al temor, a toda seriedad desagradable. Lo inferior corporal al mismo tiempo que materializa, alivia y libera. Las cosas se desprenden de su falsa seriedad y de todo lo negativo que les inspira el terror.

Dentro del realismo grotesco es de suma importancia la visión carnavalesca del infierno, en donde el temor es derrotado por la risa. El infierno, en la tradición judeo-cristiana, ha sido empleado como un método de imposición de ideas religiosas, utilizándose como amenaza y como una forma de dominio a través del terror. El infierno planteaba una caída vertical que era contraria a la línea horizontal del tiempo histórico, del movimiento progresivo de avance. Ante este temor:

La cultura popular organiza a su manera la imagen del infierno, oponiendo a la estéril eternidad la muerte preñada que da a luz, y a la perpetuación del pasado, de lo antiguo, el nacimiento de un porvenir mejor, nuevo, surgido del pasado agonizante. Si el infierno cristiano despreciaba la tierra, se alejaba de ella, el infierno del carnaval sancionaba la tierra, y lo bajo de ella, como el fecundo seno

maternal, donde la muerte se dirigía al nacimiento, donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo. Por eso las imágenes de lo “bajo” material y corporal atraviesan en este punto el infierno carnavalizado (Bajtín, 2003b: 357).

Es importante recordar que en el pensamiento figurativo medieval, el modelo del mundo concreto y visual, era básicamente vertical. Tanto las imágenes como las metáforas relativas al movimiento, se expresaban en la obra artística con una visión vertical. Como lo menciona Calinescu:

Durante la Edad Media al tiempo se le concebía en líneas esencialmente teológicas, como prueba tangible del carácter transitorio de la vida humana y como un recordatorio permanente de la muerte y el más allá (1987:29).

Estas ideas no contemplaban la idea de la evolución y del tiempo futuro, eran ideas afines a una sociedad estática, económica y culturalmente dominada por el ideal de estabilidad y visiblemente temerosa del cambio.

Los movimientos que realmente importaban eran aquellos que iban hacia lo alto o hacia lo bajo. Desde luego lo alto era superior y lo bajo inferior. En cuanto a los movimientos hacia delante y hacia atrás, en una visión horizontal, prácticamente no eran considerados. Incluso esto tenía una repercusión en el trazado de las rutas para viajes, pues no se representaban como movimientos hacia delante o hacia atrás, no se mostraba ningún avance en la horizontal del mundo, sino que todo debía acomodarse a la vertical medieval, con la apreciación jerárquica del espacio terrestre que esto traía consigo. Así la forma de entender el mundo se dividía en dos aspectos: lo alto y lo bajo, la línea horizontal era poco o nada considerada, sólo refería al tiempo histórico. Por otra parte la jerarquía se representaba como una vertical, con lo cual adquiría el carácter de extratemporal. El tiempo prácticamente era despreciado, no existía la idea de progreso como movimiento hacia adelante y en general carecía de importancia para el impulso jerárquico. Bajtín menciona a Dante como ejemplo de esto.

En el cuadro dantesco del mundo, el movimiento tiene un gran rol, pero todas las imágenes y metáforas del movimiento, (sobre el plano del espacio y del valor), están impregnadas en la tendencia puramente vertical de la ascensión y la caída. Dante no conocía sino lo alto y lo bajo, e ignoraba el adelante y el atrás. No

obstante, el sistema de imágenes y metáforas relativas al movimiento vertical es tratado con una profundidad y una riqueza sorprendentes.

Todo el mundo dantesco tiende a la vertical, desde lo más bajo, lo más inferior, (la garganta de Satán), hasta las últimas cimas de la morada de Dios y las almas benditas. El único movimiento esencial, que cambia la situación y el destino del alma, es el movimiento hacia lo alto o lo bajo en esta vertical (Bajtín, 2003b: 362).

Las distinciones no jerárquicas le eran indiferentes al pensamiento medieval. Sin embargo poco a poco esta idea entró en crisis y comenzó a desintegrarse. Se empezó a gestar una nueva visión, en la que las líneas horizontales empezaron a jugar un rol más importante, y el pensamiento científico y filosófico comenzó a preocuparse por el movimiento del tiempo histórico. Pero en la lucha por conseguir el asentamiento de este nuevo modelo, surgió la propuesta literaria de la jerarquía invertida, del mundo al revés. A través de este enfoque es posible permutar lo alto y lo bajo y buscar la tierra real y el tiempo histórico real ya no en lo alto sino en lo bajo.

El criterio fundamental de todas las apreciaciones es, no ya el desarrollo del alma individual sobre la vertical extra-temporal hasta las esferas superiores, sino el movimiento de toda la humanidad que avanza sobre la horizontal del tiempo histórico. Una vez cumplida su obra, el alma individual envejece y muere al mismo tiempo que el cuerpo individual, pero el cuerpo del pueblo y de la humanidad, fecundado por los muertos, se renueva perpetuamente y avanza inflexiblemente sobre la vía del perfeccionamiento histórico (Bajtín, 2003b: 364).

Así pues a través de este descenso de lo alto se pretende terrenalizar lo sagrado. Ya la preocupación no estará centrada en la inmortalidad del alma, sino en la inmortalidad de la colectividad, de los valores terrestres. No como un fin y un principio por separado, sino con ambos valores en una sola imagen. Reflejando en ella las renovaciones constantes, las alternancias de la vida, el inacabamiento del mundo que se encuentra en constante mutación. Así las cosas tienen que cavar su tumba hasta el centro de la tierra para resurgir de nuevo. Que la vejez renazca en la juventud. Que el hombre histórico se refresque, que la cultura permanezca en continua evolución. Destacarán en la representación de este modelo las imágenes bicorporales, en las que el cuerpo que muere al mismo tiempo da a luz. Por tal motivo los funerales en la fiesta popular siempre son alegres funerales. No

hay muerte triste bajo esta óptica, pues la muerte conlleva a la regeneración. La muerte es la otra cara del nacimiento.

No se puede comprender a plenitud esta cosmovisión si se deja de lado la ambivalencia de las imágenes y la bicorporalidad que representan. Son imágenes que precipitan, llevan a lo bajo, absorben, rebajan, denigran (de manera topográfica), maldicen, injurian, dan muerte y envían a los infiernos, pero al mismo tiempo conciben de nuevo, fecundan, hacen renacer, regeneran y elogian. El movimiento siempre orientado a lo bajo, mata y a la vez da vida, con lo cual unifica acontecimientos extraños entre sí.

Esta cosmovisión de las imágenes renacentistas en la perspectiva Bajtiniana, es pues reflejo de la firme conciencia y fuerte sensación de tiempo histórico. Todas las imágenes de lo bajo, las groserías y los infiernos envuelven la certeza de la alternancia de las épocas de la historia mundial. Por lo tanto la dualidad histórica del mundo se manifiesta a través de la bicorporalidad de las imágenes. Se desprecian las jerarquías y se le da al Tiempo la supremacía en el universo para elogiar-injuriar, golpear-embellecer o matar-dar a luz.

Para que la vida renazca hay que hacer que lo alto descienda a la tierra, en donde encontrará fecundidad y fertilidad, pero el descenso puede ser a cualquier costo, de tal forma que las tundas y las palizas se vuelven los medios más comunes de degradar a alguien para lograr su resurgimiento. Estas palizas se hacen a través de injurias e imprecaciones, de groserías que propician el llegar hasta lo más bajo para renacer, por lo que las imágenes injuriosas serán una constante en esta visión carnavalesca.

### **3. Lo que el lector va a degustar en *Domar a la divina garza***

Hasta aquí, han quedado ya expuestos los elementos teóricos en los que se enfoca esta investigación. Se ha mostrado la concepción tripartita propuesta por Marí relativa a los elementos que articulan el dispositivo del poder, siendo éstos la fuerza, el discurso del orden y el imaginario social. Se ha mostrado de donde se nutren esos elementos, su relevancia histórica a través de numerosos estudios como el del *Contrato Social* de Rousseau, su importancia en el sano funcionamiento de una sociedad, si son llevados a cabo de la manera correcta; pero a su vez se ha mostrado el desgaste que han sufrido estos elementos, el deterioro del que han sido víctimas ante la mirada de una sociedad incrédula, que no los percibe más como objetos de culto, o como patrimonio de su identidad nacional, sino como ornamentos propios del folklor, sin tener por ellos grandes sentimientos de respeto, sino al contrario observándolos por encima del hombro, percibiéndolos como seres inferiores o simplemente sin percibir su presencia por haberse convertido en objetos sin relevancia, en muebles viejos que decoran el paisaje.

Se ha revisado también lo concerniente al género de la parodia, como convergencia de dos voces, como acontecimiento entre textos o entre posiciones de sentido, y se ha visto cómo el contexto juega un papel importante en el funcionamiento de este juego entre dos posturas que pueden ser opuestas. Ha quedado dicho cómo el humor o la risa pueden ser la forma de presentar una posición de sentido, que tiene la capacidad de ser contraria a lo que afirma el texto parodiado, utilizándolo para reconfigurarlo de manera humorística o cómica. Para el caso concreto que se analiza en este trabajo, se mostraron las imágenes de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento que dan origen a la literatura carnavalesca y de qué manera a través de ellas se puede construir una forma paródica. Esta parodia mostrará una forma particular de ver el mundo, ya que a través de las máscaras y los disfraces expresará su cosmovisión.



Sergio Pitol, utilizando estas imágenes, realiza una parodia, que entrecruza varios aspectos que él conoce bien. En *Domar a la Divina Garza* hace convivir diversos ámbitos y combina elementos que provienen de contextos usualmente incompatibles pero perfectamente armonizados en la novela. Utiliza la parodia, para dar un manejo distinto al discurso del orden social y en general a todos los elementos del dispositivo del poder que él maneja con soltura pues, como ha quedado sentado, su formación profesional fue como Abogado. Esta parodia la lleva a cabo valiéndose de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre las imágenes del carnaval en la Edad Media y el Renacimiento, llevándolas con habilidad a un escenario del sureste mexicano, en donde encuentran un campo fértil para desarrollarse, pues se trata de otro tipo de fiestas populares, pertenecientes a una época distinta y sin embargo, el autor encuentra los vasos comunicantes para que esta imbricación de imágenes no resulte forzada. A continuación se desglosará la presencia de los elementos teóricos en el texto de *Domar a la divina garza*.

### **3.1 *Domar a la divina garza: Todo con exceso.***

En la novela objeto de este estudio, se pueden apreciar en varios momentos, diversas imágenes asociadas al banquete. Imágenes relacionadas principalmente con los excesos y la desmesura que caracterizan el ambiente festivo y universal del alegre festín en torno a la mesa.

El centro de atención de la obra es la historia en donde se narran las peripecias del abogado Dante C. De la Estrella en su viaje a Estambul, las cuales son narradas por él mismo, al conocer a la profesora Marieta Karapetiz. Esta narración la hace frente a los miembros de la familia Millares, quienes se hallan reunidos en la casa de Tepoztlán. En el transcurso de esta narración se puede apreciar el primer momento en el que figuran las escenas del banquete. Al narrar sus peripecias, el abuso se da en el alcohol. Se hace mucho hincapié en el exceso en

el que incurre De la Estrella, y se hace mención continua de cada una de las veces que se sirve una copa y la forma poco educada en que lo bebe.

El abogado De la Estrella comienza su historia y cuando está por empezar la parte que él considera de la máxima vejación, empieza a ingerir alcohol y se especifica que lo hace en abundancia: “se dirigió a la mesa de los licores y se preparó un whisky con soda bien cargado” (Pitol, 1999:65). Su sed es desmedida y tal como sucede en las imágenes propuestas por Bajtín, lo que caracteriza a estos momentos es la exageración, pues en ningún momento se menciona que Dante De la Estrella beba un trago pequeño o siquiera que intente paladear su bebida, sino que en todo momento se reitera el abuso y la desmesura de la ingestión: “Comenzó a ingerir grandes tragos, chasqueando los labios gimoteando, hasta dejar vacío el enorme vaso” (Pitol, 1999:70)

Aunado a las grandes cantidades de alcohol que consume De la Estrella, está el hecho de que lo hace de forma desesperada con grandes tragos, en enormes vasos, haciendo ruidos impropios. De acuerdo a Bajtín, la tendencia a la abundancia, constituye el fundamento de la imagen del banquete popular, puesto que choca y se confunde contradictoriamente con la codicia y el egoísmo individuales y de clase.

Si bien el exceso de Dante De la Estrella, en esta parte, es principalmente en la ingestión de alcohol, también engulle de forma desesperada las viandas que le ofrece la familia

El licenciado se excusó por no tomar café y se preparó otro whisky [...] Se dedicó a comer de prisa a grandes bocados, un inmenso trozo de tortilla de papas y a beber ruidosamente su whisky (Pitol 1999:75)

Y más adelante

Dante C. De la Estrella se dirigió a la mesa de las bebidas. Se preparó otro whisky con soda, lo probó, chasqueó los labios y sacudió la cabeza de un lado a otro, descontento con los resultados. Puso otro hielo en el vaso, volvió a dar un largo trago, al parecer más satisfactorio que el anterior. (Pitol, 1999:100)

Como puede observarse, es reiterada la mención del consumo de whisky que hace De la Estrella, quien mientras que bebe grandes cantidades va narrando sus accidentadas aventuras en su paso por la antigua Constantinopla. Así el banquete se constituye como el marco esencial de 'los sabios decires y de la alegre verdad'. Se manifiesta claramente la idea del importante vínculo, que según Bajtín, ha unido desde siempre la palabra y el banquete. Se recuerda el fuerte lazo que ha existido desde siempre entre la conversación y las viandas festivas, para que resulte igualmente parodiado.

En medio del relato del abogado, el cual en todo momento está acompañado de la bebida, la Señora Amelia Millares refuerza la idea de indisolubilidad del banquete con la conversación al citar a su difunto esposo: "Mi marido decía que para las tardes de lluvia nada como un buen café, una copa de coñac y un buen rato de conversación" (Pitol, 1999:74)

En torno al banquete se dan las charlas de mesa libres y burlonas, pues éstas adquieren el derecho a reír, a entregarse a las bufonerías, a la libertad, a la franqueza, que es el derecho que se otorga en el contexto del regocijo popular. El ambiente del banquete es el ámbito propicio para expresar la verdad libre y franca, incluso cuando el Licenciado De la Estrella utiliza un lenguaje inapropiado queda de manifiesto que en el ambiente del banquete se da el medio más favorable para una verdad alegre e intrépida.

De la misma manera que en las charlas de mesa se da autorización para entregarse a las bufonerías, durante el tiempo que dura la fiesta popular. Así el abogado De la Estrella tiene su oportunidad para fungir como bufón pero al término de su relato se le anuncia que su banquete ha terminado:

El chofer del licenciado de la Estrella [...] Con un tono de mando, le indicó a su patrón que era hora de ponerse en camino, que dejara ya de hacer payasadas, que era la última vez, lo juraba, que lo conducía a su casa en ese estado. (Pitol, 1999:200)

En esta escena se pone de manifiesto por una parte el estado de embriaguez del narrador, ocasionado por los excesos de bebida, situación propia de un banquete de fiesta. Es importante también destacar cómo esta imagen marca el final de la actuación de De la Estrella, a quien ya se le dieron varias horas de foro y sirvió de bufón con sus 'payasadas' pero eso ha terminado. La imagen evoca a la bestia de circo que al terminar su actuación es devuelto a la jaula, termina su estrellato y de nuevo es relegado al rincón. Es en ese rincón en donde se guarda el discurso del orden social, el cual es invitado a la novela para servir de bufón, para dejarlo pretender que es importante y servir de diversión a los invitados al banquete, entre los que se encuentra el lector quien se deleita en la desmesura.

Otro momento importante en el que las imágenes del banquete se hacen presentes en la novela, son ya en presencia de Marieta Karapetiz, con quien Dante se enfrenta sin entender en ningún momento la forma de actuar de la profesora. Concretamente la cena que tiene De la Estrella con Karapetiz el día en que se conocen y la invitación a tomar el té del día siguiente.

En la primera cena se observa el engullimiento desmesurado de los comensales, tal y como sucede en las imágenes del banquete. Hay una mención pormenorizada de los diversos platillos que se encuentran en la mesa, confiriéndole a la comida un papel sobresaliente. Destaca aquí la cena en la que el abogado conoce a la profesora. Queda de manifiesto cómo, en esta literatura carnavalesca, a través de los excesos, el hombre celebra su triunfo sobre el mundo, al cual devora.

La veía yo deglutir su pavo con ojos iracundos. La mesa se había llenado de platonos, platos y platitos colmados de delicias: purés de berenjena, de garbanzo, quesos de distintas especies, esturión, caviar de dos colores, legumbres en salsas de mostaza y crema agria, ramas de yerbas olorosas, pistachos, piñones, almendras. Ella comía su pavo, pero picaba a la vez todo lo demás (Pitol, 1999:96).

La maestra Karapetiz, come su propio platillo pero a la vez pica todo lo demás, con esto se hace un juego con las fronteras del cuerpo y el mundo, pues lo

penetra con sus dedos y con su boca lo engulle haciendo que los límites se confundan, que casi desaparezcan. Los bordes entre el hombre y el mundo se anulan, se celebra el hecho que tal anulación sea en un sentido favorable para el ser humano.

Como ya se ha dicho en el banquete se festeja el triunfo, la coronación de la ardua jornada, la atmósfera es de victoria y los excesos tienen que acompañar el festín, de tal suerte que los comensales comienzan a deteriorarse por la ingesta desmedida. Así De la Estrella comienza a desconcertarse y en diferentes frases enfatiza su incompreensión ante estas glotonerías: “No pude sino preguntarme si estábamos ante una trastornada, o si ya para esa hora la maestra estaría ahogada de borracha” (Pitol, 1999:85). Más tarde agrega: “Llegó a la mesa, le habría entrado al alcohol con cierto desenfreno, se habría atiborrado de bocadillos” (Pitol, 1999:96) Su impresión no cesa y su impacto ante el comportamiento desenfrenado de sus nuevas amistades la expresa una y otra vez, diciendo que “Movían los pies y los ojos como rehiletes mientras seguían devorando las viandas con voracidad inaudita” (Pitol, 1999:97) La desmesura de Karapetiz es percibida por la mirada atónita de De la Estrella quien no hace más que observarla sin comprender nada de lo que está frente a sus ojos.

En todas esas descripciones que hace el abogado está presente la desmesura, el exceso, el engullimiento del mundo, la celebración del hombre que ha triunfado sobre el trabajo. El hombre conquista el mundo y lo hace entrar dentro de sí, festeja con la absorción de los alimentos.

### **3.1.1 De manteles largos: México como sede del gran banquete.**

Es importante recordar que Pitol al tomar como una de las bases para su novela los estudios de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, se enfrenta a un contexto europeo. Sin embargo Pitol encuentra la forma de cruzar

estos festines a la cultura mexicana, de tal suerte que algunos de los eventos de la novela se desarrollan en México.

México es el espacio en el que ocurren varias de las escenas de la novela. Ese mundo ficcional que se amuebla para ser habitado por los actores del relato, es precisamente la República Mexicana. Esto es una ilusión de espacio, una ilusión referencial, la cual cumple con una función verosimilizante pues, al utilizar un referente extratextual, se da una sensación de realidad. También la mención de este referente, realiza una función ideológica, que sitúa al lector en una determinada perspectiva para comprender la obra. Con estas referencias, el lector organizará su conocimiento del mundo narrativo a partir de ciertos modelos culturales. Con un sistema descriptivo, que utiliza como referente a México se hace una remisión a lo que Luz Aurora Pimentel llama “un código referencial compartido, o incluso una complicidad ideológica” (1998:41). El lector no requiere conocer México para comprender la novela, ya que este desconocimiento no interfiere en la coherencia, legibilidad y universalidad del texto, sin embargo el lector incorporará a su conocimiento del espacio físico proyectado por la obra, la mitología en torno a él, asumiendo la carga ideológica que esta relación persigue. El espacio deberá percibirse pues, “no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento” (Bajtín, 2003a:216).

Así pues, México es un referente extratextual, que encaja bien como escenario para el desarrollo de imágenes de banquetes, y comilonas, pues existe esta idea compartida de que la cultura mexicana es rica en celebraciones, con una gastronomía vastísima y con un gran gusto por la fiesta, siendo todas éstas, afinidades con el Banquete al que alude Bajtín.

Se puede encontrar en la novela que, enfatizando el tono triunfal de las imágenes del banquete la profesora Karapetiz, habla de viejos rituales que presencié en el sureste mexicano

Apareció el zopilote, ese primo caribeño del buitre. [...] En el puerto advertí que la ciudad era suya. La gente salía a las calles a arrojarles carroña y ellos se arracimaban jubilosos para participar de aquella fiesta inesperada. No siempre tales ágapes resultaban un modelo de armonía. Recuerdo haber visto caminar a una niña de unos once o doce años; su hermanito en una mano y una bacinica en la otra. La vi vaciar el recipiente al lado de la acera, a un paso de nosotros. ¡Qué inmenso jolgorio! ¡Qué olímpico festín! Como los antiguos espartanos, aquellos animales sabían ligar los placeres de la mesa con los del combate. ¡Una auténtica guerra florida tuvo lugar frente a mis ojos! Con cuellos y patas sanguinolentos, alguno con un ojo de menos, todos bastantes desplumados, los sobrevivientes celebraron su triunfo con una gozosa degustación de aquellos bocaditos de ambrosía (Pitol, 1999:125).

Este jolgorio de los zopilotes, es una representación de las imágenes del banquete, su ambiente victorioso y festivo. Se muestra la degustación que hace el hombre, -igual que el zopilote- del mundo. Además se enfatiza la característica del regocijo popular y el banquete en donde se festeja el triunfo de la vida sobre la muerte, el zopilote siendo un ave de rapiña, es el símbolo ideal para representar la victoria del elemento vivo sobre el muerto. También a través de la figura del zopilote se hace una suerte de 'regionalización' de las imágenes del carnaval, pues no se trata de los buitres del viejo mundo, sino de sus 'primos caribeños', esto habla de cómo tales imágenes son trasladadas a un espacio del continente americano.

Los recuerdos de Marietta Karapetiz respecto de su viaje a México, están en todo momento relacionados con esta visión festiva de la vida, con los excesos que se cometen en medio de los festejos, en este lado del mundo. En medio del ambiente tropical en el que se desarrollaron sus vivencias, la atmósfera es propicia para la celebración y para hablar de los deleites de los sentidos, especialmente el del gusto pues según la profesora:

Una fiesta en el trópico evoca siempre el aspecto frutal, collares de flores, pieles color canela, cierta música, el permanente despertar de los sentidos, la noción del mundo como una apetitosa golosina (Pitol, 1999:185).

Siendo México un país rico en tradiciones culinarias, es también un escenario propicio para celebrar los acontecimientos en torno a vastos banquetes en los que

la variedad y la abundancia serán elementos notables, de tal suerte que en el relato de sus recuerdos:

Marieta Karapetiz comenzó a abordar con voz sumisa, casi suplicante, temas mexicanos, las comidas regionales, las fiestas tribales y sus platillos específicos; se refirió a unos tamales de frijol envueltos en unas hojas aromáticas que algunos llaman hierba santa y otros hojas de tlanepa, que había probado un día de muertos en un cementerio cerca de Xochimilco (Pitol, 1999:180)

Incluso la muerte, es motivo de especial conmemoración a través de los alimentos, la comida en grandes cantidades, platillos no preparados de manera ordinaria, sino para coronar un acontecimiento especial. México es realmente un sitio propicio para enfatizar el tono festivo y triunfal del banquete, pues dentro de la cultura mexicana estos festines tienen gran tradición. Por la gran variedad climática que se da en tierras mexicanas, se sabe que los alimentos también son variados y abundantes, y particularmente en el trópico, la tierra es más fértil y el contacto con todas estas variedades es aún más cercano. Esta es una idea que le queda muy clara a Marietta Karapetiz, quien con nostalgia recuerda:

¡Ah qué momentos dionisiacos! [...] En esa tierra todo se daba en profusión, animales de andares voluptuosos, ríos perfumados, nubes de garzas por un lado, de loros por el otro (Pitol, 1999:134).

Al aludir a Dionisio, el dios griego del vino, se reitera el ambiente festivo en el que vivieron durante su estancia en México, los excesos, la liberación que disfrutaron a través de sus desenfrenos. Hay una celebración por la fertilidad y el comienzo de una nueva vida.

La idea de estos festines fomentados por la divinidad está presente en la mente de la maestra Karapetiz quien, además de recordar las bacanales, en otro momento sugiere empezar a comer diciendo: “Te propongo rendir culto a Heliogábalo antes de que nuestro voraz Ciriaco arrase con todo” (Pitol, 1999:115). En este caso cita a uno de los emperadores romanos más criticado por sus desenfrenos y sus excesos: Heilogábalo. Enfatizando la idea de que en el banquete se comerá sin medida, se ocultará la prudencia y se hará desbordar el cuerpo en las superabundancias.



Es quizá por todos estos comentarios, que el espantadizo De la Estrella, pese a también cometer muchos abusos, se atreve a señalar a Marietta como:

Esa célebre y consuetudinaria habituée de los festines más turbios, de los convivios más repulsivos y las orgías más desenfrenadas, y que sin embargo, navegaba por el mundo haciendo gala de unos modales estrictos de académica. (Pitol, 1999:27).

De la Estrella se queja de Karapetiz pues no alcanza a aprehenderla, no comprende la visión de la profesora, las imágenes que ella puede percibir en el banquete son desconocidas para él por lo que la ataca. Por su parte el discurso de Karapetiz ayuda a encontrar los vasos comunicantes entre las imágenes del carnaval de Bajtín y las fiestas en el Sureste Mexicano. La incompreensión de De la Estrella, pone de manifiesto la manera en que representa al discurso del orden social agotado y caricaturizado, el cual es incapaz de comprender las inversiones que se suscitan en el Carnaval, en donde el tonto es el Rey.

### **3.1.2 El banquete de bodas**

Otra imagen de banquete que es muy representativa de acuerdo a las ideas de Bajtín, es la que corresponde al banquete de bodas. Con el motivo de la boda se alude la reproducción, y los nuevos comienzos. “El banquete ‘, ‘la boda’ y la ‘comida de bodas’ no presentan un fin abstracto y desnudo, sino un coronamiento siempre henchido de un principio nuevo” (Bajtín, 2003b: 255) Es importante recordar que con la boda concluyen muchas obras populares, con lo cual se marca la aparición de algo nuevo, el nacimiento de una nueva vida. El banquete siempre enmarca un acontecimiento y las bodas son un ejemplo típico de esto. En *Domar a la Divina Garza*, se hace especial mención de las condiciones de la boda del abogado Dante De la Estrella con su esposa Concha. Para De la Estrella es precisamente el comienzo de una nueva vida, de una mejor vida. De ser un pobre diablo se convierte en el esposo de una mujer adinerada cuyos bienes, en lo sucesivo, se encargará de administrar. Este personaje relata a la familia Millares, los recuerdos de su boda con María de la Concepción, o Concha como él la llama

en tono peyorativo, y cuenta que el día de la boda, fue “el gran día”, haciendo con esto una marca del acontecimiento en torno al cual gira el banquete. Confiesa sus excesos en dicho evento, al declarar “Ese día las copas me habían hecho añicos” (Pitol, 1999:154). Los excesos no se manifiestan sólo en la bebida sino también en la comida, lo cual queda de manifiesto con la actitud de la novia, quien se dedica a devorar con desmesura y de quien se recuerda que “devoraba un majestuoso trozo de pastel de bodas” (Pitol, 1999:154).

Pese a que el personaje de María de la Concepción no es mencionado más que en ese breve lapso durante la obra, su descripción corresponde a la de un cuerpo hinchado por los excesos, al de una “gorda tan propensa a los deleites de la carne” (Pitol, 1999:150), mostrando con ello la fusión de imágenes de la abundancia propia del banquete y de la representación del cuerpo grotesco con sus fronteras violentadas. Su propio esposo dice:

Se burlan de su mal carácter, de sus carnes, ay de la abundancia que raya, ya no en lo grotesco como entonces, sino en lo titánico [...] Cuando la conocí era una joven, digamos rechoncha; quiso superarse, doblarse, triplicarse; hay a quienes les da por eso, ¡muy su gusto! Si no le agradara verse como una ballena que se acaba de tragar a otra ballena se habría sometido a un régimen, a algún tratamiento (Pitol, 1999:147).

La hinchazón de su cuerpo es además llevada al extremo, al llegar a la boda embarazada. Los calificativos que se añaden a su descripción, son como la levadura que se agrega a ciertos alimentos para hacerlos inflar y desbordar:

¡Piensen nomás en el aspecto de la novia, a quien los meses de embarazo habían enriquecido de manera portentosa, obstinada en presentarse de vestido blanco, velito de tul, corona de azahares, y podrán tener un cuadro visual de la celebración! (Pitol, 1999:154).

Pero el tamaño de aquella “horrible gordinflona” sigue en aumento, y su hinchazón llega a límites que incluso le merman movilidad:

Al contemplar la rapidez con que su ya de por sí voluminoso vientre iba creciendo, no lograba explayarse conmigo como tal vez hubiera sido necesario. (Pitol, 1999:152).

El nombre de Concepción desempeña un papel importante en esta cosmovisión. En los personajes, el nombre es un elemento de suma importancia porque es el punto de partida para su caracterización e individuación. Según Luz Aurora Pimentel, para el personaje

El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (1998:63).

A este respecto, de acuerdo a Pimentel, es importante mencionar la idea de aquellos nombres que figuran como blancos semánticos los cuales se irán llenando en el transcurso del relato. La forma en que se vaya llenando dicho blanco semántico podrá tener mayor o menor grado de motivación, y ésta podrá ser de tipo etimológico, social, semántico o semántico-narrativo.

Interesa aquí particularmente el tipo de nombres, que no siendo referenciales, se vuelven blancos semánticos, y la forma en que se colman tiene una motivación de tipo semántico, pues en ellos,

El nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de 'resumen' de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición (Pimentel 1998:65).

De esta forma se encuentra que el nombre de la mujer de Dante, cobra particular importancia, pues alude al principio de la vida: a la Concepción. El nombre lleva contenida una significación importante. Trae a colación las nociones de fertilidad, fecundidad y nacimiento. La presencia de lo que nace, de lo que recién surge. Su personalidad es festiva, pues vive en un eterno banquete, cuya máxima es la gula desmedida. Las preocupaciones que por ella pasan, no tienen que ver con la vida cotidiana, sino con cumplir con los excesos de la fiesta, su rostro es "la cara maciza y obtusa de quien nunca ha soñado más que con piernas de jamón serrano y pato al horno" (Pitol, 1999:149).

Las imágenes del banquete están claras en toda la novela ya que se presentan listados de platillos, cuerpos hinchados, personajes que devoran con “apetito pantagruélico”, desmesura, embriaguez, excesos, festejo y victorias. Todos los elementos ayudan a conformar el ambiente carnavalesco que Pitol buscó reflejar en su obra. El lector es invitado a participar en un agasajo, en donde se puede deleitar con un lenguaje condimentado con exageraciones, sazonado con humor, con una guarnición de sarcasmos y burlas de las que el lector participa sintiéndose integrado a la celebración, pues él mismo vive la desmesura y departe gustosamente de la comilona.

### **3.2 Lo grotesco en *Domar a la Divina Garza*.**

#### **3.2.1 Los marcos narrativos como cuerpos inacabados**

En *Domar a la Divina Garza* los cuerpos inacabados están presentes en todo momento. La estructura misma de la novela está planteada así, pues una historia se halla contenida dentro de otra, y al final sus fronteras quedan difusas pues no se sabe cuál es en realidad la que está concluyendo.<sup>16</sup>

Ya se ha mencionado que *Domar a la divina garza* inicia con la intención de un viejo escritor de escribir una novela y se muestran las líneas de trabajo que éste seguirá para llevar a cabo su empresa. En el segundo capítulo el lector ya puede comenzar a leer el relato en cuestión y conoce al abogado Dante de la Estrella, quien se encuentra en una tarde de lluvia en Tepoztlán en casa de la familia Millares “por obra y gracia de la voluntad de un novelista” (Pitol, 1999:20). Esta historia quedará entonces enmarcada dentro de la primera, pero a su vez servirá de marco a otra historia más que será aquella que narrará De la Estrella a todos

---

<sup>16</sup> Teresa García Díaz comentando a Margo Glanz menciona que el lector de Pitol siente un especial gozo al ir abriendo las distintas capas del discurso, pues este periplo lo conduce, paralelamente, al nudo de las historias, al disfrute del lenguaje y al reconocimiento de su estética (cfr. 2002:228)

los presentes. El mencionado abogado es presentado como personaje, es decir como el objeto narrativo de alguien más, que aparece ahí por la 'voluntad del novelista'. A través del narrador de esta novela 'ficcional' el lector conoce ese mundo de interacción humana, dentro del cual, entre otros sucesos, De la Estrella cuenta su historia. Se narra el momento familiar tranquilo del que están disfrutando los Millares y de qué forma la lluvia hace permanecer al visitante *non grato* lo cual provoca que empiece a interactuar con la familia hasta el punto de tomar la palabra por completo y contar sus peripecias con la profesora Marietta Karapetiz –relato que acabará siendo el centro de interés narrativo de esta obra-. De esta forma el acto mismo de la narración se transforma en un acontecimiento. Estos actos narrativos van instaurando diferentes universos diegéticos, pues uno es aquel en el que se sitúa el viejo novelista, enmarcando un segundo universo en el cual se encuentra Dante en Tepoztlán, y un tercer nivel o universo diegético en el cual se inscribe la historia de De la Estrella en Europa. Estos niveles o universos diegéticos están separados por una diferencia de nivel, una suerte de umbral que crea la propia narración. Luz Aurora Pimentel menciona que este umbral entre niveles narrativos es infranqueable, pues tal como sucede con la narración de De la Estrella, "aunque el yo narrado y el yo que narra sean la misma *persona*, el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado" (Pimentel, 1998:150)

De esta forma los relatos enmarcados constituyen una estructura de imbricación, la cual llega a multiplicarse a tal grado que el relato se convierte en un juego de cajas chinas, siguiendo la lógica de las *matrushkas*. Esta estructura es una imagen muy similar a la que explica Bajtín que resulta de interés para el cuerpo grotesco al cual le interesan los hiperbolismos, las exageraciones y la profusión. El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento, en un continuo estado de construcción y de creación, semejante a la imagen que puede percibirse de la novela ficcional que se muestra como *work in progress* y que el lector tiene frente a sí, creándose y construyéndose, como obra en movimiento. El cuerpo mismo de la novela es

pues, un cuerpo grotesco que se desborda, que contiene a otros dentro de sí y los hace brotar.

También se ha comentado que es de especial interés en estas imágenes aquello que violenta las fronteras tradicionales entre el cuerpo y el mundo, en general todo aquello que desdibuje los límites habituales. El final de la novela marca una clara trasgresión de límites, pues se da cuando el chofer de Dante de la Estrella se lo lleva ebrio y Don Antonio Millares y sus nietos salen al jardín, teniendo el siguiente diálogo

-¿Te has dado cuenta...? – le preguntó a Juan Ramón, sin atinar el modo de cerrar la pregunta.

-¡Sí!- fue la lacónica respuesta del nieto. Después de caminar otro rato, Juan Ramón preguntó a su vez: ¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?

-¿Cuándo le pasa qué?

En ese momento un rayo iluminó la montaña. Se oyó un trueno a lo lejos. El abuelo no logró oír la respuesta de su nieto. Siguieron caminando en silencio (Pitol,1999:203).

El final de la novela 'enmarcada' es el final de *Domar a la Divina Garza*, es decir no se cierra este nivel narrativo para dar cuenta de lo que ocurrió con el novelista que ha creado este relato, sino que con un solo final se terminan las tres historias pertenecientes a diferentes universos diegéticos, cuyas fronteras, ya se ha dicho son usualmente infranqueables pero que al ser transgredidas producen un efecto especial en el lector y bajo esta tónica de los cuerpos grotescos la imagen es identificada como uno de ellos.

### **3.2.2 Lo nuevo y lo viejo, los huecos y las protuberancias.**

A lo grotesco no le interesan los cuerpos cerrados en su individualidad, sino aquellos en donde existen huecos y protuberancias que constituyan un nuevo cuerpo empezado. El principio material y corporal de lo grotesco es contrario a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo. Como ya se ha visto los relatos enmarcados de *Domar a la Divina Garza* funcionan como la cadena que propone

Bajtín, en la cual un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo.

Como se ha mencionado ya, el texto de *Domar a la Divina Garza* inicia con la frase “Un viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela” (Pitol, 1999:9). Bastan las diez palabras del incipit para presentar el contraste de dos elementos, lo viejo y lo nuevo. La decrepitud de un hombre que sabe que su final está cerca, contrasta con el nacimiento de un mundo nuevo que surgirá a través de la novela que pretende escribir. Esta convivencia entre lo agónico y lo naciente es un claro elemento de lo grotesco bajtiniano.

Dentro del relato novelesco que el viejo escritor desarrolla, hay un símbolo importante que evoca el inacabamiento del mundo y su constante formación: el rompecabezas de la Mezquita Azul, que Elena Millares está armando cuando Dante de la Estrella irrumpe en la reunión familiar. A partir de que el abogado vislumbra la figura que se está conformando, es que viene a su mente la anécdota vivida con Marietta Karapetiz. Las piezas del rompecabezas tienen la estética de las imágenes grotescas, protuberancias y orificios que se complementan para fusionarse y difuminar sus fronteras, con lo cual las piezas dejan de ser objetos individuales para formar parte de un todo. Además el rompecabezas también recuerda el eterno devenir del mundo, de acuerdo a la imagen grotesca en donde el principio y el fin están íntimamente ligados, ya que en la dinámica de este pasatiempo, se concluye algo que de inmediato será destruido para de nuevo volver a empezar. No se menciona en la novela si en algún momento se concluye el rompecabezas, pero esto es parte del cuerpo inconcluso, lo que es claro es que de su formación surge la narración de una historia, que se convertirá en el centro de atención de *Domar a la Divina Garza*.

La imagen ambivalente nacimiento-muerte, principio-fin, se ve reflejada en varios momentos de la novela. Sin embargo uno de los personajes que evoca con mayor fuerza esta combinación es Alexander, llamado cariñosamente Sacha, el hermano

menor de Marietta Karapetiz, quien en la mayoría de las descripciones que de él se hacen aparece como la combinación entre lo viejo y lo nuevo.

Cuando Dante C. De la Estrella habla de su primera impresión al conocer a aquel hombre, de avanzada edad, dice de él: “Los ojos eran grandes, redondos, muy expresivos; eran ojos alegres y juguetones como los de un cachorro, de un azul muy pálido” (Pitol, 1999:131).

La descripción que se hace del anciano pareciera responder a la de un niño, por la comparación con un cachorro y la mención de los elementos de alegría y juego, generalmente asociados a la infancia y no a la vejez. Sin embargo, dentro del efecto estético que persigue lo grotesco, está la convivencia de los dos elementos contrastantes dentro de la misma imagen.

En otro momento De la Estrella, al jactarse de su primera interacción con la profesora y su hermano comenta que “había deslumbrado a una mujer fuera de serie, y también a Sacha, Alexander, su santo viejo niño, quien, tal como ella decía, era un dulce, un verdadero amor” (Pitol, 1999:137).

Nuevamente se fusiona en un solo personaje la presencia de la infancia y la vejez. La expresión viejo niño, en un lenguaje coloquial es absurda y contradictoria, sin embargo empleada en el contexto propuesto por Pitol, la imagen cobra un valor relevante, al volverse ambivalente. Una imagen en donde confluyen los dos polos de la vida, el principio con el fin, y que es claramente representada en la figura de este hombre.

Para Marietta, Sacha, su hermano menor, sigue siendo un niño, lo celebra como si fuera tal, tiene la capacidad de encontrar la ambivalencia en su imagen, y la confluencia de lo joven con lo anciano; lo mira con la ternura con la que se ve a un infante, aún cuando se trata de un viejo, lo presenta como su pequeño y le hace los mimos que usualmente recibiría un bebé, tal como lo relata De la Estrella



cuando dice que era “¡Una loba feroz orgullosa de mostrar a su crío! ‘Pero si ya llegó mi palomito blanco’” (Pitol, 1999:131)

En la figura de Ramona Vives, también se ve presente esta conjunción de elementos, sin embargo en ella funciona al revés, pues ella es la mujer joven que tiene ciertos aspectos decrepitos como cuando se habla de “su acento mortecino, de niña pequeña”(Pitol,1999:63). Pese a ser una mujer joven, su aspecto es apagado o debilitado, como si mostrara ciertos signos de vejez, pero estos son asociados a la debilidad de la infancia, concurriendo los dos elementos en una sola imagen.

De la Estrella también utiliza una expresión sobre sí mismo y los hermanos Vives, en la que menciona que “Los tres nos movíamos como muertos vivientes” (Pitol, 1999:66). Se hace uso de esta imagen ambivalente en donde muerte y vida figuran en un solo cuerpo, generando con esto el efecto grotesco que predomina en toda la novela.

Dentro de las imágenes grotescas existen ciertas partes de cuerpo que tienen especial interés. En primera instancia como ya se ha mencionado, todo aquello que excede a la superficie, lo que sobresale, está especialmente vinculado a las imágenes grotescas. Tal es el caso de la nariz, que ha sido uno de los motivos grotescos más difundidos en la literatura mundial, y que está asociada con el falo, en virtud de una vieja creencia que proponía una relación directamente proporcional en el tamaño y forma de ambos órganos. En la descripción primera que Dante de la Estrella hace a sus interlocutores de Marietta Karapetiz, la menciona como abundante de carnes y de figura cuadrada. De igual forma la maestra es equiparada a un tucán por su prominente nariz, o a un cuervo en virtud de no contar con la alegría del ave tropical. Se hace particular alusión a la prominencia de su nariz, pues es un rasgo notorio y que sirve para enfatizar la imagen grotesca. No hay que perder de vista que estas descripciones son presentadas por la boca de Dante, pues es él quien muestra esos rasgos,

buscando volverlos grotescos con lo cual se refleja a sí mismo, ante los ojos del lector.

La boca es otro rasgo de la cara que interesa a lo grotesco. La boca tiene una especial función pues es la que sirve para engullir al mundo. El rostro grotesco aparece siempre con la boca abierta. Ésta es el centro de atención y lo demás es simplemente lo que le hace marco. Es un abismo corporal que devora. Por las funciones propias de la boca, las fronteras entre cuerpos también se ven violentadas y se confunden los cuerpos que devoran con los que son devorados. En el capítulo III, de *Domar a la Divina Garza* se perciben esos cuerpos inacabados de los que hablaba Bajtín, en los que no se sabe dónde está el principio y el fin de un cuerpo y otro, como en el caso de la cicatriz en el vientre de Marietta, que la recorre de costado a costado, que se equipara a una vulva, o a una boca que se abre y se cierra. Es un orificio que se suma a los contenidos normalmente en el cuerpo humano, con lo cual la figura grotesca se exagera. La hiperbolización juega un papel importante en la formación de estas imágenes, pues lleva todo al extremo y acentúa la presencia de ciertos órganos. La manera en que los personajes se refieren a esta herida, es exagerada en todo momento, se le compara con muchas cosas y Sacha en un momento es capaz de decir que “hay momentos en que hasta llegó a creer que va a maullar, que va a decir papá y mamá” (Pitol, 1999:58). Así al comparar la cicatriz con una boca, se refuerza la idea de cuerpos inacabados, cuyas fronteras con el mundo no quedan del todo claras y de los cuales brotan nuevos cuerpos.

La boca es en sí un elemento grotesco por la interacción que tiene con el mundo, por representar una apertura por la que el cuerpo puede evadir sus fronteras; y aunado a esto, en la novela, objeto de este estudio, hay un momento en que la boca además adquiere características particularmente grotescas, como cuando “Dante de la Estrella [...] frunciendo la boca al hablar, hasta formar con ella un orificio semejante a un culo de gallina.” (Pitol, 1999:106). En esta imagen convergen al mismo tiempo, lo animalesco, lo inferior corporal, los orificios del

cuerpo, en general es una representación puramente grotesca de esta parte del cuerpo humano. Esta descripción es hecha por el narrador de la novela ficcional, que es aquella voz que va guiando la historia de Dante con los Millares y que se encarga de dar cuenta de los cambios de humor de Dante, de las reacciones de la familia y en general es de esta voz de donde proviene principalmente la intención paródica, pues es en ese nivel de la historia en donde se señalan todas las transfiguraciones de Dante y las exageraciones de su comportamiento que lo hacen rayar en la locura.

### **3.2.3 De garzas divinas y otros seres bestiales**

Hay que recordar que los ojos no son por sí mismos relevantes en el rostro grotesco, pues están demasiado asimilados a la superficie, son órganos cerrados, sin prominencias que pudieran interesar. Sin embargo, sí cobran importancia cuando se desorbitan y adquieren un aspecto animalesco o demoniaco. De tal suerte que mientras el abogado De la Estrella, va narrando sus peripecias en Estambul, su rostro se desfigura en el esfuerzo por detallar con vehemencia las vejaciones de las que, según él, fue objeto en su viaje. En esos momentos los ojos, y más puntualmente la forma de mirar, cobran importancia, por la desfiguración que provocan. Por ejemplo cuando en medio de su narración se dice del abogado De la Estrella que “La obtusa cabeza de carnero, seguía inclinada sobre el hombro derecho, la mirada fija, iracunda casi siempre, la gesticulación innecesaria y excesiva” (Pitol, 1999:139). La mirada en este ejemplo, cobra particular importancia para conseguir la imagen grotesca porque le da un aspecto demoniaco que lo deshumaniza.

La representación de seres humanos zoomorfizados es entonces característica de lo grotesco. Este aspecto es de gran importancia en el texto estudiado, pues desde el título hace uso de un sobrenombre animalesco para referirse a una maestra antropóloga, a quien se sabrá en el curso de la lectura, le corresponde el

mote. Concretamente en el capítulo IV cuando De la Estrella confiesa “pero no fui yo quien logró domar a esa divina garza sino la muerte” (Pitol, 1999:109). A través de esta expresión comúnmente utilizada en la cultura popular mexicana, la cual significa poner a alguien en su lugar –alguien que se toma demasiado en serio o se da demasiadas ínfulas-, la mujer del famoso antropólogo, que usualmente es vista como una autoridad intelectual, es degradada para darle el nombre de un animal, así, los polos positivo y negativo se funden en una sola entidad y consolidan la imagen grotesca.

A lo largo de la novela los diversos personajes son blanco de diversos adjetivos de tipo animalesco, se les ridiculiza al compararlos con animales. Muy especial es el caso de Marietta Karapetiz, a quien se le adjudican una exagerada cantidad de calificativos que aluden a todo tipo de animales, aves, reptiles, felinos y otros.

La animalización que sufren los personajes es nuevamente “a la mexicana” ya que se realiza con frases tan cotidianas y tan comunes que podrían no parecer animalescas, sino que pudieran llegar a ser hasta ‘normales’, de no ser porque son asimiladas a la animalización medieval y entonces todo toma un nuevo sentido.

Entre los comparativos con aves se encuentran las expresiones que se refieren a ella como divina garza, luego se le llama tucán y cuervo. Más adelante también se le menciona como “cotorra irrefrenable” (Pitol, 1999:98). El propio abogado De la Estrella que en todo momento es quien ataca a Marietta Karapetiz, en medio de sus insultos se animaliza a sí mismo:

Recordé que la noche anterior había comenzado a portarme muy gallito ante ella, para acabar poco rato después revolcándome a sus pies, suplicándole que continuara el mal trato “Desuéllame palomita...” (Pitol, 1999:142).

Las comparaciones con aves las utiliza también Marietta para referirse a sí misma como cuando comenta “esta oscura golondrina [...] se despide de ustedes” (Pitol,

1999:161) o cuando aclara que “no todos somos pájaros del mismo plumaje. Hay grajos y urracas, pero también hay ruiseñores”. (Pitol, 1999:195)

La imagen grotesca de la profesora es acentuada en la narración de De la Estrella cuando menciona que “un tic en el párpado derecho comenzó a deformarle la cara de pajarraco.” (Pitol, 1999:199). Esta es la hiperbolización típica de la imagen grotesca, pues la expresión ‘cara de pajarraco’ ya es en sí una deformación, la cual se exagera con la presencia de un tic nervioso que la vuelve completamente deforme y enfatiza su tipo grotesco.

En diversos momentos durante la narración de Dante De la Estrella, este recuerda a Karapetiz con rencor y la degrada con calificativos también de reptiles, pues recuerda que la profesora Karapetiz “esbozó algo parecido a la sonrisa que podría ostentar una víbora” (Pitol, 1999:87) Con la comparación con estos animales la acerca a la tierra, para degradarla. La manera en que se refiere a ella es sólo a través de constantes ataques que no cesan y comenta en otro momento que “Un soplo tan venenoso impulsaba sus palabras que me parecía ver frente a mí no digo ya una cobra sino a un pitón enfurecido” (Pitol, 1999:95).

El listado de insultos animalescos es enorme, le llama “gallina clueca”, “gata montesa”, “mono iracundo”, “una zarigüeya, un voraz oso hormiguero”, “loba”, “gata enorme y disoluta”, “pantera”, “gata rabiosa”, “rata de albañal”. Todos los calificativos son injuriosos y buscan la ridiculización de la maestra.

Se habla de otros personajes también en descripciones de figuras animalescas como cuando se dice de Ramona Vives que tenía: los “ojos bovinos, la lengua pendiente, la saliva escurriéndole. Parecía implorar que le impusieran la marca de fuego que la distinguiera como animal de tal o cual ganadería” (Pitol, 1999:66)

Aquí el motivo de los ojos tal y como se mencionaba anteriormente, resalta por su condición de estar asemejado a los ojos de un animal, pues de lo contrario los ojos

no tendrían el valor necesario para figurar en la imagen grotesca. En otro momento el comportamiento de Ramona Vives es también el de un animal, pues se propone hacer una representación de éste y se habla de que “contoneaba el cuerpo, las caderas sobre todo, y movía la cabeza de un lado al otro en una chusca, aunque fallida imitación de un ganso” (Pitol, 1999:197). La descripción de Ramona haciendo esta imitación, trae a cuenta la caricaturización que sufren los personajes cuando ellos mismos buscan parecerse a animales, se denigran y se vuelven figuras grotescas.

También de Concepción, la esposa de Dante De la Estrella se hacen descripciones animalescas. Su propio marido se expresa de ella diciendo que se ve “como una ballena que se acababa de tragar a otra ballena” (Pitol, 1999:147). En esta imagen, además de utilizar calificativos animalescos, se alude a la idea de un cuerpo devorando a otro, convirtiéndose en un cuerpo inacabado y de fronteras difusas. A su mujer también le atribuye calificativos de “mosca muerta” o de “el burro que tocó la flauta”. Prácticamente nadie escapa a la adjudicación de estas expresiones degradantes y ridiculizantes.

En la historia los personajes aparecen transformados en otros seres, menos nobles y más caricaturizados, sus características se describen a partir de rasgos de animales y el ambiente es afín al del Carnaval. En el caso de la figura de Dante C. De la Estrella, su aspecto es el del bufón al que hay que apalear, se comporta constantemente como una bestia y se le describe acorde a las imágenes grotescas. Al igual que en la pintura de Giorgione, en donde junto a una madre que está amamantando a su hijo aparece un soldado que nada tiene que ver, así Dante De la Estrella, se encuentra como intruso, junto al núcleo de la familia anfitriona, quienes tienen que soportarlo porque la tempestad no permite otra cosa. Esta tormenta que azota la casa de la familia Millares en Tepoztlán, contribuye a deformar la efigie del insigne abogado, pues en mitad de su acalorado discurso, los relámpagos de los que se hace mención en varias ocasiones, producen un juego de sombras y claroscuros que acentúan la

deformación de su rostro y enfatizan sus rasgos grotescos. Como cuando se menciona que:

La cabeza aún más ladeada hacia la derecha, la mirada más vidriosa, el cuello más tenso. Se hubiera podido pensar que en cualquier momento abriría la boca para arrojar espuma (Pitol, 1999:25).

La representación del abogado es prácticamente diabólica, acentuada por los efectos de la tormenta y su iluminación no uniforme. Al grado de que comienza a impactar, e incluso a espantar a su auditorio, pues:

Abría y cerraba sin cesar los ojos, los hacía girar en las órbitas, bizqueaba; los labios parecían habersele vuelto de hule, tan anormal era su movilidad. Ninguno de los músculos podía permanecer quieto un instante; las manos giraban enloquecidamente, como aspas que se hubieran independizado del molino. Las palabras brotaban a chorros, atropellándose unas con otras, ahogando al emisor, amaratándole el rostro. Todo en él se precipitaba hacia la convulsión total. El espectáculo comenzó a tener algo de repugnante (Pitol, 1999:122).

En esta imagen es muy interesante observar cómo la familia Millares es testigo de la entronización de un loco, de cómo el abogado de la Estrella, aquél que detenta el discurso del orden social y que ahora lo escupe, aquél que ya no es tomado en serio, ahora está transfigurado en el rey del carnaval, el ser más ridículo, poseedor de un hueco discurso, ahora encabeza el festín y resulta curiosamente tan absurda la transformación que sufre este hombre, que se desfigura y deforma, para convertirse en algo vil y grotesco, cuyas acciones se vuelven incomprensibles, y por instantes la familia observa con horror a “aquel homúnculo de mirada enloquecida y rostro casi desfigurado que permanecía en actitud inmóvil en medio del sofá.” (Pitol, 1999:73). La familia queda perpleja ante la pavorosa actuación de De la Estrella, que se contorsiona frente a ellos convirtiéndose en un ser nauseabundo, e incomprensible, pues es, por ejemplo, causa de estupor cuando “Dante C. De la Estrella se levantó sobresaltado, emitió un grito y volvió a caer sobre el mueble. Parecía haber sufrido un ataque. Lo único que se movía era su boca; se abría y cerraba sin cesar entre jadeos entrecortados” (Pitol, 1999:113).

Su actitud es diabólica, su aspecto es terrible con “manchas sanguinolentas en el cuello y las mejillas, y la inflamación de los párpados” (Pitol, 1999:114), la familia no puede menos que sentir horror por este terrible espectáculo. Son recurrentes

las descripciones de su aspecto desagradable y temible, pues en cierto punto del relato “De la Estrella se había deshecho el nudo de la corbata y abierto el cuello. Ese simple detalle añadía a su aspecto una carga de animalidad y de desorden bastante intranquilizadora” (Pitol, 1999:188).

Ciertamente hay también algo de deleite en la desfiguración del abogado, en el encumbramiento de ese personajillo, en la mofa del lugar común que éste representa

A Salvador Millares comenzó a regocijarse la transformación sufrida por aquel animal de presa a quien había sufrido años atrás, el hombre de acero que tantos pésimos momentos le había proporcionado en su breve relación profesional, convertido de pronto -¿a efectos de qué?, ¿de los años?, ¿de la tormenta eléctrica?, ¿de alguna progresiva enfermedad de los nervios? - en un trozo de gelatina desfalleciente, en un tembloroso ostión que se retorciera bajo las gotas de limón que sobre él iban cayendo. (Pitol, 1999:73)

La transformación en esta imagen es en gran parte reflejo de lo que esta investigación propone, una figura que en el pasado causó temor, a quien se tuvo que sufrir años atrás, en sus orígenes. Una figura de acero, semejante a la fuerza de la que se vale el dispositivo del poder, para ejecutar sus acciones, que junto con el discurso del orden impusieron su verdad, pero que fue desgastándose, por una posible enfermedad progresiva de los nervios, algo semejante a una demencia senil, y que ahora es vista como una gelatina desfalleciente. Esta figura se retuerce como ostión debido al limón que le añade la parodia, que introduce una palabra distinta, una posición de sentido desde el humor y la risa, que hace convivir dos posturas opuestas, haciendo que la palabra ajena se retuerza, en un grotesco espectáculo.

De todo lo anterior se puede observar cómo Pitol hace uso de todos los recursos estilísticos que figuran en la imagen grotesca. Utiliza frecuentemente las partes del cuerpo que interesan a lo grotesco, nariz, boca, genitales, ojos y miradas demoniacas. Recurre a la representación animalesca de los personajes que intervienen en la historia. Hace convivir en el mismo cuerpo los valores de vida y muerte y principio y fin. Emplea diversos símbolos alusivos al inacabamiento del



mundo, a los cuerpos inacabados y de fronteras difusas que son propios de esta imaginería. No descuida ningún aspecto de los que, según Bajtín, constituyen lo grotesco.

### **3.3 El descenso a lo más bajo.**

En *Domar a la Divina Garza* las alusiones a lo bajo corporal son constantes, no sólo por lo que se refiere a la mención de lo excrementicio sino también por el trato que recibe Dante C. de la Estrella, quien es vapuleado por sus interlocutores y con esta paliza desciende prácticamente hasta el infierno.

En cuanto a la cuestión del excremento, el tema se menciona abiertamente, la palabra mierda se utiliza con libertad en toda la obra. Desde el inicio de la 'novela ficcional' en el capítulo II, el Arquitecto Salvador Millares recuerda la forma en que conoció a Dante de la Estrella y se expresa de él diciendo que es "un mercachifle inescrupuloso, una auténtica mierda" (Pitol, 1999:22). Con esta manera de referirse a él, le da el calificativo de lo más bajo, de mierda, haciendo esta alusión a lo inferior material y de esta forma lo degrada, lo sacude para hacerlo caer, para llevarlo a ese descenso que se pretende en esta inversión topográfica. La palabra mierda aquí cumple una doble función pues de manera directa refiere a lo excrementicio, que se encuentra en lo bajo, pero también la expresión es utilizada para insultar a De la Estrella. Este insulto es parte de la tunda de la que está siendo objeto durante todo el relato y de la que tendría que resultar su renacimiento.

El mismo Dante De la Estrella, aún cuando no comprende el valor de lo sucedido, acepta en el capítulo III, su descenso a lo más hondo: Fui crucificado, muerto y sepultado, descendí a los infiernos, conocí uno de sus círculos, no sé si el más lóbrego, o el más abyecto, lo que sí, de eso puedo dar fe, el más pestilente. (Pitol, 1999:60)

Todas las vejaciones que De la Estrella considera haber sufrido en medio de su aventura en Estambul, esa paliza, propia de la fiesta popular, es para él comparable a un entierro, a una llegada a lo más profundo y vil. En estas caídas es en donde se enfoca el motivo del carnaval. Este acercamiento con la tierra representa la muerte, que al mismo tiempo renace, al combinarse con el elemento en el que surge la vida.

En el capítulo IV, el tema excrementicio es constante en los diálogos de Marietta, y citando al estudioso de nombre Constantino Porfiriogeneta, manifiesta que “sólo cuando la mierda, que al fin y al cabo es fuego, rompa su pacto con el diablo, podrá volverse nutricia, sople fecundante.” (Pitol, 1999:92) El tema es asqueroso, peor aún si se considera que se está mezclando con la hora de los alimentos, sin embargo lleva el trasfondo Bajtiniano de la degradación. Descender hasta lo más bajo, para luego renacer, y el sople fecundante al que se refiere, engloba esta idea.

Es también destacable la mención que se hace de las jaculatorias que se rezaban en la fiesta del sureste mexicano, a la que había asistido Marietta Karapetiz y su hermano, y que es en gran medida lo que más escandaliza al abogado de la Estrella. Resalta aquí la introducción hecha por la antropóloga de su Divinidad

¡Les presento a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¿Quién si no tú me deshollina el triperío? ¡Gracias a tu bondad, Santo Niño del Agro, todas las mañanas libero mente y corazón de una porción regular de maciza e innecesaria mierda! (Pitol, 1999:175)

Y más adelante hace que Dante de la Estrella lea la oración dedicada a su patrono:

¡Sal mojón  
del oscuro rincón!

¡Hazme el milagro,  
Santo Niño del Agro!

¡Cáguelo yo duro  
o lo haga blandito,  
a la luz y en lo oscuro

sé mi dulce Santito!

¡Ampara a tu gente,  
Santo Niño Incontinente!  
(Pitol, 1999:176)

La inserción del tema de lo inferior corporal nuevamente coincide con el planteamiento Bajtiniano de la degradación que conlleva el destronamiento, el viejo poder vencido y con esto la pérdida del temor que inspira. La ley, personificada por el abogado De la Estrella, es rebajada a lo excrementicio, el abogado es obligado a leer esos textos bajos que lo rebajan casi al infierno. Se encuentra aquí lo que Bajtín considera que es el principio artístico esencial del realismo grotesco: el rebajamiento, en el que “Todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal” (2003b: 334)

### **3.3.1 Lo inferior material y corporal en la cultura mexicana**

Si bien las imágenes propuestas por Bajtín en relación a lo inferior están explicadas en función del contexto europeo en la Edad Media y el Renacimiento, Pitol tiene la visión de adaptar muy bien estas celebraciones utilizando las tierras mexicanas, como el marco de acción del mundo ficcional, considerando el espacio no como una simple contigüidad espacial, sino como algo penetrado de tiempo, en donde se puede descubrir el proceso de formación y el desarrollo de los eslabones temporales. En esta novela se cumple lo que Bajtín señala relativo a que “no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna” (2003a:235). Por esto el espacio es más que un decorado, la mención de México no es sólo la de un espacio inmóvil, sino que participa activamente en la acción y en el proceso de los acontecimientos.

Así los rituales coprófilos, que utilizan lo excrementicio como un elemento importante, se pueden presentar en un espacio como México en donde también existe una tradición histórica muy peculiar sobre el excremento. Al respecto

Alfredo López Austin, en su libro *Una vieja historia de la mierda*, comenta que los mexicas tenían una concepción del cuerpo humano que implicaba la unión de dos mitades. Esta división se hacía en parte superior y parte inferior. En la mitad de arriba se asentaban las funciones más nobles: el pensamiento, que se combinaba con los sentimientos serenos; la asimilación de los alimentos, que en la parte superior del cuerpo vertían sus jugos nutricios, y el vínculo con las fuerzas divinas del destino. Por el contrario, abajo, se encontraban las pasiones y las fuerzas, y el proceso digestivo inferior consistía en preparar las heces para su expulsión. El cosmos estaba dividido en fuerzas celestes, de naturaleza cálida y fuerzas del inframundo, de naturaleza fría. Los seres mundanos eran compuestos de ambas fuerzas y el desequilibrio de los estados naturales provocaba en los hombres la anormalidad. Los excrementos tenían una función equilibradora, no es de sorprender que pudiesen existir rituales de este tipo. Además no es sólo dentro del mundo mexica que se halla esta preocupación por lo escatológico, pues en la mayoría de los pueblos mesoamericanos existían creencias similares.

Un caso peculiar, mencionado por López Austin, es de los tojolabales de Chiapas, quienes por ejemplo, consideraban que con el control de los esfínteres el ser humano abandonaba su estado primitivo e ingresaba al orden social. La recompensa con elogios y golosinas aparecía cuando el niño aprendía pronto, pues esto era un indicativo de su sumisión a la norma. Por el contrario había burlas, regaños y castigos físicos para aquél que no aprendía rápido, con lo cual su ingreso al mundo normativo se veía retrasado.

En *Domar a la Divina Garza*, las normas se subvierten, el simple hecho de hablar de estos temas sin decoro, y hacerlo además en la mesa, es en sí una infracción, un atentado contra los buenos modales y la buena educación. Si aunado a esto, se considera la idea de que el control de esfínteres implica el paso del hombre de un estado primitivo a uno civilizado en el que asume la existencia de la norma, la ruptura se hace latente. Hay un regreso al estado anárquico, al punto en el que la

norma no existe. Con el manejo despreocupado de lo excrementicio se hace una trasgresión a la norma que se adquiere con el control de esfínteres.

La mención de lo inferior corporal, como una forma de subversión, como una degradación para renacer, encaja perfectamente en el escenario de la selva tropical mexicana, que con su presencia, contribuye a enriquecer las imágenes carnalescas.

Al dar la explicación de la festividad del Santo Niño del Agro, también se puede notar la coincidencia con la perspectiva medieval y renacentista, cuando Karapetiz justifica que “son ceremonias que, por extraño que parezca, celebran la fertilidad, la plenitud, la roturación de la tierra y la recolección de los frutos” (Pitol, 1999:127) y en efecto “para algunos pueblos mesoamericanos, los minerales eran los excrementos de los dioses, [...] La Tierra es la madre de todas las riquezas. La Tierra sigue el trabajo de la gestación en su oscuro vientre, entre las inmundicias, junto a lo corrupto. La Tierra es muerte paridora de vida” (López Austin 1988:71)

Esta es la visión regeneradora que está presente en la tradición medieval que señala Bajtín y que coincide con la visión prehispánica de ciertos pueblos mesoamericanos. La ambivalencia de lo excrementicio, que al mismo tiempo que muere, permite que algo renazca, que la muerte se transforme en vida. Esto es algo que no escapa al ojo del autor y lo transmite a través de lo que comprende la famosa antropóloga, verdugo de De la Estrella, cuando se sabe por Rodrigo Vives que “gracias a su estancia en México la Karapetiz habría podido comprender a algunos de los autores rusos que estudiaba bajo una nueva luz, por cierto muy apropiada” (Pitol, 1999:63) Esta cita revela cómo el autor visualiza los postulados de Bajtín proyectados en México, en ese espacio rico en tradiciones y ritos que se antojan propicios para la celebración de un carnaval mexicano.

### 3.3.2 Otros espacios festivos

Dante De la Estrella en su traumática vivencia, experimentó una renovación. Al descender a las profundidades, su vida se marcó y nunca volvería a ser la misma. Sin tener conciencia de ello, se cumplió la expectativa de la fiesta popular, pues para el abogado, Estambul era y seguiría siendo el culo del mundo. Con esta alusión a lo bajo corporal, equipara las partes anatómicas bajas, con el infierno, y su travesía a la antigua Constantinopla, es para él prácticamente como un descenso al mismo infierno. El lector sabe que el escenario en el que le ocurrieron a De la Estrella todas sus desgracias, no fue elegido al azar, sino que era el lugar perfecto –a consideración del autor ficticio- para llevar a cabo la aventura carnavalesca. Desde el primer capítulo de las notas del viejo novelista, se desprende su interés por la fiesta y la intención de destacar algunos de los elementos que la muestren como una “categoría primaria e indestructible de la civilización humana” (Pitol, 1999:14) pues considera que “sin la fiesta, que libera y redime el hombre gesticula en un mero simulacro de vida” (Pitol, 1999:14). Así es como llega a la decisión de encontrar esos puentes comunicantes entre la antigua fiesta pagana y la actualidad. Para lo cual la iglesia bizantina le resulta el hilo pertinente para conectar su historia. Así el autor entrelaza esta nota primaria, con el recuerdo que viene a la mente de De la Estrella cuando observa el rompecabezas que Juan Ramón Millares está completando y en el que se aprecia el minarete de la Mezquita Azul. A través de este camino el lector llega a Estambul -antes Bizancio- en donde se desataran todas las peripecias de Dante C. De la Estrella. Se señalará ese vínculo de la tradición antigua de la fiesta tomando como base lo bizantino y al mismo tiempo funcionará de manera análoga con la tradición en México. Ambas festividades con alusiones a lo bajo corporal, a lo excrementicio y al descenso a los infiernos.

### 3.3.3 Nombres orientados a lo bajo

Ya en otro momento de este trabajo, en el apartado de *El banquete de bodas* se mencionó lo relativo a los nombres y la importancia que tienen en la caracterización del personaje. Los nombres que se estudian en este apartado, son aquellos que tienen alguna marca que los orienta hacia lo inferior material y corporal. Tal es el caso del nombre de Marietta Karapetiz, que ayuda a enfatizar la inversión de lo alto con lo bajo, y la ambivalencia de las imágenes en donde ambos polos se funden en una sola cosa. Como se mencionó anteriormente, un nombre no referencial como éste, puede tener una motivación semántica que contribuye a la orientación temática del relato. El apellido 'Karapetiz', dentro de este contexto pudiera leerse como un juego de palabras que aluden a la expresión 'cara de pedo'. Esto pudiera asomar la intención de las formas de la alegría popular, que se precipitan hacia lo bajo, para regresar y situarse sobre la cabeza. Se hace una sustitución del rostro por el trasero, de lo superior por lo inferior.

Dante de la Estrella, en cambio, es un nombre referencial, alusivo al clásico personaje literario, que de acuerdo a Pimentel remite a un "sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura" (1998:64), y que por el peso de su referencialidad, también marca pautas en la orientación temática del relato, pues el lector observará cómo este personaje, está al igual que el Dante de la Divina Comedia, destinado a emprender un descenso a los infiernos. El abogado de la Estrella hace ese descenso cuando viaja a Estambul, y la forma que del lugar se expresa; al ser motivo de mofa en dicho viaje, por la paliza de la que es objeto; y finalmente al ser el hazmerreír de la familia Millares cuando narra sus peripecias. Es el bufón coronado rey en ese mundo al revés, los atributos de su reinado se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior, toda la novela está impregnada de estas inversiones de lo alto por lo bajo.

### 3.4 La parodia del Discurso del Orden Social en *Domar a la Divina Garza*

El lenguaje de *Domar a la Divina Garza* está de fiesta. Es un lenguaje enmascarado y caricaturizado en medio del carnaval. De la misma forma que en las fiestas populares de la Edad Media y el Renacimiento se celebraban ciertas ceremonias que eran las representaciones cómicas de los ritos más solemnes, es decir se llevaban a cabo parodias burlescas de los actos más serios y formales de la vida cotidiana, así en la novela de Pitol, el lenguaje aparece vestido para el jolgorio. El autor juega con el lenguaje y convierte expresiones provenientes de ciertos hitos oficiales o religiosos, en burlas escarnecedoras de los actos a los que usualmente honran y enaltecen. De estos dichos serios hace aparecer la versión jocosa, se propone la risa como una forma alterna de percibir el mundo oficial y con ello se hace uso de la bivocalidad de la que habla Bajtín, en donde la palabra ajena se utiliza para ser reconfigurada para los nuevos fines del otro.

Al respecto el propio autor de la novela señala

A medida que el lenguaje oficial escuchado y emitido todos los días se volvía más y más rarificado, el de mi novela por compensación, se animaba más, se hacía zumbón y canallesco. Cada escena era una caricatura del mundo enmascarado, es decir caricatura de la caricatura. Encontré refugio en el relajo...La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo lo que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia, se desbarrancaba frente a la mofa, la vulgaridad y el escarnio. Se imponía un mundo de disfraces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final (Pitol, 2000b:18).

Pitol deliberadamente subvierte el uso coloquial de ciertos registros discursivos, para volverlos burla de ellos mismos. Lo hace con todo lo que provenga de la solemnidad, con lo cual quedan comprendidos varios ámbitos de la vida en sociedad, sin embargo este apartado se enfocará en lo que respecta al discurso del orden social. La propia novela invita a indagar en lo que el autor quiere decir al utilizar ciertos recursos estilísticos, como cuando Dante refiere lo que Rodrigo Vives sugería a su hermana Ramona como posible tema de investigación



“Habló de una antropología política, necesaria para captar el verdadero discurso del poder. Sí, nadie, según él, trabajaba en México en las obras novelescas del XIX y, sobre todo en las de la Revolución, más que el discurso político expreso; en cambio los críticos desdeñaban considerar el concepto político inmerso, diluido en el discurso narrativo, el que aparece de manera oblicua en determinadas acciones, brota en los elementos del vestuario, en movimientos del cuerpo y que es el que revela al fin y al cabo la verdadera concepción política del autor, aunque a veces contrarié sus declaraciones expresas” (Pitol, 1999:42)

Según Norberto Bobbio la antropología política:

como disciplina quiere reconocer y examinar empíricamente la naturaleza de los sistemas y de las combinaciones políticas, con el fin de descubrir cuáles son en realidad los principios que regulan las relaciones internas y externas de los miembros de las comunidades políticas diferentes de aquellas que nos son más familiares. (1988:80)

De esta forma en *Domar a la Divina Garza*, se hace un manejo peculiar de ciertos fenómenos políticos y sistemas simbólicos, que si bien no son señalados abiertamente, sí son objeto de burla a través de la parodia. Como parte de estos elementos estudiados, uno que es de suma importancia es precisamente el lenguaje, pero concretamente aquél que está destinado a regular la conducta de los integrantes de una sociedad, es decir aquél que constituye el discurso jurídico.

La novela, con su ambiente subversivo, retoma algunos de los valores simbólicos del sistema jurídico mexicano, pero vistos desde la nueva óptica en donde ya no son considerados como objetos de culto, sino como las caricaturas del malogrado y multicitado Estado de Derecho. Hugo Gutiérrez Vega opina que

En esta obra implacable, el autor no perdona y hunde en el ridículo a las estereotipadas personillas producto de nuestras contradicciones sociales, de la corrupción generalizada y del autoritarismo de la clase política. Su retórica campanuda queda al desnudo, su incultura se manifiesta en plenitud y, debajo de los ropajes ceremoniales, se retuerce el gusano sin seso, la salmonela oratoria, el productor incansable de lugares comunes (Gutiérrez Vega, 2000:50).

El principal punto de ataque es la figura de Dante de la Estrella, quien narra la historia central, y que es precisamente un abogado que se entromete en la intimidad de la familia Millares y que “los ha constreñido a reconocer que existe. ¡Que es quien es! ¡Dante C. De la Estrella, licenciado en derecho!” (Pitol, 1999:27). En una buena parte de sus intervenciones, este personaje, insiste en

resaltar lo importante de su profesión con aires de grandeza en espera de que le rindan pleitesía, se conduce como si fuese la encarnación misma de la Ley, frente a la que todo hombre debe someterse. “No le gustaba para nada ese confanzudo ‘lic’”, que por segunda vez le habían endilgado ya esa tarde” (Pitol, 1999:55) De la Estrella es presentado como un personaje que en un contexto serio se localizaría en la cima, pues sus aventuras ocurren cuando “estaba terminando un doctorado en derecho constitucional en Roma” (Pitol, 1999:28). Dos elementos muy característicos se encuentran en esta referencia: por una parte el estudio de la constitución, Ley suprema de una nación, sobre la cual no debe haber ninguna otra ley, lo cual hace pensar en una posición superior; y por otra parte la realización de los estudios de Doctorado en Roma, para el sistema jurídico mexicano, concebido bajo la impronta de la tradición latina, realizar los estudios precisamente en esa ciudad, es remitirse al origen mismo de las cosas. En un plano óptimo el abogado se situaría en el punto más alto de la jerarquía jurídico-social, por su alto grado de preparación, su acercamiento a la cuna de las Leyes, su grado académico de Doctor, etc., sin embargo desde la mirada de la sociedad, (y de la ficción) es visualizado como un personaje innoble, un loco que utiliza palabrería para intentar impresionar a su auditorio, pero que sólo consigue aturdirlos con su marrullería. La novela mantiene una tónica constante de ataque a este personaje, portador del discurso del cual se adueña el autor para poner su sello e introducir una nueva voz, el ataque se da a través de la burla, haciendo énfasis en sus exageraciones. En términos de Bajtín: se realiza una trasposición del discurso, en donde “los enunciados de un mismo contenido cambian de tono y de su último sentido [...] estas manifestaciones cambian su sentido total y conclusivo, suenan de otra manera, como una parodia o una burla” (2005:317) Todo aquello que el abogado expresa en relación a su situación de privilegio o de superioridad, lleva consigo diferentes voces, con diferentes sentidos. Representa una postura seria, que apunta hacia el plan original para el que fue concebido el discurso del orden, que ahora es desprovisto de una aplicación real, por lo cual a la vez expresa la visión de la sociedad que percibe su discurso como fruslerías y

se burla de él, de lo hueco de sus palabras, las cuales retoma, exagerando el tono para mofarse de ellas y así introducir una nueva voz.

El lenguaje que utiliza Dante De la Estrella suena familiar, no porque se trate de un lenguaje común sino porque es aquel que está inserto en el imaginario social, perteneciente al discurso jurídico el cual, según Renato Prada (2001), logra en la sociedad un grado de institucionalización y especialización tal que se constituye en una serie sociocultural autónoma, en la cual la ideología, entendida no como falsa conciencia sino como explicación y fundamentación, originada en los círculos del poder juega un papel de suma importancia, al grado de hacer que este discurso se constituya como el derecho o el estado de derecho que señala los límites de lo permitido y lo prohibido. De tal suerte que en la memoria colectiva está grabada la forma en que este discurso es presentado y es posible identificar algunas fórmulas o frases, contenidas en el imaginario, aún cuando sean usadas de forma paródica como en *Domar a la Divina Garza*. El abogado exagera su papel de hombre de leyes y utiliza expresiones que serían adecuadas en un tribunal, más no en una charla familiar, como cuando en lugar de pedir llanamente que guarden silencio durante su relato, expone pomposamente: “Por una de esas contradicciones en que tan rica suele ser el alma colectiva, sucede que desean ustedes saber algo de mí, me apremian a aclararlo, y cuando al fin han vencido mis escrúpulos inician tal barullo que el uso de la palabra me resulta vedado. (Pitol, 1999:76). De la Estrella tiene muchas opciones coloquiales de pedir que no se le interrumpa, pero opta una y otra vez por solicitarlo en términos de su ejercicio profesional “Pido entonces, y creo tener derecho a ello, que se abstengan de manifestar sus propias interpretaciones” (Pitol, 1999:82) . Tales peticiones parodian la exposición de las ideas en el ámbito del lenguaje jurídico, la cual siempre se hace de forma rebuscada e incluso exagerada, en lugar de utilizar un lenguaje más llano. Con lo cual se realiza esa caricaturización de la que habla el propio autor, señalando lo absurdo y ridículo que resulta englobar tanto una expresión que pudiera hacerse de manera directa. Utilizando los mismos términos

pero insertos en un diferente contexto, hace que el sentido de la palabra se dirija hacia la provocación de la risa y no a una exigencia de respeto.

Se pueden encontrar en la novela numerosos ejemplos de la utilización del discurso jurídico y del orden social con un sentido totalmente opuesto al que originalmente tenían. Tal es el caso de la utilización del latín entre las expresiones, una característica, que tradicionalmente era considerada como de mucha valía entre abogados, puesto que demostraba un conocimiento muy especializado y de élite del Derecho. Desde luego Pitol no podía perdonarle al personaje de De la Estrella desplegar toda su charlatanería con el uso de estos latinajos, como cuando comenta “estiraría la pata en el coche de regreso, o me encontrarían a la mañana siguiente en la cama del hotel en *artículo mortis*” (Pitol, 1999:62). En este caso el autor habla mediante la palabra ajena, aquella que normalmente pertenece a juristas y abogados, pero introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena, como menciona Bajtín “entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos” (2005:282). En este ejemplo el uso del latín no genera en el auditorio respeto, ni refuerza ningún principio legal por señalar su origen en el Derecho Romano, sino que se utiliza exactamente la misma expresión pero orientada hacia el relajamiento, incluso al hacer la conjunción entre las expresiones ‘estiraría la pata’ y ‘*artículo mortis*’<sup>17</sup> ambas alusivas a la muerte, se sabe que la intención no podría ser seria.

Otra de las ideas con gran arraigo en el imaginario social es la de los abogados como los principales profesionistas que conforman la clase política. Su lenguaje se inserta en el del discurso político el cual por su excesiva pompa resulta muchas veces incomprensible para la población general. Incluso gente con un mayor grado de preparación considera que el discurso tradicional de los políticos es completamente demagógico, en el que se postulan ideologías radicales, falsas

---

<sup>17</sup> Artículo mortis o artículo de la muerte: último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte. *Diccionario de la Lengua Española de la RAE* 2001 Madrid: Espasa Calpe.

promesas y excesivos halagos para conseguir ser favorecido por el pueblo. Esta característica del discurso, tampoco le fue ajena a Sergio Pitól, quien además de tener un ojo muy aguzado para señalar excesos sociales como éste, cuenta con una amplia experiencia sobre el particular y de primera mano, en razón de la carrera diplomática que practicó durante varios años y que le permitió conocer de cerca la clase social que detenta este discurso, la clase política. El viejo novelista que aparece en la novela también manifiesta conocer a personajes petulantes de los cuales está resuelto a burlarse totalmente.

De tal suerte que en *Domar a la Divina Garza*, hay repetidas alusiones a lo incomprensible que resulta este discurso para el público en general, quien por momentos cae en el engaño de dejarse llevar por la manipulación de emociones sin haber entendido nada de lo dicho. Esta idea se refuerza en varias ocasiones como cuando el viejo Millares le comenta a De la Estrella: “La verdad, licenciado, tiene usted una manera de contar las cosas que uno parece estar enterándose de todo, y en cierto momento se da cuenta de que no ha comprendido ni pizca de la historia.” (Pitol, 1999:62)

La sensación que su relato, manejado bajo los parámetros del discurso político tradicional, produce es que “Nadie sabía ya de que hablaba” (Pitol, 1999:65) y de que “Nadie podía presumir de haber captado por entero el sentido de aquella agitadísima perorata.” (Pitol, 1999:73) El uso de estos excesos lingüísticos conjuga audazmente, por una parte, la manera de hablar de la clase política, siempre llena de excesos y rebuscamientos, con el otro elemento que articula la novela que es el Carnaval, pues estos aderezos al lenguaje lo hacen hincharse, exagerarse, del mismo modo que la levadura añadida a los panes los hace inflar. El lenguaje del abogado es inflado y eleva a un nivel, que en apariencia es superior, expresiones que podrían manifestarse de manera más coloquial, pero que con esto dejarían de tener el mismo impacto.

Este discurso político, además de ser impenetrable, es vacío y está desprovisto de congruencia con las acciones de la clase que lo utiliza, lo cual es también una idea muy acendrada en la población. Como muestra clara de una doble moral el abogado proclama “¡Hagamos el bien sin saber a quién! Tal es el apotegma que desde siempre rige mi moral” (Pitol, 1999:165), pero a su vez revela sin miramientos “A través de la Secretaría, comencé a localizar y a adquirir una serie de libros y suscripciones a revistas sin gastar un centavo.” (Pitol, 1999:107). La parodia en este caso se dirige a los excesos de la clase política, como tal, como un grupo, un sector identificado por la sociedad por sus corruptelas, sus abusos y su doble discurso, tal como Bajtín lo señala: “se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar” (2005:282), el objetivo al que apuntan estos ejemplos es la manera de ver, pensar y hablar de esos seres que ya son de por sí percibidos como caricaturas. Se muestran las incongruencias de una clase política cuyas acciones nada tienen que ver con su discurso, el cual no es otra cosa que palabrería manipuladora para ganar partidarios. Pese a que en ciertos momentos dicho discurso exalta los ánimos y provoca emociones, su imagen ha sufrido tal desgaste frente a la sociedad que en general es ya percibido como un constante zumbido, que no cesa y que en realidad no está comunicando nada.

En general consideraban el discurso del licenciado como un contrapunto permanente al ruido producido por la lluvia al azotar las ventanas. Un poco como oír la radio. El sonido estaba allí, pero nadie se sentía obligado a ponerle toda su atención. (Pitol, 1999:72)

El parloteo de De la Estrella es comparado con el producto de un merolico, el cual pese a señalar todas sus bondades, nadie apetece. Incluso “Hasta para los gemelos resultaba evidente que a aquel orate no se le podía tomar en serio.” (Pitol, 1999:138) La banalidad del discurso político, es una idea tan arraigada en la visión de la sociedad, en el imaginario distorsionado, que no es raro que a los niños de la historia, tampoco les conmueva en lo absoluto la perorata de Dante, quien a su vez no ostenta ningún pudor en mostrar su impostura

No había obtenido aún el título de doctor, bueno, no lo obtuve nunca, ¿por qué no decirlo? ¿Es acaso un delito? Pero no me parecía grave que la tarjeta me

presentara como tal, pues en aquella época estaba seguro de que acabar el doctorado sería cosa de unos cuantos meses más. (Pitol, 1999:87)

De la Estrella es un mequetrefe, lleno de contradicciones, que por una parte se jacta de su título de Derecho, y lo hace también con descaro de la falta de su grado de Doctor, se proclama defensor de la equidad, como cuando en su relato comenta

Poco antes de llegar al hotel hice un último esfuerzo por restablecer los puentes, exponiéndole con la mayor calma posible por qué, en términos de la más estricta justicia, le correspondía a Sacha pagar la cuenta (Pitol, 1999:137).

Pero cuando se trata de respeto a la autoridad, su tono cambia y la justicia no le es más un concepto afín, sólo importan sus particulares intereses, con el mismo cinismo se burla de las instancias encargadas de impartir justicia, y en una clara afrenta al poder público admite: “Sé muy bien que no estoy ante un tribunal, y si así fuera, me daría lo mismo. Jamás he tolerado que me pidan cuentas” (Pitol, 1999:61). Con esta última aseveración De la Estrella se adelanta a la opinión de sus oyentes e incluso del lector, entabla un diálogo, advirtiendo que no dará ninguna explicación de su actuar, a sabiendas de que sus receptores desaprobarán su conducta, pues no tolera que le pidan cuentas. Bajtín señala que “Toda palabra literaria percibe con mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc.” (2005:286) De la Estrella está percibiendo a sus destinatarios, por lo cual es muy tajante en su aclaración. El abogado se auto-presenta como ridículo, como caricatura de sí mismo y a través del relato se va degradando cada vez más.

El autor en todo momento muestra a De la Estrella como una manifestación de la locura, una válvula de escape para el lector que al fin podrá reírse sin tapujos de quienes en la sociedad son en el fondo motivo de risa pero cuya investidura no permite hacerlo libremente e incluso hay que tenerles ciertas deferencias. En la novela hay licencia para la burla, aquella que se permite en el carnaval, en donde las reglas son subvertidas y el pueblo se regocija. Como ya se ha dicho al inicio de

este apartado, en las fiestas populares ciertas fórmulas sagradas u oficiales se reconfiguran para ser usadas en el escarnio, así en la novela de Pitol múltiples expresiones del ámbito político y jurídico son manipuladas principalmente por De la Estrella para darles un nuevo valor, a la luz de la risa como posición de sentido. Dentro de estas fórmulas, una que está inserta en el imaginario social es la máxima de Benito Juárez : “Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”, podría decirse que es una de las sentencias más fuertes de la identidad nacional. Pitol pone en boca de De la Estrella su propia versión cuando éste señala, para referir una trivialidad que “Entre gente civilizada era una obligación de principio aprender a respetar esos cotos cerrados de la individualidad” (Pitol, 1999:141). Dante rebaja la frase del benemérito de las Américas, a un caso personal y sin mayor trascendencia, subvirtiendo de nuevo el uso de estas formulas casi “sagradas” para la estructura del poder en el país, que halla en el juarismo gran parte de su sustento.

El contrato social de Rousseau es también mencionado desde la ramplonería del narrador que lo degrada para sus fines personales, rompiendo con la finalidad de equidad social que éste tiene, alegando “El obrero lo sabe. [...] Desde el fondo de su alma levanta un clamor que exige orden, disciplina, mano de hierro. De esa manera el pacto social cumple su cometido: la armonía.” (Pitol, 1999:109) El contrato social es en boca de De la Estrella una herramienta de explotación para la clase trabajadora, en lugar de un instrumento cuya intención sería compensar las naturales desigualdades dadas entre los seres humanos. Estas palabras se convierten en arena de dos voces, las voces que habitan estas palabras no pueden fusionarse, aparecen aisladas, divididas por la distancia e incluso se contraponen con hostilidad (Bajtín, 2005:282). Se utiliza la idea del Contrato Social para fines totalmente opuestos a la equidad.

La palabra jamás podrá olvidarse de los contextos concretos de los que va formando parte. De acuerdo a Bajtín una palabra nunca tiende a una sola conciencia ni a una sola voz; es un medio eternamente móvil y cambiante de la



comunicación dialógica. En estos ejemplos, se observa como la palabra ajena, es aprovechada para otros fines, se le confiere una nueva orientación semántica, pues mientras que en un contexto serio las máximas de Juárez y los postulados de Rousseau tienen la intención de lograr una convivencia más justa de la sociedad, Pitol, a través de su personaje De la Estrella las reutiliza de manera distinta. En el caso de Juárez, haciendo uso de ella como un objeto gastado que ha descendido del pedestal al uso cotidiano y sin trascendencia de la charla casual y en el caso de Rousseau manipulando las fórmulas según la conveniencia del hablante. Bajtín refiere que “De esta manera una palabra debe percibirse intencionadamente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces. Así es el discurso de la parodia” (2005:276).

Existen figuras jurídicas cuya utilización está un poco más limitada a los profesionales del Derecho, sin embargo en la novela son fácilmente identificables por el manejo cómico que de éstas se hace, tal es el caso de la figura de la inexistencia<sup>18</sup>, que en Derecho tiene una acepción específica y que De la Estrella usa indiscriminadamente y comenta “Harto sobre todo de que aquel par de marisabidillas, que a mi juicio comenzaban a tratarse con demasiada y sospechosa intimidación, se empeñaran en declararme inexistente” (Pitol, 1999:118). De igual forma como si se encontrara dictando una fe de hechos el abogado expresa “Quiero dejar constancia de que ésta es la primera vez que hablo de mi viaje” (Pitol, 1999:55). El abogado en la relación de sus frustraciones degrada gran cantidad de los términos que son usualmente motivos de disertaciones doctrinarias para los estudiosos del Derecho, tales como el acto “público y notorio”, “matrimonio en régimen de comunidad de bienes”, “despojo”, “daño emocional”. Con lo cual hace notar el desvarío y la demencia imperante en un

---

<sup>18</sup> El acto jurídico es inexistente cuando falta alguno de los elementos esenciales para su nacimiento, de tal modo que el acto no pueda concebirse sin él. Todo acto jurídico tiene como elementos fundamentales los sujetos y el objeto. La voluntad de quien realiza el acto es elemento de existencia. Un acto es inexistente si carece de una manifestación de voluntad, la cual debe ir dirigida a un fin, el cual es el objeto a lograr. Toda conducta que carezca de de estos dos elementos será inexistente. María Elena Mansilla y Mejía 2005, *Glosario Jurídico Civil*, México D.F.: IURE editores.

mundo dominado por personajes obsesionados con el Poder que les puede reportar el conocimiento de un lenguaje incomprensible.

Otra situación que no es casual es que el abogado señala las inconsistencias del discurso de Marietta Karapetiz, que representa al mundo intelectual, y objeta los mismos defectos que se perciben en sus propios decires: “Demostré con argumentos irrefutables mil errores subyacentes bajo una prosa que era mero chisporroteo de naderías, oropel” (Pitol, 1999:102). El lector no conoce a detalle si las posturas de Karapetiz tienen fundamento o no, pero sí sabe que el comentario del abogado es totalmente refractario pues son sus expresiones las que se asemejan al oropel, cosa de poco valor y mucha apariencia. Como menciona Bajtín, “La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con su actitud hacia el otro, y con la actitud de este último hacia el héroe” (2005:302) Es parte del diálogo que impera en la novela de Pitol, en donde uno se percibe en función del otro. El otro influye en la manera de reconocerse a sí mismo.

De la Estrella también hace alusión a la común imagen que se tiene de la manera de expresarse de los políticos, que si bien él personifica perfectamente, no duda en señalarlo respecto de Marietta Karapetiz, quien “hinchada de soberbia, iba desgranando con voz lenta, como un presidente de la República en el momento de dictarle a su secretaria el texto de un decreto de capital importancia.” (Pitol, 1999:112). De la Estrella reniega de Karapetiz pero en realidad se reconoce en ella “en la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él” (Bajtín, 2005:306).

El abogado y narrador se obstina en desenmascarar a la maestra, y confiesa abiertamente

Me convertí, para decirlo rápido, en su juez más implacable, en su verdadero azote. Demostré con agudeza, sustentado en un amplio aparato de erudición, que

ella y todo lo que de ella emanaba no era sino un continuo fraude (Pitol, 1999:102).

Utilizando la metáfora del juzgador, se confiesa como el contrincante principal de la profesora, quien en opinión de Juan Antonio Masoliver Ródenas es el alter ego de De la Estrella (2000:71), entre otras cosas por utilizar los mismos recursos y cometer los mismos abusos en la exaltación de su personalidad. Sobre los artículos publicados por Karapetiz dice el abogado “¡A ninguno dejé de darle palo!” (Pitol 1999:102), comportándose de nuevo como su juzgador y usando la expresión vulgar, extraoficialmente utilizada en el medio jurídico para referir a una sentencia que es dictada en sentido desfavorable.

Toda la novela está habitada por este lenguaje al que Monsivais califica de “un lenguaje crispado, extenuante, torrencial, el personaje más verdadero.” (2000:29). Un lenguaje festivo que se burla de otro serio cuyo principal temor es desvariar y perder su fuerza, por lo que se empeña en mantener la cordura aunque con ello incurra en excesos que lo sitúan al borde de la risa. Es el señalamiento de una sociedad que toma tan en serio la búsqueda de un orden que está muy lejos de lograr, que la acerca más a la demencia, que al ideal soñado. La novela muestra una sociedad que se ha desquiciado en el afán de someter todo a sus reglas y en medio de tal caos sigue convencida de lo que Dante De la Estrella manifiesta con atino “que al hombre de bien aterra, o al menos perturba, cualquier manifestación de locura” (Pitol, 1999:54).

Con todos los ejemplos mencionados anteriormente, se puede observar como en la parodia la palabra ajena se torna pasiva en manos de quien la opera, pues ésta es tomada, indefensa e inerme y el autor le confiere un nuevo sentido, y la obliga a servir a nuevos propósitos. Tal es el caso de todas las expresiones y frases que provienen de la jerga jurídica y del discurso del orden social, cuya orientación original era de infundir respeto, pero que a través del tránsito por las bocas de todos los que lo usaron irresponsablemente se convirtió en un cúmulo de lugares comunes, volviéndose algo inocuo. Por lo cual el intento de situar este discurso de

nuevo en la cima es percibido como una burla, como algo tan improbable que resulta absurdo, tan ridículo como convertir al loco del pueblo en rey.

#### 4. La penúltima palabra

De acuerdo a las imágenes carnavalescas estudiadas a lo largo de este trabajo, que destacan el inacabamiento del mundo, todo fin debe estar preñado de un nuevo comienzo, por tal motivo se ha utilizado para este apartado último el título de 'penúltima palabra' en lugar de 'conclusiones', pues no se busca con esto concluir algo, o dictar la última palabra sobre el tema, sino sólo la penúltima palabra, asentando un punto final convencional pero no definitivo.

Este apartado deberá funcionar como la escapatoria de este texto, como la posibilidad de cambiar su último y definitivo sentido, proponiendo al lector que a partir de aquí elabore su contrapropuesta, pues este espacio sólo corresponderá a lo que Bajtín denomina una última 'palabra ficticia', con el tono abierto de quien espera ser sinceramente refutado.

Así pues, no se habla de conclusiones porque la palabra que aquí se ha expuesto no deberá aprehenderse como algo petrificado en su sentido, sino que es material propio para cambiar su tono y sentido último, pues es el postulado base del principio dialógico propuesto por Bajtín, y parte del conocimiento adquirido en la presente investigación.

Para poder elaborar sistemáticamente una 'penúltima palabra', y por considerar que se apega al esquema que se ha propuesto en el presente trabajo, se tomará el orden que propone la siguiente cita de *Domar a la Divina Garza*:

Habló de una antropología política, necesaria para captar el verdadero discurso del poder. Sí, nadie, según él, trabajaba en México en las obras novelescas del XIX y, sobre todo, en las de la Revolución, más que el discurso político expreso; en cambio, los críticos desdeñaban considerar el concepto político inmerso, diluido, en el discurso narrativo, el que aparece de manera oblicua en determinadas acciones, brota en los elementos del vestuario, en movimientos del cuerpo y que es el que revela al fin y al cabo la verdadera concepción política del autor, aunque a veces contraríe sus declaraciones expresas (Pitol, 1999:42).

Esta cita ha sido considerada en el presente trabajo como una marca de lectura importante, ya que habla de una posición subyacente del autor, cuya búsqueda fue uno de los objetivos planteados por esta investigación, por lo que de este fragmento se tomarán los elementos que se abordaron en el texto y de qué manera se encontró su función.

El primer elemento que se encuentra en este fragmento y que es coincidente con esta investigación es 'el verdadero discurso del poder'. En este estudio se ha descrito de qué manera el dispositivo del poder se consolida a partir de la articulación de tres elementos: el discurso del orden, la fuerza y el imaginario social. En el caso del discurso del orden, está formado por aquellos conceptos que contribuyen a consolidar el poder, estableciendo conductas prohibidas y conductas autorizadas, formando una ciencia jurídica, creando cuerpos de leyes que serán herramienta indispensable para la legitimación del poder, para que de forma racional los ciudadanos acepten la imposición de las normas.

De esta forma el sujeto que detenta el poder se vale de un discurso especializado para afianzar su posición, pero asegura el cumplimiento de dicho discurso a través del elemento de la fuerza. El tercer elemento que ayuda al engranaje del poder es el que se refiere al imaginario social, aquel que se instaura en los sentimientos y las emociones de los hombres y que ayuda a fijar las ideologías a favor del poder. El imaginario es reforzado diariamente mediante la utilización de símbolos que los ciudadanos comparten y con los que reafirman su sentido de pertenencia a un grupo social determinado, lo cual les recuerda la intención de caminar en conjunto hacia la misma dirección.

De estos elementos del dispositivo del poder, ha de hacerse especial mención, para efectos de esta investigación, en el del discurso. Ya se ha mostrado la forma ideal en que debe funcionar éste para sustentar al poder, así como la percepción ideal que de él debieran tener los ciudadanos, sin embargo la forma en que se recibe dicho discurso en la actualidad, difiere considerablemente de este esquema

primario, pues existe la sensación de un continuo engaño de parte de la clase política hacia los ciudadanos, estos últimos desconfían de las palabras vacías de las autoridades que con prácticas demagógicas utilizan un lenguaje que para el pueblo es inaccesible, casi críptico, lo cual abre más la brecha entre la clase que detenta el poder y los ciudadanos. Por lo anterior cabe preguntar ¿cuál será entonces ‘el verdadero discurso del poder’ en la novela de Pitol?, ¿cuál será ese concepto político inmerso, diluido en el discurso narrativo? Para hablar de esta penúltima interrogante, hay que recordar que de acuerdo a Iser la ficción, al igual que la mentira, provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente, pero la ficción va más allá de la mentira pues descubre su ficcionalidad, lo cual ésta última no puede permitirse, de tal suerte que las ficciones literarias contienen toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso, sino ‘discurso representado’. Lo que está escrito debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, pues la mayoría de los géneros literarios son meras señales regidas por convenciones.

De tal forma que en *Domar a la divina garza*, el abogado De la Estrella no representa el discurso del orden en su forma pura, en su concepción ideal, sino que constituye únicamente la vestidura necesaria para representar algo cuya referencia ya no se da y que por tanto debe ser imaginado. La duplicación es algo constitutivo de la ficcionalización. La novela objeto de este estudio, muestra a Dante de la Estrella como el personaje que detenta el discurso del poder, pero lo hace a través de convenciones que el lector identificará, por medio de las expresiones que normalmente forman parte de las prácticas discursivas del medio jurídico y de la clase política, De la Estrella se duplica a sí mismo, utilizando las fórmulas serias para ser identificado, pero usando una máscara que las ridiculiza. A través del disfraz, el abogado utiliza el discurso del orden para proyectar su verdadera naturaleza, sin tener que quitarse la máscara. Es decir, la máscara es utilizada para mostrar un discurso del orden caricaturizado, pero revelando a fin de cuentas que la máscara es su verdadera faz. Los relatos comienzan a ficcionalizarse y se ven convertidos en signos con los que explicar una realidad

oculta, ya que únicamente el significado ficcionalizado del relato puede sacar a la luz lo que debe quedar poco definido.

Así 'el verdadero discurso del poder' que se encuentra en *Domar a la divina garza*, no es el original, el serio, el que busca reforzar la estructura de poder, sino aquel que es percibido en la actualidad: vacío, inconsistente, engañoso y hasta molesto. Es este 'el concepto político inmerso, diluido en el discurso narrativo' que el presente trabajo propone como la 'verdadera concepción política del autor'.

En el curso de esta investigación también se mostró cómo el trato diario con ese discurso desvinculado de la realidad, lo ha relegado a un plano de objeto que se sabe que existe pero del cual no se ve más que su superficie, por lo tanto no puede decirse ya nada sobre él. Ha sufrido una automatización del objeto, con la que opera la economía máxima de las fuerzas perceptivas, el objeto está dado por uno solo de sus rasgos, como un número, o bien, como sucede en el caso concreto del discurso del orden, es reproducido siguiendo alguna de sus fórmulas, sin que aparezca siquiera la conciencia. Esta automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer, el miedo a la guerra y ahora también el respeto a la ley.

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento, a partir de la parodia con la que Pitol maneja el texto se modifica la forma para reparar en la existencia de un discurso, pero sobre todo reparar en la percepción que se tiene de ese discurso, en la forma en que la sociedad recibe sus consignas.

A través del procedimiento de la singularización, propuesto por los formalistas rusos, este discurso y el modo de recibirlo, cambian su forma, pero sin cambiar su esencia. Se oscurece la forma y se aumenta la dificultad mostrando cómo ha evolucionado el discurso del poder, y en qué punto se encuentra ahora.



Siguiendo el orden propuesto al inicio de este apartado, corresponde mencionar, 'el concepto político inmerso, el que aparece de manera oblicua en determinadas acciones'. El Diccionario de la Lengua Española ofrece como definición de oblicuo, "sesgado, inclinado al través o desviado de la horizontal" es decir aquello que se halla en una posición media entre la horizontal y la vertical. Esta descripción geométrica es pertinente, debido a que es la misma función que desempeña la parodia en el texto. La parodia ofrece un acontecimiento entre textos, a través de ella se introduce una voz ajena, que aporta una serie de puntos de vista y de valoraciones que el autor está buscando.

A través de la parodia, una palabra semejante debe percibirse intencionadamente como ajena, de tal suerte que en una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces. Esta palabra bivocal se origina en las condiciones de la comunicación dialógica. Partiendo de esta idea, puede observarse en el comportamiento de Dante de la Estrella, cómo su palabra está invadida por la presencia de otra voz. Él utiliza su discurso con la jactancia de quien tiene la única verdad, se vale de formulas jurídicas, de frases latinas, de modales solemnes, convirtiéndose en una especie de guardián del discurso modelo, pero al mismo tiempo tales fórmulas y actitudes son desplegadas a través de numerosas exageraciones e hiperbolismos, introduciendo en su palabra una segunda voz, que se burla de esa pretensión del discurso de ser respetado, cuando se sabe que ha quedado relegado al plano de los objetos olvidados.

Si esta forma oblicua de presentar el concepto político inmerso es la parodia, la manera en que la parodia se desenvuelve en el texto, será a través de aquello que 'brota en los elementos del vestuario, en los movimientos del cuerpo', para este despliegue funciona muy bien el uso de las imágenes carnavalescas que plantea Bajtín. El autor ruso es mencionado al inicio de la novela, como una base para la novela ficcional que el viejo autor va a escribir, concretamente con la obra sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, con lo cual es indispensable analizar la novela a la luz de estos estudios. La fiesta popular tiene

características especiales, que precisamente se reflejan en la vestimenta y en los movimientos del cuerpo.

En la presente investigación ya se ha mencionado cómo el lector se sitúa frente a un agasajo digno de una gran fiesta, en el que tendrá que estar dispuesto a devorar todo aquello que el discurso le ofrece, sin importar que los bocados sean tan grandes como párrafos de diecinueve páginas. Los excesos son la piedra angular de la fiesta, en este texto copioso, el lector vive la desmesura y disfruta en el regocijo popular. Están presentes en el texto y se han abordado en este trabajo, las imágenes del banquete, de los cuerpos grotescos y de lo inferior material y corporal, todas ellas encaminadas a señalar el inacabamiento del mundo y la posibilidad de una renovación, la certeza de que todo final está preñado de un nuevo comienzo, que la vida se renueva sobre la base de mejores principios. En este momento festivo de la celebración popular, personajes de gran importancia eran el bufón y el payaso, los cuales estaban consagrados al principio carnavalesco en la vida cotidiana, estos no eran actores que desempeñaban su papel en el escenario, sino que en todas las circunstancias de la vida seguían siendo bufones y payasos, como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real y a la vez ideal. En el momento del carnaval, en el que se invierte el orden de las cosas: el bufón es el rey del mundo al revés. Esta dinámica es la misma que se presenta con Dante De la Estrella y su discurso del orden social, el abogado, quien detenta el discurso del orden social, es el bufón coronado rey en la fiesta popular. A través de la imagen del bufón, el autor despliega su postura respecto al discurso del poder y los personajes que lo sostienen, pues se muestra cómo, al igual que el bufón, en todas las circunstancias de la vida siguen siendo el principio carnavalesco de la vida diaria. Seres a quienes no se les puede tomar en serio.

El título de la presente tesis menciona al discurso del orden social como el 'rey feo del carnaval' y no al 'rey bufón', lo cual pudiera ser una idea más afín a la teoría de Bajtín. Sin embargo la explicación para la elección de este término, es que el

carnaval de *Domar a la divina garza* tiene lugar en México, en donde la tradición marca comúnmente, que el personaje ridiculizado es el rey feo. Esta mención es importante porque como ha quedado asentado en este trabajo, en la novela el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento. Así, la representación del espacio 'México' cumple una función especial en el discurso narrativo y Pitol encuentra los suficientes puentes para desplegar el carnaval en este espacio en el que coronan rey, al loco del lugar. Tan absurdo como aceptar como serio un discurso que se ha desgastado hasta la demencia total.

Con respecto a la situación del espacio en la novela, es importante aclarar que dicho tema se mencionó en el presente trabajo de manera muy general, pues fue sobre el curso de la investigación, al intentar desentrañar por qué los hechos se llevaban a cabo en México que se encontró como respuesta la teoría del Cronotopo de Bajtín, lo cual deja una puerta abierta a una nueva investigación o trabajo sobre el particular pues en la obra de Pitol –el eterno viajero- el espacio juega un lugar importante y el espacio colmado de tiempo se propone como un campo muy fértil para posibles investigaciones.

Otra línea de investigación que pudiera derivarse de lo que se ha abordado en este trabajo es lo relativo al imaginario social, al cual sí se le dedicó un apartado en esta tesis, pero se considera que es un tema de sumo interés y gran complejidad en el que pudiera abundarse más y desde nuevas ópticas. Durante la realización de este trabajo, a menudo se presentaba el problema de que al hablar del imaginario era difícil definir si se trataba de algo captado a través de la mirada de la sociedad, prefabricado por los hilos del poder, o una combinación de ambos. Igualmente difícil era determinar a partir de qué momento se considera que el imaginario se ha consolidado lo suficiente para considerarse como tal, como el cúmulo de imágenes fijas que tiene un grupo social y qué papel juegan en éste la

memoria, la imaginación y la ficción. En la obra de Pitol el imaginario social también pudiera estudiarse con mayor grado de detalle.

Así pues de todo lo estudiado, se advierte que la novela busca a través de la parodia caricaturizar lo que ya es una caricatura, develar el lugar común en que se ha convertido el discurso del orden y hacer un festín con el despedazamiento de esta quimera.

*Domar a la divina garza* concluye con la frase 'Siguieron caminando en silencio', y así finaliza este trabajo, con la conciencia de que todo en este mundo está en continuo movimiento, pero que ahora es momento de un silencio, que deje paso a que nuevas ideas y posteriores investigaciones se originen a partir de este punto.

## Bibliografía

ALBARRAN, Claudia, 2000 *Luna menguante: vida y obra de Inés Arredondo*, México: Juan Pablos.

--- 2006 *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM.

BAL, Mieke 2007 *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Tr. Christine Van Boheemen, Toronto: University of Toronto press.

BALZA, Jorge et al 2000 *Sergio Pitol Los territorios del viajero* México D.F: Era.

BAJTIN, Mijaíl 2003a *Estética de la creación verbal* Tr. Tatiana Bubnova, México D.F: Siglo XXI.

--- 2003b *La cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Jean Francois Rabelais*, Tr. Julio Forcat y César Conroy Madrid: Alianza Editorial

--- 2005 *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Tr. Tatiana Bubnova México: FCE

BELTRAN, Rosa *Aprender el mundo. Entrevista con Sergio Pitol* en Cuaderno Salmón Año I, Número I, Verano 2006 Revista trimestral de Tala Ediciones, México D.F.: UNAM y FCE.

BERISTÁIN. Helena 2004 *Diccionario de Retórica y Poética* México D.F.: Editorial Porrúa,

BOBBIO, Norberto et al 1988 [1976] *Diccionario de Política A-J* Tr. Raul Crisafio  
México D.F.: Siglo XXI

BOOTH, Wayne C. 1989 [1974] *Retórica de la ironía*, Tr. Jesús Fernández Zulaica  
y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus.

CALINESCU, Matei, 1991 *Cinco caras de la modernidad. Modernismo,  
Vanguardia, Decadencia, Kitsch y posmodernismo* Tr. María Teresa Beguiristain,  
Madrid: Editorial Tecnos,

CARRIÓ R., Genaro, 1994, *Notas sobre Derecho y Lenguaje*, Buenos Aires:  
Abeledo Perrot,

CASTILLO GARCÍA, Ma. Esther, “La revista S.NOB y la Nueva Sensibilidad en el  
México de medio siglo”: *Revista de Literatura Mexicana contemporánea*, Año XIV  
No.39 vol. 15 / Octubre – Diciembre 2008: 15

--- 2010 La seducción originaria. *La obediencia nocturna, El libro, El hipogeo  
secreto: Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*, México:  
Plaza y Valdés

CASTRO RICALDE Maricruz 2002 “Sergio Pitol una literatura de carnaval” en *De  
la realidad a la literatura*, México D.F.: Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del  
Tecnológico de Monterrey.

DIAZ DE LEON, Marco Antonio 1986 *Diccionario de Derecho Procesal Penal  
Tomo I* México D.F.:Porrúa

*DICCIONARIO DE LA LENGUA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, 2001,  
Madrid: Espasa Calpe

ECO, Humberto, 1989 "Los marcos de la 'libertad' cómica" en *¡Carnaval!* Tr. Mónica Mansour, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

FERNANDEZ DE ALBA, Luz 1998 *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*, México D.F: UNAM.

GARCÍA DIAZ, Teresa. 2002 *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

GUTIERREZ VEGA, Hugo 2000 "Bazar 247" en *Los territorios del viajero*, México D.F: ERA.

HOMERO, José. 2009 *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, México D.F. Fondo Editorial Tierra Adentro,

HUTCHEON LINDA, 2000, *A theory of parody*, Champaign, IL:University of Illinois Press

ISER, Wolfgang 1997. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en Garrido Domínguez, Antonio (Comp) *Teorías de la ficción literaria*. Serie Lecturas Pp 43-65 Tr. Paloma Tejada Caller Madrid: Arco/Libros, S.L.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo, 1988, *Una vieja historia de la mierda*, México D.F.: Ediciones Toledo.

LUQUE, Enrique 1985, *Del Conocimiento antropológico*, Madrid: Siglo XXI

MARI, Enrique 1986 "Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden" *Doxa Cuadernos de Filosofía del Derecho* No. 3: 93-111

MANSILLA Y MEJÍA, María Elena 2005 *Glosario Jurídico Civil*, México D.F.: IURE Editores

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio 2000 “El privilegio de la locura. Textualidad, ensayo y creación en Sergio Pitol” en *Los territorios del viajero*, México D.F: ERA

MEYER, Lorenzo “De la estabilidad al cambio” en *Historia General de México versión 2000* México D.F.: Colmex pp. 881-944

MONSIVAIS, Carlos 2000 “El autor y su biógrafo improbable” en *Los territorios del viajero*, México D.F: ERA

--- 2009 “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México versión 2000* México D.F.: Colmex pp. 959-1076

PALOU, Pedro Angel “Pitol, Cervantes: Melancolía del viaje”: *Revuelta UDLA* Número 2 / Marzo – Mayo 2006: 11

PEREIRA, Armando 1997 *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, D.F: Biblioteca Era.

PIMENTEL, Luz Aurora 1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* México D.F: Siglo veintiuno editores.

PITOL, Sergio 1998 *Todos los cuentos*, México D.F: Alfaguara

---1999 *Domar a la Divina Garza*, México, D.F: Biblioteca ERA.

--- 2000a *El desfile del amor*, México, D.F: Biblioteca ERA.



--- 2000b "Historia de unos premios" en *Los territorios del viajero*, México D.F: ERA.

--- 2002 *De la realidad a la literatura* México: Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey

--- 2003 Pitol, Sergio "Mis primeras novelas Prólogo autocrítico": La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Número 387, Marzo 2003:3

--- 2004 *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*, Bogota: Grupo Editorial Norma.

---2006 *La vida conyugal* México, D.F: Biblioteca ERA.

PRADA, Renato 1999. *Literatura y realidad*. México: FCE/UV/BUAP

--- 2001 *El discurso testimonio y otros discursos* México: UNAM

REYES, Graciela, 1984, *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Madrid: Editorial Gredos.

ROUSSEAU, Juan Jacobo, 2002 [1762] *El Contrato social* México D.F: Editorial Porrúa.

SALAS ELORZA, Jesús 2006 "Semana Santa en Tepotztlán: un texto en el tintero de Sergio Pitol" Revista *Espéculo de la Universidad Complutense de Madrid*, Número 32 Año XI Marzo – Junio 2006

SCHKLOVSKI, Viktor 1991 [1917] "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antología presentada por Tzvetan Todorov) México D.F.: Siglo XXI Pp. 55-70

ZAVALA Lauro, 1993 *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*  
México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco,

--- 2007 *Ironías de la metaficción en cine y literatura* México, D.F.:Universidad  
Autónoma de la Ciudad de México Colección Al margen