

La risa y el títere: el cuerpo y el texto monstruosos en tres relatos de Sergio Pitol

Gabriel Luévano Gurrola

¿Soy acaso una marioneta manejada por algún desconocido? ¡Sí lo eres!, oigo. ¿Y eso que daba yo en llamar «mi voluntad» no me alcanza sino para elegir uno de los varios platillos que ofrece la carta de un restaurante?

Sergio Pitol

I

Aprovechando una discusión en torno a la vejez, Sergio Pitol enuncia en su ensayo *El tríptico*, incluido en *El mago de Viena* (2005), algunos de los temas y manías desarrollados a lo largo de su obra: la desfachatez de figuras de altos cargos que se regodean en la procacidad, su adoración por los hospitales y los periodos de convalecencia que le permitieron leer a sus anchas, o el morboso placer de imaginar para sí una muerte violenta y paladear las reacciones que los deudos pudieran manifestar. Además, divide en tres las etapas de su producción literaria hasta ese momento y describe la aparición de su vena jocosa como un resultado de las lecturas de autores como Bajtin y Gombrowicz que, entre otros, configuraron en su formación un «remedo del caldero fáustico».

Cuando se refiere al tríptico formado por sus principales novelas, dice: «Entre estas tres novelas se tiende un amplia red de conexiones, de corredores, de vasos que potencian su carácter carnavalesco, fársico, delirante y grotesco».¹

Por supuesto, se ha trazado la relación entre el autor de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1974) y Pitol en reiteradas ocasiones, sin embargo, la complejidad laberíntica de algunos de sus cuentos —*Vals de Mefisto* (1979), *El relato veneciano de Billie Upward* (1980) y *Nocturno de Bujara* (1980) —, con su juego de narradores a los que se les delega la responsabilidad de contar la mayor parte de las historias, invitan a pensar esa relación como una visión artística que no impide nutrirse de otras posturas.

En cuanto a la hibridez de estilos y formas en la obra literaria, el cuerpo o los rituales popula-

¹ Sergio Pitol, *Obras reunidas V. Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 276.

res, por ejemplo, tanto Bajtin como el crítico alemán Wolfgang Kayser parecen coincidir en la necesidad de no resumir en categorías ligadas a la sátira o el drama una sensibilidad distinta en la que los límites se desdibujan o problematizan. No obstante, para el teórico ruso la exageración de un hecho o el rasgo de una persona trasciende la caricatura negativa. El exceso festivo de Rabelais no se explicaría si la hipérbole se conformara con tratar el defecto: lo que no debe ser en términos morales. A Kayser, por el contrario, le fue cara la idea del abismo al que se precipita el lector o el espectador de una obra de arte cuando se han destruido los órdenes existentes. Dice, en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957): «No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo».²

El abigarramiento de elementos que precipitan al lector también se posesiona de él, distorsionando su identidad, enajenando su mundo. La fuerza de lo casual sobre lo causal, de lo siniestro, evidencia una imaginación más perversa que festiva.

A pesar de las ramificaciones de las historias que, bajo la estrategia de las cajas chinas, son presentadas como cuentos dentro de los cuentos de Pitol, no parece factible la preeminencia de lo accidental como eje rector de los relatos. Y, sin embargo, el juego no se cancela, solo se enmarca. En los tres relatos propuestos arriba existen personajes activos, usualmente escritores o críticos cuya cultura les permite juzgar el talento de otros creadores y la absurdidad de los protagonistas de historias que nos llegan de segunda mano. Los personajes juzgados, pasivos, ejemplifican o padecen motivos grotescos, en los que la voluntad personal les es escamoteada, como en el modelo de Kayser, mientras que los activos, al tematizar la idea misma de la creación e imaginación literarias, en su mordacidad y crueldad hacia esos se-

² Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado libros, Colección La balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 374.

res repulsivos o patéticos, encarnan una perspectiva festiva y fértil, a lo Bajtin. No por nada esta condición de instrumentos, que vuelven a los personajes de Pitol títeres fantasmales, es formulada en *El tríp-tico* por el autor mismo, para quien esta peculiaridad es especialmente notoria en *Domar a la divina garza* (1988): «Ellos tienden a aparecer y desaparecer como si obedecieran a un conjuro. El lector no sabe si son verdaderos personajes de novela, o marionetas, meras visiones, musarañas».³

Este ensayo pretende tocar brevemente algunos puntos de los relatos seleccionados en lo tocante a la idea del texto no concluido, pleno de historias que se ramifican y le otorgan un aspecto monstruoso, como los elementos del cuerpo en su tratamiento abismal en algunos personajes, más cercano a los postulados de Kayser.

II

En *El relato veneciano de Billie Upward*, la colegial Alice cree entender la necesidad de abandonarse a los placeres del cuerpo desde que, al desobedecer las instrucciones de su profesora, sale del hotel donde guarda reposo debido a una enfermedad y ve el paso ligero de los transeúntes, mientras califica el suyo como el de una inválida. Al final de su aventura, cuando ha dejado el concierto ofrecido por la elegante Titania dirigida por el joven de quien queda prendida, parece encontrar la clave de un libro leído durante el viaje a Venecia, cuya lectura la perturbó. Este versa sobre una aventura de senectud en la que un Casanova decadente, de sesenta años, soborna al amante de una joven matemática para suplantarlo en la cama, en la que, pasada la noche, permanece vencido por el sueño. La joven, por supuesto, lo reconoce, y Alice se siente perpleja ante la anécdota porque, desde luego, el cuerpo y el olor del provecito donjuán debieron haberla alertado.

Ese «retrato abyecto y repulsivo» del viejo amante cobra al final de la peripecia de Alice la importancia de una clave para descifrar la verdad de la fuerza

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 276.

que la impulsa a dejarse vencer por «el golpe de la sangre del macho» en la góndola sobre la cual escapan del escándalo de Titania. Esta clave parece participar del motivo grotesco del cuerpo monstruoso, imperfecto, abierto a las posibilidades y la creación, como lo plantea Bajtin:

Como ya hemos señalado, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste.⁴

Antes de salir del hotel, Alice se había probado un vestido de noche para constatar su recién alcanzada condición de mujer adulta y al final ese despertar se cristaliza en su separación de las buenas maneras. En este despertar los defectos son la puerta del cuerpo y los placeres: el bello seductor de la estudiante tiene una dentadura inconciliable con su virilidad: es infantil, demasiado pequeña. El contraste del niño y el hombre es el del anciano y el deseo que se niega a morir en la anécdota de Casanova.⁵ Al comparar la picaresca vitalidad del viejo con otros personajes recortados como siluetas sin sustancia del relato leído, Alice:

[...] añade que, a pesar de todo, para ella la perfidia de Casanova (y eso lo comienza apenas a descubrir en ese momento) es preferible a la estulticia, por ejemplo, de

⁴ Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en La Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 259.

⁵ Tal vez no sea ocioso pensar en este punto en lo que Juan Villoro indica en *Las mil fugas de Casanova*, ensayo dedicado a Pitol, presente en *De eso se trata* (2010). Villoro analiza las *Memorias* del famoso libertino, en el que se presenta como un hombre de cercana relación con la enfermedad, pues muchas veces parece que la busca, hasta el punto de disfrutar del halago que un médico le dirige al ver aumentar su clientela de mujeres enfermas, a quien él contagiara. Casanova haría de sus memorias un «expediente» de su cuerpo y, por tanto, de sus enfermedades.

un par de ancianos, los hermanos Riccordi que aparecen en dos pasajes del libro como sombras patéticas, gimoteantes y borrosas frente a la figura acerada del aventurero veneciano que traiciona, penetra y aniquila.⁶

Ahora bien, en este punto Pitol despliega su habilidad para poner en perspectiva el terreno de ambigüedad que no desdice, más bien enmarca la lección de la joven entre los comentarios del personaje que siempre estuvo leyendo junto a nosotros la aventura de Alice. El fracaso de esa lección se da por partida doble. En primer lugar, Alice encuentra a Titania y al comendador que la pretende tomando un desayuno al término de su viaje por los canales. A esta mesa se suma el muchacho de dientes infantiles y los tres le parecen a la desconcertada joven un remedo grisáceo de lo que había creído descubrir en la figura de Casanova: «intuye que el drama contemplado el día anterior al final del ensayo era falso, un juego inventado por esos tres despojos humanos para fingir que su vida es interesante y aún la sacude la pasión».⁷ Antes de la desilusión el lector del cuento dentro del cuento percibe la debilidad del relato y con su aparición repentina, cuando su presencia parecía olvidarse, nos invita a pensar en Alice como una sombra más, derrotada dentro de su mundo, y fuera de él, por la impericia de Billie Upward.

Además, la lección trunca de Alice es puesta en duda gracias al delirio bajo el que la encontramos cuando la maestra la descubre a su vuelta al hotel. La aventura es falsa y Pitol, lo suficientemente astuto como para mezclar el resumen de la historia con las percepciones del lector que revisa el texto de Upward, con las ideas críticas de un tal Gianni en su mente, para revalorar su calidad literaria. Por lo tanto, la fuerza de las imágenes grotescas del cuerpo se mantiene, pero su aprendizaje ya no le pertenece a la protagonista sino, tal vez, solo a ese severo lector.

⁶ Sergio Pitol, *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 227.

⁷ *Ibidem*, p. 230.

De allí que en el preámbulo de la aventura en Venecia esta ensaye varias interpretaciones del texto. Una de ellas plantea lo siguiente: «era también un tratado sobre la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo circundante y su fusión mística con el pasado».⁸

La unidad entre individuo y entorno, o un objeto, aparece en la extraña descripción del pianista a cuyo concierto asiste el intelectual Manuel Torres en *Vals de Mefisto*: «El joven parece mantener con el piano una relación sanguínea, casi umbilical. A momentos la exacta correspondencia con su instrumento y con los sonidos que de él extrae lo hace parecer casi inhumano».⁹ A esto se le añade la adjudicación de un parecido con un hombre que acabase de hacer el amor, debido al sudor de su rostro, comparación que puede responder a la presente en *El relato veneciano*, la cual comunica el nacimiento de la conciencia de lo voluptuoso en relación con la suciedad del agua de los canales, a cuya orilla las prostitutas renuncian a la búsqueda del sentido de la vida y se pierden en rememoraciones de experiencias obscenas. El placer, el exceso del cuerpo, la animalidad (las compañeras de Titania se describen como escarabajos o mandriles) son aquí vencedores de la razón y la buena conducta (recordemos que la joven poseída por Casanova es matemática).

El núcleo de *Vals de Mefisto* descansa en la serie de imagerías que a Torres le sugiere la presencia de un anciano espectador que, desde un palco, mira con insistencia al intérprete. En forma de esquema va midiendo las posibilidades, rechazándolas, hasta llegar a la más satisfactoria: estamos ante un hombre que asesinó a su esposa al enterarse de una infidelidad. La envenenó para asistir a los últimos esfuerzos de la moribunda en su piano, mientras tocaba *Vals de Mefisto*, pieza que le recordaba a su amante; con ello, la constatación del amor que nunca tuvo renace en el homicida al escuchar la composición, muchos años después, frente a la morbosidad de Torres.

⁸ *Ibidem*, p. 218.

⁹ *Ibidem*, p. 210.

Sin embargo, como en *El relato veneciano de Billie Upward*, tratamos con un personaje desmenuzado por otro, en un marco mayor que sirve de plataforma a Pitol para deslizar las claves de lectura de su texto. Es una mujer, en este caso, leyendo el relato de su esposo Guillermo, durante la etapa del divorcio. Culta, honesta y mucho más inteligente que Guillermo, establece una relación francamente antagónica con el cuento. Ella indica los núcleos narrativos a punto de cristalizar, sin desarrollo: «mínimas historias nutridas en los más rampantes lugares comunes de un decadentismo de fin de siglo, sedientas de ripios y oropeles».¹⁰ Más adelante, respecto al personaje de una catalana de otro de sus relatos fallidos: «Siente allí un exceso de curvas, de redondeces, una figura demasiado plena que la hace evocar caderas como ánforas y pechos iguales a mascarones de edificios en exceso barrocos».¹¹

Hasta ahora se han mencionado algunos temas grotescos referentes al cuerpo: la ancianidad que lo deforma, el cuerpo animalizado o el cuerpo convertido en un objeto. A todo esto, el cuerpo transhumano. Pero, de igual modo, mientras el cuerpo pierde sus privilegios de perfección y belleza, tenemos la idea del texto como una especie de cuerpo. El hecho de que el relato de segunda mano tenga curvas, redondeces y haga pensar en caderas y pechos, permite que no sea aventurado pensar en esos ripios, que se demoran en detalles que no se desarrollarán y en historias que se pegan cual rémoras al tronco del relato, como un producto de la imaginación y sensibilidad grotescas.¹² Resulta lógico, por lo tanto, que para los lectores de la obra de Upward y Guillermo el juicio resultante de su examinación sea de rechazo o, al menos, de irritación. Para la esposa de Guillermo el estilo serpenteante es una manera de combatir su grisura y la linealidad de su vida (la verdad es que él juega, ella no).

¹⁰ *Ibidem*, p. 207.

¹¹ *Ibidem*, p. 209.

¹² En el híbrido ensayo-relato *El oscuro hermano gemelo*, Pitol compara el fruto del trabajo del novelista que hurga en su vida en un ejercicio que trasciende lo autobiográfico, con «una prótesis múltiple» que transforma sus propios reflejos en el relato.

En *Nocturno de Bujara*, el narrador principal, el único, no lee un relato, pero extiende sus opiniones sobre los relatos que elabora, también obsesiva y un tanto perversamente, pero acaso las meditaciones en este relato son más transparentes y acusadas. Cita, después de poner al lector al tanto de la narración sobre un pianista húngaro con la cual quisieron librarse él y un amigo de una mediocre pintora, al crítico polaco Jan Kott. Utiliza sus ideas en torno al cuerpo como una mera suma de fragmentos, nunca como una identidad, ya que jamás tenemos una visión completa de él, para tratar el problema de la memoria, también insuficiente para armar la imagen total de un recuerdo:

Igual que en el tratado de Jan Kott sobre el erotismo, la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa. Como aprehendido por el tacto, el mundo se disgrega, los elementos se separan, se desencadenan y solo son perceptibles uno o dos detalles que por su vigor anulan el resto.¹³

Esta clave de lectura ayuda a entender la estructura sumamente compleja de *Nocturno de Bujara*, donde tenemos una serie de analepsis que, hasta el final del cuento, derivamos de un presente en el que el narrador se halla esperando un vuelo a Samarcanda. Desde la sala de espera intenta recordar la excursión que en Bujara hizo junto a sus amigos Dolores y Kyrn, y con ello el tiempo en que conocieron él y su amigo Juan Manuel a la pintora fracasada.

El éxtasis al que se hace referencia, además de entroncarse con la idea del texto abierto, lleno de compuertas y ripios, como un cuerpo que se disgrega, permite identificar la recurrencia de la animalización en su faceta más salvaje. Esto se vuelve evidente en la descripción de la matanza de los cuervos que llenan de gritos el cielo de Bujara antes de ser devorados por una especie de cigüeña. Apunta el narrador

¹³ *Ibidem*, p. 263.

que esa atmósfera de destrucción es capaz de enloquecer a los turistas y diplomáticos, arrastrándolos a lanzarse de cabeza desde lo alto de sus habitaciones. El nexo de la imagen grotesca con la reflexión acerca de la imaginación que sugiere un sinfín de tramas en la mente de un creador, que a su vez determina la estructura del relato,¹⁴ lo encontramos cuando el narrador asegura, al presenciar una procesión, que siente «el aleteo» de la historia olvidada. Una anécdota aletea como un cuerpo enajenado.

Se trata de la historia de la pintora italiana, incendio del narrador y su amigo. Había sido abandonada por un amante sudamericano para buscar el desahogo con ellos, quienes, para deshacerse de su persona, le transmiten la anécdota inventada del pianista húngaro Feri Nagy. Esta joven promesa visitaría Samarcanda para confundir en la estación de trenes a un grupo sospechoso con gente amiga y terminar en una sórdida recepción de nobles circasianos venidos a menos. Los húngaros son tenidos por orientales y eso facilita el desarrollo del cuentecillo pues, a pesar de la suciedad de la princesa anfitriona, de la pieza donde vive y de los invitados, siendo el pianista muy pulcro, se familiariza rápidamente con el mal olor. La identificación natural, biológica, con ese mundo que por genética no puede serle, en el fondo, ajeno, lo hace desapercibir los aullidos que lanzan sus nuevos amigos. El muchacho despierta desnudo y magullado en una estera y, aunque regresa a Hungría, renuncia al piano para buscar el elixir perdido que descubriera en esa capitulación ante el salvajismo.

Apelar al erotismo como una suma del cuerpo fragmentado, y a la capacidad generativa de la ima-

¹⁴ Margo Glantz describe la forma de narrar del autor en un apartado de Sergio Pitol: *De pájaros, hechiceras y magos*, texto reunido en sus *Ensayos de literatura mexicana del siglo XX* (2013), de la colección de Obras reunidas del FCE, y cierra con una curiosa comparación: «El narrador, desdoblado o triplicado, la vislumbra, la imagina, inscribe comienzos, desarrollos y finales, los desarticula, los recompone y acaba disparando una multitud de relatos, como esos insectos que, cuando son destruidos, se multiplican y dejan escapar réplicas diminutas de sí mismos», p. 400.

ginación que reconstruye la memoria y el deseo de solazarse en la vulgaridad de los ambientes bestiales, podría responder a la definición bajtiniana del cuerpo, tendiente a la generación, desde las zonas abiertas, como la boca o, tomándonos la licencia, los núcleos cristalizados de la trama:

El cuerpo grotesco aparece sin fachada, sin superficie cerrada, lo mismo que sin fisonomía expresiva: está encarnado ya sea por las profundidades fecundas, ya sea por las excrecencias aptas a la reproducción, a la concepción. Este cuerpo absorbe y da a luz, toma y restituye.¹⁵

Sin embargo, *Nocturno de Bujara* encapsula ese festejo, esa característica que Pitol adjudica al «tercer aire» de su carrera literaria, en *El tríptico*: «marcado por la parodia, la caricatura, el relajo, y por una repentina y jubilosa ferocidad».¹⁶ Quizás la ferocidad no contradiga la naturaleza criatural,¹⁷ bajtiniana, de esa vena que podemos ubicar también en el cuento, pero como un ripio más puede extenderse para llegar a la parte más perversa de su estilo. Al término del relato se confiesa un remordimiento del narrador. Parece que la pintora polaca viajó a Samarcanda, atendiendo a la persuasiva invitación a través de la disparatada anécdota de Nagy, pero no solo eso. Rumores difíciles de confirmar aseguran que apareció, desnuda y golpeada, en una calle de la única ciudad contemporánea de Babilonia aún habitada, como el destino falsamente esbozado para librarse de ella.

La mezcla de realidad y ficción le abisman en una especie de colapso que desencadena los recuer-

¹⁵ Mijaíl Bajtin, *op. cit.*, p. 278.

¹⁶ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 274.

¹⁷ Utilizo el término apoyándome en la apreciación del tipo de realismo de Rabelais hecha por Erich Auerbach en *Mimesis*, que bien podría suscribir Pitol, y desde luego, se adecua a la visión de Bajtin: «El realismo “criatural” recibe con Rabelais un sentido totalmente nuevo, rudamente opuesto al medieval, el del triunfo vitalista y dinámico de la corporalidad y sus funciones», p. 257.

dos hasta la imagen primera del cielo ensombrecido por los cuervos. Tal situación confirma la naturaleza sedante que varias líneas antes del final se enuncia respecto a la proclividad de Kyrim a las historias atroces:

La fruición del narrador revela esa crueldad que posee en los más altos momentos a las tribus del desierto; pero, como los de *Las mil y una noche*, tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano (¡Porque Alah, será siempre el más sabio!) y en vez de empavorecernos nos crean una especie de soltura, de reposo.¹⁸

Aunque en esta cita se nos precave de lo que, en términos de Bajtin, respondería a la inmortalidad de la historia de los pueblos, cuya vida se renueva en imágenes y ritos que la hacen convivir con la muerte, del mismo modo, la consciencia de que existen fuerzas inconscientes, incluso divinas, que parecieran controlarnos y adormecer nuestra voluntad, remite al hincapié en lo siniestro bajo la perspectiva de Kayser. El narrador titiritero es en cierta medida un títere de la suerte o del mal, pero no deja de ser, comparado con los personajes abiertamente manipulados, un ser activo.

III

Si bien en un cuento como *Vals de Mefisto* tanto el lector que juzga como el personaje creador salen incólumes de la experiencia crítico-imaginativa (el autor del cuento resumido, Guillermo, sale avante de la prueba ya que nunca leemos el cuento directamente y solo podemos confiar en la irritación de su esposa), tenemos la idea del texto como un cuerpo que muta y explora caminos para gestarse constantemente. En *El relato veneciano de Billie Upward* y *Nocturno de Bujara* las marionetas resultan peor libradas. Alice, la pinto-

¹⁸ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 253.

ra italiana, la misma Billie Upward, tan maltratada en otras obras de Pitol, se presentan como seres incapaces de sortear los motivos grotescos que padecen o encarnan. Son víctimas de fuerzas tras las que Pitol, como un mago que las conjurara, desliza su arte poética: bajtiniana en lo que toca a su fertilidad como autor acreditado por la calidad de los cuentos en sí, de corte más acorde a Kayser en su aplicación sobre algunos personajes.

Dice Kayser, en el capítulo final de su libro, en un tono más optimista:

Aun afrontando la perplejidad y el terror suscitados por esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo y desearían distanciarnoslo, la obra de arte verdadera nos regala una secreta liberación. Lo oscuro adquiere rostro, lo inquietante se revela, lo inasible consigue lenguaje. Y con ello llegamos a nuestra última definición: *la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo.*¹⁹

A través de sus testaferreros, Pitol pareciera reservarse la prerrogativa de la salvación, dejando a sus personajes como seres no del todo completos. Los narradores o escritores que pueblan los tres relatos analizados tienen la capacidad de entrar al laberinto, construirlo o desmenuzarlo, con un mayor o menos distanciamiento en relación a los monstruos o las víctimas que los habitan. Para esos narradores —portaestandartes de la poética que Pitol va deslizando mediante citas directas o acerbos comentarios, entiendan o no la naturaleza criatural del estilo grotesco, fallido en los relatos de segunda mano, acreditados como cuentos redondos donde ellos son también instrumentos—, enmarcar lo monstruoso les permite salir medianamente salvos. Para aquellos que encarnan lo monstruoso, o que lo padecen, los motivos grotescos disuelven la humanidad de su

¹⁹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 379.

cuerpo, la protección de su buena conducta (Alice) o la falsedad de su ego (la pintora italiana).

Para Ernesto de la Peña, en *Carpe risum. Inmediaciones de Rabelais* (2015), el estilo de Rabelais se aleja del concepto clásico de lo monstruoso, como algo remoto y distante del hombre. Él rescata, en su desmesura imaginativa, los elementos más benevolentes de los gigantes: «Atrapar al monstruo en su laberinto no significa forzosamente emprender una lucha; puede tratarse de una expedición de experimentación de nuevas realidades que ofrece el mundo».²⁰ En esa expedición, tomando prestadas las palabras del filólogo mexicano para el autor de los cuentos tratados aquí, la libertad enunciada por Bajtín es privilegio de Pitol y su texto monstruoso. La lucha, la desorientación apuntada por Kayser, sigue siendo para sus títeres.

Fuentes

Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en La Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. De la Peña, Ernesto, *Carpe risum. Inmediaciones de Rabelais*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016. Glantz, Margo, *Obras reunidas IV. Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013. Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco Su realización en literatura y pintura*, Machado libros, Colección la balsa de la Medusa, Madrid, 2010. Pitol, Sergio, *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004. Pitol, Sergio, *Obras reunidas V. Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008. Viloro, Juan, *De eso se trata. Ensayos literarios*, Anagrama, Barcelona-México, 2010.

²⁰ Ernesto de la Peña, *Carpe risum. Inmediaciones de Rabelais*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, p. 242.