

2.3.- "LA PRESENCIA INSOSLAYABLE DEL HUMOR EN LA NARRATIVA VENEZOLANA"

Desde mediados del siglo XIX, cuando hace su aparición el cuento o cuadro costumbrista *"Un Llanero en la capital"*, de Daniel Mendoza, puede hablarse con cierta propiedad de la presencia del humor en la narrativa venezolana. A partir de este momento, ciertas características *"jocosas"*, *"irónicas"*, o en tono de *"burla"*, comienzan a desarrollarse, muy lentamente, hasta darle a nuestra narrativa una consistencia y un sabor únicos, al presentar un tono *"alegre"*, *"chispeante"*, *"fresco"*, *"irreverente"*, *"desenfadado"*... cualidades o características éstas que habían sido desarrolladas hasta la saciedad por los escritores de la picaresca española.

La categoría del humor se nos presenta desde dos ámbitos, en apariencias disímiles: uno que divierte, que entretiene, que provoca la risa, la burla; el otro que satiriza, que punza una realidad y se hace penetrante, irónico y puede llegar a la degradación. "La risa -escribe Kant- es una emoción nacida de la súbita reducción a nada de una intensa expectativa"¹. Cuando se produce la risa, se produce igualmente una degradación de algún valor humano; Alfred Stern sostiene que "La risa se revela como un juicio de valor, un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores"².

En las formas anteriormente mencionadas será considerado el humor dentro de la narrativa venezolana. El humor permite la frescura y origina la risa y provoca, además, en el lector, la despreocupación, quien

¹ - Citado por Alfred Stern. Filosofía de la risa y del llanto. 2ª ed. Mayaguez. Universidad de Puerto Rico, 1975. P. 24

² - Ibid. p. 42

consciente o inconscientemente no puede evitar el sonreír ante algo, como forma o señal de complacencia ante lo que lee. La presencia del humor en nuestra narrativa se ha mantenido inalterable, muchas veces en cuanto juicio de valor, otras como mera fórmula de entretenimiento, por ello la risa será el más claro anuncio de la presencia de un humor festivo, alegre, sano, chispeante, aunque de fondo siempre permanezca la sátira. Recordemos que la risa, que se presenta como sinónimo de alegría, es también el símbolo del castigo social, puesto que al reírse de algo o de alguien se le degrada, se le disminuyen sus valores: juega entonces el humor con la realidad, la destruye o la re-crea, divierte o satiriza, pero siempre será un punto de escape para las angustias del ser humano.

En un excelente trabajo semiótico en torno al humor, Valmore Agelvis sostiene que:

Al indagar sobre el humor nos hemos conseguido con que éste se manifiesta a través de un universo bastante diverso. Lo conseguimos en la pintura, en la escultura, en la música, en la poesía, en el lenguaje cotidiano, en la narrativa literaria, en el teatro, etc. Por otro lado lo que podemos agrupar bajo el denominador común de *humor*, recibe variadísimos nombres: risa, broma, ironía, chanza, etc.³

El propio Alfred Stern manifiesta la universalidad del humor, independientemente de la raza, el credo o la nación. El humor es universal por ser propio, innato, del ser humano; entendemos el humor de un país aún cuando no entendamos la sátira personal, interna, que vive ese mismo país:

(E)l humor se dirige a todo el mundo y no solamente a una cierta clase o nación, de suerte que somos capaces de

³ - Este interesante trabajo recopila algunas concepciones históricas en torno al humor, para después aplicar, semióticamente, sus postulados. Al respecto véase: Valmore Agelvis. *Semiótica del discurso lúdico*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1978. P. 15

comprender el humor de naciones extranjeras, mientras que no siempre comprendemos sus sátiras. Al provocar una risa casi universal, el humor crea por lo tanto un lazo entre los hombres, mientras que la sátira separa a uno de los otros.⁴

Daniel Mendoza, uno de los iniciadores del llamado *"Costumbrismo Venezolano"*, reflejará el alma del hombre del llano venezolano, con sus creencias y costumbres, pero igualmente introducirá el elemento *"jocoso"*, *"burlista"*, que serán eje de importancia en toda su narrativa. Además de *"Un llanero en la capital"*, publicó con estas características: *"Los muchachos a la moda"*, *"Gran Sarao o las niñas a la moda"* y *"Palmarote en Apure"*.

Junto a Daniel Mendoza se desarrolla una valiosa generación de escritores costumbristas, que identifican al pueblo venezolano y cuya *"gracia"*, *"alegría"*, *"sarcasmo"* y *"burla"*, serán claves en la narrativa nacional. Algunos de esos escritores fueron: Francisco de Sales Pérez, quien en su *Semblanzas de mi tiempo*, recogió cáusticamente la mordaz sociedad caraqueña de fines del siglo XIX. De él podríamos citar sus cuentos: *"Hipólito"* y *"El Petardista"*. Felipe Tejera es autor de un grato relato titulado *"Apuros de un padre de familia"*; Tullo Febres Cordero con un hermoso, irónico y morallista cuento llamado *"La mata de los centavos"*; Pedro Emilio Coll, probablemente el más conocido de todos ellos, con un cuento extraordinario en el cual se burla de la sociedad y hasta del lector, titulado *"El diente roto"*; y junto a ellos Eugenio Méndez y Mendoza, Miguel Mármol y Francisco Tosta García, quien merece comentario aparte.

En 1895 aparece una novela que se aleja del esquema tradicional venezolano, hablamos de *Don Secundino en París*, de Francisco Tosta García, catalogada por la crítica como *"novela costumbrista"*,

⁴ - Alfred Stern. Op.cit. p. 167

intentando con ello resolver la fractura que produjo en la naciente narrativa venezolana. *Don Secundino...* no habla exclusivamente de los pormenores de la Guerra Federal; ni de los trágicos amores de una pareja más trágica aún, etc. Cuenta las peripecias de un político de segunda, vívidor de primera, y quien realiza un viaje a París en compañía de un doctor amigo que se lo ha recomendado, en tono saludable, para olvidar sus constantes metidas de pata; allí encontramos un humor latente, desbordante, que incita a la risa; se nos narran anécdotas que se viven desde el abordaje al barco, y luego en la cosmopólita París, cometiendo barbaridades, cursilerías y una gran cantidad de ocurrencias, especialmente chuscas, la mayoría de tono jocoso, alegres, rumberas y humorísticas, por lo estrambótico del personaje mismo y de su actitud ante las cosas; hasta el momento del regreso a Caracas; podría mencionarse como ejemplo la vez en que asistió a una sesión de gala con pantalón azul, casaca negra, sombrero de jipijapa y con una enorme sortija de brillantes puesta sobre el guante blanco, creando una imagen grotesca, irónica. Del propio Tosta García aparecerá póstumamente *Memorias de un vívidor* (1946), con una fuerte intención satírica.

Posterior a la obra de Tosta García aparece la producción narrativa de José Rafael Pocaterra y de Julio Garmendia, dos de los mejores narradores venezolanos de comienzos de siglo; sus obras son más frescas y más literarias que las anteriores, con unos rasgos irónicos que sorprenden y atrapan al lector al movilizarse las historias entre la ficción y la realidad. En 1922 José Rafael Pocaterra publica sus *Cuentos Grotescos*, en los cuales se nota la presencia de un lenguaje escatológico, con escenas fuertes y moralizantes, y en cuyo fondo subyace un humor negro, persistente, que es como la declaración de la burla hacia el Otro, burla que no es más que su propia degradación.

Aquí el humor no es festivo sino más bien intranquilizante, perturbador, puesto que está en permanente conexión con la ironía y con la sátira. Wayne Booth afirma que en todo texto, al aparecer la tergiversación de las normas de expresión, anda rondando la ironía:

Siempre que al examinar un texto escrito con precisión, sea de carácter discursivo o imaginativo, en prosa o en verso, nos encontramos con una tergiversación radical de las casi ineluctables normas de expresión a que estamos acostumbrados, habría que pensar en seguida que hay muchas probabilidades de que anda rondando la ironía.⁵

Pocaterra sabe manejar el discurso narrativo para crear la atmósfera de sorpresa y dejar rondando en cada uno de sus cuentos a la ironía, pensemos por ejemplo en *"Las Linares"*, ya la descripción física instauro a la ironía, y con ella a lo grotesco y a la degradación de aquellas mujeres.

Desde la aparición en 1927 de *La tienda de muñecos*, la narrativa de Julio Garmendia estremece y sorprende, en especial por sus propuestas en torno al ámbito de lo fantástico, mundo en el cual se desarrollan casi todas sus narraciones con un humor sutil, fino, contrario al de Pocaterra, humor que se viene colando desde el inicio del texto y que sitúa al lector en el ámbito de la alteridad, para desde allí tomar posesión del Otro sin degradarlo; puede apreciarse en cuentos como *"El cuento ficticio"*, *"El alma"*, *"El cuarto de los duendes"* o *"El difunto yo"*, con una fina ironía que deja perplejo al lector, quien no encuentra más salida que la risa. Estas nociones escriturales serán reafirmadas por Garmendia en 1951, con la publicación de su segundo libro *La tuna de oro*, en donde sobresalen cuentos como *"El médico de los muertos"* y *"Guachirongo"*.

⁵ Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 108.

La ironía es el término que mejor define la aparición de las incongruencias. En el caso de Garmendia, se produce la ruptura de la realidad y por ende se aborda el mundo de lo fantástico, desde el momento en que una de estas incongruencias hace su aparición, por ejemplo el médico, que debe preocuparse por la salud de los seres vivos, será representado como quien cumple tal función pero en el mundo de los muertos.

(S)e puede llegar al objetivo más claro de la ironía cuando los juicios o argumentos o afirmaciones inaceptables se convierten en lo que el autor cree y espera que nosotros creamos también.⁶

Guillermo Meneses, otro de los grandes narradores venezolanos, parte de los ambientes sórdidos para situar historias escabrosas, en donde el humor será siempre la gran esperanza del hombre. Humor en cuanto significación de "alegría" o de "burla", e incluso hasta de "degradación" humana. En su novela *Campeones* (1939) el humor es la esperanza para la consolidación del triunfo deportivo de cuatro jóvenes venezolanos; en cuentos como "*La Balandra Isabel llegó esta tarde*" (1939), el humor es la representación del escape posible que tiene el marinero Segundo Martínez para conquistar y abandonar mujeres. El ámbito de la alteridad manejará muy bien el humor como fórmula para unir los espacios disímiles.

De estas mismas fechas serán dos cuentos que utilizan el humor de diferentes maneras. Antonio Arráz retoma un relato popular infantil, "*La Cucarachita Martínez y el Ratón Pérez*", para reflejar a la vez el orgullo y el temor de una "cucarachita" que, por obra de su buena suerte, se convierte en "adinerada", y decide casarse con el más simpático y humilde de los ratones, el "*Ratón Pérez*", quien morirá ahogado en una

⁶ Ibid. p 185

olla de chocolate hirviendo el mismo día de la boda; ironía y humor, una vez más, aliados para despertar la inquietud en el lector. Arturo Uslar Pietri, por su parte, en su cuento "El Gallo", fabula desde lo cotidiano de un hombre que vive un elemental dilema: José Gabino se roba un gallo de pelea y no sabe si comérselo a la orilla del río o jugarlo en la gallera y llenarse de gloria y dinero. El tema del robo del gallo y el dilema posterior, sitúan plenamente el humor festivo, el humor alegre, que llevará al personaje a medir todas las posibilidades, en favor y en contra, y finalmente lo hará tomar la decisión que considera más indicada.

José Fabbiani Ruiz publica en 1946 *La dolida infancia de Perucho González*, en donde la burla, el humor propiamente, será el eje para expresar la ternura: a través de él se parte de una abrupta realidad para tomar entera posesión de lo imaginario, de lo onírico, de lo sensual y hasta de lo erótico. La presencia de un humor negro, soterrado, fuerte, caracteriza a esta obra, y en alguna forma la asemeja, como hipertexto, al cuento de Pocaterra "De como Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús". Como reflejo de la "realidad Otra", será la visión del humor en *Los alegres desahuciados* (1948), de Andrés Mariño Palacio. Burla, ironía, alegría, desenfado, mordacidad, todo confluye en una sociedad decadente que se ve reflejada en esta obra. Este detalle es importante: el humor sirve para juzgar a una sociedad. Bergson⁷ habla de una visión social del humor, para él la risa tiene un significado social, es decir, puede redimir o degradar.

De 1949 es *Ana Isabel, una niña decente*, de Antonia Palacios. Narración autobiográfica que desplaza su hilo narrativo hacia la búsqueda de un perdido paraíso infantil; su narratividad presenta el

⁷ Henry Bergson. *LA RISA*. Buenos Aires, Tor, 1942. Pp. 14 y ss.

cambio abrupto dado desde una edénica infancia hasta una reveladora y angustiante adolescencia. Ana Isabel, la niña, se aferra al humor como único medio posible para recuperar el espacio perdido, el tiempo que se ha escapado ante sus ojos sin poder evitarlo. El humor se balancea entre lo festivo y lo mordaz, para manifestar la dulzura de la infancia, la nostalgia por todo cuanto ya fue, y a su vez para denunciar a la pacata sociedad caraqueña de entonces. Para 1955, Miguel Otero Silva publica su novela *Casas Muertas*, con una historia narrativa de fondo que se bifurca en dos: una primera festiva, alegre, provinciana, y una segunda de decadencia, de decrepitud y soledad. Son los dos ámbitos históricos-espaciales sobre los cuales se desenvuelve Ortiz, la ciudad que fue punto de referencia para los llaneros y su posterior abandono inmisericorde; ambos momentos reflejan, igualmente, la vida del personaje femenino, uno de adoración y brillantez y otro de soledad desgarrante. En *Los Habitantes* (1961), de Salvador Garmendia, y *El Tumulto* (1961), de Argenis Rodríguez, el humor es denso, fuerte, soez, irónico, como marca de una sociedad en transformación, probablemente camino hacia su decadencia. Estas obras están ya anunciando otras que vienen sondeando nuevos procedimientos literarios, así por ejemplo, debemos mencionar *Al Sur del Equanil* (1963), de Renato Rodríguez, y *Asñaito-Infierno* (1963), de Adriano González León. Renato Rodríguez irrumpe intempestivamente en la narrativa venezolana, causando asombro e indignación. Desde 1963, año de aparición de su primera novela, *Al Sur del Equanil*, se ha visto envuelto en las más absurdas e irónicas apreciaciones críticas. Esta novela descubre a un escritor irreverente, mordaz, y muy fresco en el contar, nada de política ni de lucha de guerrillas ni sentimentales esquemas de amor. *Al Sur del Equanil* representa la voluntad propia del hombre que se considera escritor por influencias de un amigo. Se trata de un joven margariteño

que se lanza a correr mundo y en ese andar vive aventuras y desventuras, jocosas y dramáticas. Intentar una aproximación crítica a esta novela, es estar alerta ante la presencia insolayable de la burla, de la ironía y de la sátira. En ella hay alegría vivencial, humor sano y humor escatológico, como un juego paradójal; sueños de una lejana infancia; será catalogada como la iniciadora del desenfado en Venezuela, por la utilización de un lenguaje mordaz, soéz, escatológico; por la permanente ironía que deja colar; es obra de vital importancia para las letras hispanoamericanas, puesto que anticipa en todo el continente un tipo de literatura, de escritura, que comenzará a remozar las letras de nuestros países, precisamente, a romper con el acartonamiento academicista, y a entonar canciones populares, muy de moda hoy día en nuestra narrativa.

Adriano González León se había iniciado publicando en 1957 un volumen de cuentos titulado *Las hogueras más altas*. En *Asfalto-Infierno* recoge la "jodencia" de una ciudad abismal, cambiante; de una urbe que, cual enorme vagina, todo lo engulle. El humor negro, la ironía, la burla, las paradojas, la sátira, serán el motivo sobre el cual se construya la narración. Desde su primer libro, *Los fugitivos*, (1964), Luis Britto García se refocila enormemente con las prácticas del humor, la ironía, la burla y la sátira. Es, tal vez, su forma de *gritar* y desnudar a una sociedad decadente. En *Rajatabla* (1970), llega a su plena madurez narrativa, y junto a la ironía estarán en permanente juego la burla, el humor fresco que, sin embargo, tiende a degradar al Otro.

Wayne Booth sostiene, a propósito de la ironía y su relación permanente con el humor, que:

En cuanto se utiliza una voz irónica, cualquiera que sea su grado y el tipo de obra, los lectores, inevitablemente, empiezan a interesarse y a disfrutar con esa voz.⁸

En 1968 aparece una novela que, una vez más, sorprende y encanta el ámbito literario nacional: se trata de *Piedra de Mar*, de Francisco Massiani. Novela de la juventud venezolana, juventud desorientada; nos cuenta la intimidades de un muchacho a quien llaman "Carecorcho", o simplemente "Corcho", eternamente enamorado de Carolina, a quien jamás dirá una palabra de amor. "Corcho" escribe una novela, la misma que el lector va leyendo, novela espejo como sostiene la crítica más reciente, con la cual piensa conquistar a Carolina; la muchacha, sin embargo, sólo se interesa por Marcos, otro muchacho del grupo, y por el carro nuevo de éste. El joven protagonista sufre irremediamente su dolor ante el silencio y el fracaso amoroso; sufre ante la manifiesta indiferencia de la muchacha; pero en medio de este manifiesto sufrimiento, la jocosidad, la alegría, la burla, irrumpen constantemente para identificar a un joven que realmente no sabe lo que busca: se enamora "perdidamente", y por unos minutos, de una francesa que ve en la calle y para conquistarla compra una revista totalmente en francés, desde luego que la muchacha no le toma en cuenta; decide castigar a Carolina por su obstinada indiferencia, pero tiene que salir huyendo de su casa, a medianoche, en medio de una pertinaz lluvia y sin un zapato... "Corcho" es el adolescente inmaduro, que ante ciertas situaciones no sabe como actuar; la novela es, quizás, el reflejo picaresco de una derrota nada amarga. Este tipo de planteamientos resultaba entonces novedoso para la narrativa venezolana.

Dos años más tarde, en 1970, aparece *Historias de la calle Lincoln*, de Carlos Noguera, con una perspectiva humorística, irónica, que

⁸ Wayne Booth: Op. cit. p. 228

cuestiona y enjuicia. Ese mismo año aparece *Chao Muerto*, de Manuel Trujillo, irreverente e irónico desde el propio título, degrada a los personajes desde la burla, desde su propia decadencia alcohólica y drogadicta por el boulevard de Sabana Grande. También ese año aparece *Cuando quiero llorar no lloro*, de Miguel Otero Silva, tal vez la obra donde mejor se satiriza a una sociedad en degradación; Otero Silva se burla de las castas sociales y pone sobre el tapete, en medio de un humor negro y un ambiente sórdido, deprimente, la realidad asfixiante de las distintas clases sociales que cohabitan en Venezuela. En 1971 Laura Antillano publica *La muerte del monstruo come-piedra*, ironizando temas y situaciones, satirizando a una sociedad que pareciera querer perpetuarse.

Durante los años setenta, una buena cantidad de narradores, y por ende de sus obras, se identifican plenamente con el humor, en tanto en cuanto recurso literario. En Maracaibo, los integrantes del llamado "*Maracuchismo-Leninismo*", retomarán el humor para tratar de desmitificar a una ciudad, a sus habitantes, como única forma de burla y a la vez de sobrevivencia, puede constatarse en obras como *El diccionario de los hijos de papá* (1974) y *Buchi plumas* (1975), de César Chirinos, y años más tarde en *Maracaibo City* (1986) y *Tierra de cascabeles* (1988), de Blas Perozo Naveda. Salvador Garmendia vivirá momentos inquietantes a partir de la publicación de su cuento "*El inquieto anacobero*" (1976), que gira en torno al cantante puertorriqueño Daniel Santos: dos amigos en un velorio, con un lenguaje soez, festivo, escatológico, cuentan la historia de un desaire; este cuento armó tal escándalo en el país, que alguien intentó prohibirlo. Ese mismo año aparece una obra que deja atónitos a los lectores, a los críticos y a los simples curiosos de novedades, al romper plenamente con las estructuras narrativas venezolanas de entonces: en alguna

forma significó un reconfortante despertar de nuestras letras, se trata de *El Bonche*, del anteriormente citado Renato Rodríguez. La novela juega con el humor desde todo punto de vista y desde el mismo instante en que el lector asume su lectura, pues se inicia con los dibujos de unos gatos sobre un tejado que parafrasean las históricas palabras del generalísimo Francisco de Miranda, diciendo “*este país es puro bonchinche*”, en abierta alusión al bonche eterno en que vive. La burla se inicia entonces con la propia apertura, la ironía se manifiesta en el juego dado entre lo histórico y lo dionisiaco; en la mayoría de las anécdotas que le acontecen al personaje principal, don José Rodríguez del Campo y Verde, se genera inevitablemente la risa, de la cual se vale el autor para conferirle al mismo personaje, rasgos de inocencia y mantener latente la burla, lo mordaz; igual sucede con otros personajes, por ejemplo, “*Putá Mala*” y “*La Tebaldi*”, quienes constantemente se burlan de todo, incluso de sí mismos, ridiculizándose; la risa será la que todo lo califique, la risa de ellos en cuanto personajes y la risa del lector, quien descubrirá la enorme soledad que arrastra el personaje central, al no tener quien le llmpe su culito luego de “*giñar*”, o cuando pierde en una competencia nacional de pedos, o al descubrir que su mujer es más flaca que una sardina, o quizás cuando se da cuenta de que su gato es escritor y lo está desenmascarando; se buria don José cuando reparte aspirina molida con un misterio enorme, haciéndola pasar por la más pura cocaína. El humor estará en permanente contacto con la ironía, con la sátira y con la burla, y serán los ingredientes de esa narrativa fresca y desenfadada en tanto en cuanto grito que rechaza el enojo y se adentra por los senderos de lo humano y lo divino. Quizás nadie, en la narrativa venezolana, maneje tan magistralmente el humor como lo hace Renato Rodríguez en cada una de sus novelas.

Durante los ochenta y también durante los noventa, nuevos autores y nuevas obras confirman la importancia del humor dentro de la narrativa venezolana, pues el recurso continúa latente, siendo quizás uno de los elementos más utilizados. Casos como los de Rafael Zárraga con *La última oportunidad de Magallanes* (1978), en donde el humor será el único consuelo posible para atrapar la última pelota en el último juego de béisbol, no importa que en ello vaya la vida; Luis Britto García en *Abrapalabra* (1979) y *La orgía imaginaria* (1984), que redondea el trabajo iniciado con *Rajatabla*; Luis Barrera Linares quien parodia uno de los textos musicales del Caribe en *En el bar la vida es más sabrosa* (1980), trabajo irónico que continúa en *Beberes de un ciudadano* (1985); humor, burla e ironía, que pueden verse en los cuentos *Faltriquera y otros bolsillos* (1980), de Chevige Guayque; tratamiento especial del humor, de la burla y de la parodia, como lo brinda Orlando Chirinos en cada uno de sus libros: *Última luna en la piel* (1979), *En virtud de los favores recibidos* (1987) y *Pájaros de mayo, su trueno verde* (1989); lo degradante, el humor negro, soterrado, que maneja Gustavo Luis Carrera en sus cuentos, en especial los recogidos en *La partida del Aurora* (1980); la burla y la ironía de *El festín de los muertos* (1981), de Víctor Guédez García; la parodia, lo lúdico y la sátira en *Perfume de gardenia* (1982), de Laura Antillano; el humor festivo, alegre, irónico, o degradante, que maneja Eduardo Liendo en *Los platos del diablo* (1985) y *Si yo fuera Pedro Infante* (1988); la ironía desde la visión del cine de Armando José Sequera con *Escena de un spaghetti western* (1986); el trabajo encantatorio, particular, soez, soterrado, degradante, y algunas veces cómico, o desde la burla, que desarrolla Angel Gustavo Infante en *Cerrícolas* (1987) y *Yo soy la rumba* (1992); el sentido irónico y de burla que presenta Rubén Monasterios con *Encantos de la mujer madura y otros relatos obscenos* (1987) y *El pájaro insaciable* (1989); el juego con

lo erótico y lo sensual, en *Sexo sentido y otros cuentos* (1988), de Igor Deigado Senior; la sátira y la degradación manifiestas en *Qué tengo yo contigo?* (1988), de Víctor Fuenmayor; la parodia y la festividad sublime y sensual que presenta Denzil Romero en *La esposa del Dr. Thorne* (1988); el humor fresco y ligero en *Nárvera: ¡Calores!* (1988) y *Azares y otros cuentos* (1997), de Enrique Plata Ramírez; las *Crónicas sádicas* (1989) de Salvador Garmendia, burlas e ironías narradas de manera exquisita; la sensualidad, lo erótico, lo pasional y lo irónico en *Tantos Juanes o la venganza de la sota* (1992), de María Luisa Lázzaro; la frescura, la burla y la ficcionalidad de José Pérez en sus cuentos *Callejón con salida* (1994) y el desenfado exquisito del siempre impoderable Renato Rodríguez con su novela *Insulas* (1997)... Y un sinfín de autores y obras que sería prolijo enumerar, y que no se reseñan no por desconocimiento, sino porque están a la espera de los estudiosos de la literatura venezolana.

Como puede apreciarse en esta apretada visión particular, la narrativa venezolana está en permanente cambio, en constante evolución; produce un agite festivo caribeño; utiliza la burla para reírse de sí y de los demás; parodia momentos dramáticos o festivos y no escapa a la ironía. Humor e ironía permanecen como hermanados en nuestras narraciones: la ironía incita a la equivocación, insta a la mentira que quiere hacerse pasar por una verdad. La burla nace de la mentira y esta de la ironía y crean a su vez la risa y cuando el lector esboza una sonrisa, el humor anda rondando las páginas de su lectura.

BIBLIOGRAFIA

a.- Teórica-Crítica:

AGELVIS, Valmore. *Semiótica del discurso lúdico*. Mérida, Universidad de Los Andes, 1998. 135p.

BERGSON, Henry. *La risa*. Buenos Aires. Tor, 1942.

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986, 362p.

STERN, Alfred. *Filosofía de la risa y del llanto*. 2ª edc. Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1975. 204p.

24.-LAS ABERRACIONES, DE ALBERTO JIMENEZ URE:
PRESENCIA DE LO IRONICO, LO ABSURDO, LO ABYECTO Y LO
GROTESCO

*" Dobles fueron sus placeres
y dobles sus eyaculaciones"*

Alberto Jiménez Ure: Aberraciones.

PORTICO:

Todo escritor que se precie de tal, tiene el sagrado deber de inventar. En la creación se sustenta el mundo, el real y el de la fábula. El escritor fabula mundos, los crea y los deja para que otros los sondeen, tomen posesión de ellos y los destruyan o los reconstruyan. Todo ello sitúa al escritor como Creador. Debe el escritor *inventar* realidades desde lo irreal, contar historias que nazcan desde lo más profundo de *La Nada*, jugar con el verbo y descubrir que él mismo no es más que una ilusión, el sueño de algún dios, la imagen del verbo que brota de los labios de ese Dios.

Gustave Flaubert¹, el excelente escritor francés del siglo XIX, en carta a Louise Colet fechada en 1852 le expresaba, casi con amargura, que sólo le hubiera gustado escribir un libro sobre *nada*, y es que *Nada* será siempre el inicio del reto mayor para todo escritor, ese enfrentamiento con el vacío, con la soledad que por momentos apabulla, con el silencio que arropa y con la perenne hoja en blanco (quizás ahora la lucha sea contra la pantalla vacía de cualquier computadora). Elena Garro, escritora mexicana, manifiesta en su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), que "lo único que hay que imaginar es lo que no existe"², pues todo lo demás tiene forma y figura. El escritor debe tener ese poder de invención, ese poder de fabulación que lo lleve a inventar lo inexistente.

¹ - Concha Bergés. "Flaubert". En: Gustave Flaubert. Trescientos. Barcelona, "La Esfera", 1981. P. 10.

² - Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. México, "33", 1963.

Esta lucha, sin embargo, será siempre desigual. El escritor debe vencer desde sus comienzos, desde su primera expresión, debe demostrar su poder de alquimista en cuanto creador y en cuanto innovador. Y debe hacerlo, porque sus fantasmas constantemente estarán al acecho, y porque un día descubrirá, tal vez con asombro, tal vez con satisfacción, o quizás con un poco de amargura, que sus personajes, que su escritura toda, le sobrevivirán y siendo entonces mortal será siempre eterno. He allí la gran paradoja del escritor, única paradoja en la cual puede regocijarse. Por ello debe inventar, soñar, escapar de lo común, de lo tradicional... Y en medio de este cuadro, de esa constante búsqueda, se inscribe la narrativa de Alberto Jiménez Ure.

LAS ABERRACIONES

Alberto Jiménez Ure (Tía Juana, Estado Zulia, Venezuela, 1952), escritor de rebeldía y de innovación desde el mismo instante en que aparece su primer libro, *Acarigua, escenario de espectros* (1976), y de quien se han emitido -y omitido-, las mil y una cosas, la mayoría barbaridades, producto indiscutible de la mala lectura que de su obra se ha realizado. La llamada "crítica seria" se sorprende por la inicial irreverencia y la fresca narrativa de aquel joven escritor. Ese primer libro de cuentos sería sólo un adelanto, una anticipación, de lo que con mayor fuerza y madurez vendría posteriormente. Y con la aparición de cada libro, la polémica en torno al autor y a su obra iría *in crescendo*, y muy escasos críticos, alejados del amiguismo oportunista, se animaron a comentar brevemente aquella narrativa que iniciaba un proceso de decantamiento, una ruptura abrupta con lo tradicional. Pero aquel impacto sólo pudo ser asimilado por unos pocos.

En 1987, el estupor pareció ser mayor con la aparición de un libro que a la postre sería catalogado, casi que a despecho, como obsceno, soéz. Se

trataba de su novela *Aberraciones*³, desde cuyo título y tapa de presentación iniciaba el reto, el decantamiento que hacía maldecir y hasta rechazar la obra. El propio inicio de la escritura como tal, es decir, de la historia ficcional que se cuenta, de la narratividad en cuanto totalidad, aumentaba el asombro y el desparpajo. Escritura grotesca, para algunos, absurda para otros, con elementos que hacían temblar a cualquier desprevenido lector; lector, por su parte, que parecía no estar preparado aún para este tipo de narrativa, despojada de eufemismos, libre de ropas castrantes y de ataduras postizas. La inicial relación incestuosa, creaba la zozobra al descubrir la irreverencia mayor, la del padre, Federico Flavios, eyaculando en la boca de su adolescente hija Priscila:

Federico Flavios (...) desajustó la correa que sostenía su pantalón de lino, se sacó el pene y lo acercó a la boca de su arrodillada hija. Priscila, de sólo quince años, permanecía extática. (...) Presa del estupor y después de varios segundos, la joven chupó con mayor efusión y Federico eyaculó (...) (pp. 5-6)

La irreverencia no podía ser mayor, y más aún para una sociedad tan pacata que, años atrás, se había atrevido a rechazar obras como *Al Sur del Equanil* (1963) y *El Bonche* (1976), del escritor margariteño Renato Rodríguez, y hasta enjulciar y tratar de prohibir el cuento "*El Inquieto anacobero*" (1976), del tocuyano Salvador Garmendia, por considerarlas soeces, más como un atentado contra la moral y contra el ciudadano, que como obras literarias en sí mismas.

Desde este punto de vista, *Aberraciones* no podía escapar al influjo aquel, y el escándalo se fue tornando mayor y la novela casi llegó a ser prohibida. La mayoría de sus detractores, una vez leídas sus apreciaciones, demostraron que no se habían tomado la molestia de leer la obra, pues sus juicios críticos carecen de soportes firmes y algunas veces sus vagas apreciaciones nada tienen que ver con la novela.

³ - Alberto Jiménez Ore. *Aberraciones*. Mérida, Edit. Venezolana, 1989. (En adelante la paginación de las citas remite a esta edición).

En *Aberraciones* la irreverencia inicial se mantiene hasta el final y las abyecciones serán constantes, es decir, los distintos fluidos expulsados del organismo humano, que serán narrados con precisión y crudeza:

Ante el discurso del violador, la campesina relajó sus esfínteres y detecó. Salpicado de estiércol, el parapsicólogo se levantó (...) (p.115)

De la misma manera se identificarán los fluidos animales, rasgo de suciedad que indica, a su vez, las relaciones sexuales entre las mujeres y los animales. Esta relación insta una de las aberraciones: preferentemente las mujeres desean la penetración sexual por parte de alguna de sus mascotas, de la misma manera que éstas descargan sus heces sobre los hombres, así, el cadáver de Federico, en un grotesco incidente, se verá salpicado por los excrementos de unas aves:

En vuelo atropellado, varias codornices sobrevolaron la sala donde los vivos y el cadáver recibieron sus excrementos. (P.24)

El discurso de la historia narrativa, de la ficción que se desmonta como en un claro destejer, nos cuenta inicialmente el viaje de Federico Flavios en su encuentro, o mejor aún hacia su encuentro con la muerte, en alguna forma ha estado muriendo desde el mismo instante en que inicia su relación incestuosa, relación ésta que nada tiene de mágica ni de maravillosa, como propusieran los escritores de los cincuenta y de los sesenta, pero si mucho de la crudeza y de la realidad que aborda la antiliteratura, quizás por ello su castración sea el castigo divino, por ello *Bobo*, el perrito faldero de Priscila, le devorará el pene, como única posibilidad de redención de la hija, o quizás en cuanto justicia ante la aberración cometida por el padre contra su hija. Será, además, esta castración, el castigo para Ninoska Verdugos, la neurótica mujer de Federico: el pene de su marido, que por las mañanas ella rechaza, será el mismo que alimente a su hija Priscila y que finalmente devore el perro con cierta impaciencia. Este será, a su vez, el pene que se cuenta, en la historia de fondo, en la novela-espejo que se desarrolla dentro de *Aberraciones*, es decir, en "*El faño de Dios*", novela que escribe Federico en

torno a "La Logia", y que lo llevará a la muerte por *revelar* los secretos de la secta de la cual forma parte. El pene representa el objeto del disfrute y a su vez el objeto del castigo, y ambos, disfrute y castigo, serán el camino hacia la muerte. Goce y satisfacción, castigo, dolor y muerte, en cuanto polos binarios desde los cuales se desenvuelve, no sólo la vida inquieta y estéril de Federico, sino también la vida superficial de Ninoska, y la vida *mística* de Priscila, quien será la mujer seleccionada para alumbrar a una nueva deidad.

Partiendo de las premisas de Nietzsche en torno a la muerte de Dios, anunciada en *La Gaya Ciencia* (1882), pudiera afirmarse que Alberto Jiménez Ure, a través de la escritura-espejo que lleva Federico Flavios, está anunciando el momento de quiebre o de ruptura de una sociedad en decadencia; pues será la muerte de Dios lo que cuente Federico en su novela, la muerte de Dios, que no es más que la muerte del escritor que se ha instaurado como tal, es decir, como dios-creador, la muerte del dios de una secta religiosa que viola jovencitas y luego de filmar el acto las asesina, y que finalmente será castrado por su propia hija, a través de su perro faldero.

En nuestros días (...) lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre (...); se descubre entonces que la muerte de Dios y el último hombre han partido unidos: ¿acaso no es el último hombre el que anuncia que ha matado a Dios, colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa en el espacio del Dios ya muerto, pero dándose también como aquel que ha matado a Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato? Así, el último hombre es a la vez más viejo y más joven que la muerte de Dios: dado que ha matado a Dios, es él mismo quien debe responder de su propia finitud; (...) el hombre va a desaparecer. Más que la muerte de Dios (...), lo que anuncia el pensamiento de Nietzsche es el fin de su asesino (...)⁴

Esta finitud, ese inexorable acercarse hacia su final, angustiarán permanentemente al hombre, ha matado a Dios y se queda desamparado, huérfano de ayuda celestial y al recurrir a sí mismo, no puede brindarse la

Miguel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno, 1968, p.373

mágica protección que antaño le dieran los dioses del universo. El propio Michel Foucault sostiene, con cierta angustia, que:

Mientras más se instale el hombre en el corazón del mundo, mientras más avance en la posesión de la naturaleza, más fuertemente también lo presiona la finitud, más se acerca a su propia muerte⁵

Se acerca Federico hasta su encuentro con la muerte y desde ese instante las ironías y las sátiras llenan el mundo ficcional. El discurso narrativo aborda esos otros ámbitos desde los cuales puede degradar al hombre, burlarse de él o quizás del lector mismo. El escritor, que es un intelectual, ha de ser pensante y con visiones y propuestas por encima de lo normal, por ello Priscila anuncia, en tono irónico y una vez realizada la autopsia, que su padre era un brillante intelectual pues en su cerebro consiguieron una piedra preciosa:

El diamante encontrado en su cavidad cerebral prueba que mi padre fue un brillante intelectual. (P.25)

La narrativa pone en escena el ámbito religioso, y lo cuestiona aunque ello signifique un nuevo elemento para el rechazo de la obra. La ficción manifiesta una visión Otra desde la cual es posible realizar una parodia del Mesías cristiano, hablamos en este caso de una antítesis del Cristo Salvador, reflejada a través del personaje *Imbécil*, el hijo incestuoso de Federico y de Priscila, la nueva deidad, apropiada para los tiempos nuevos de decadencia, de pérdida de valores humanos, morales y religiosos. Esta nueva Divinidad creará una secta religiosa en donde todo es posible, en donde tiene apertura y es su base fundamental todo aquello cuanto la sociedad prohíbe. Con la presencia de este "Mesías", Jiménez Ure está tocando a fondo y en forma manifiesta a la ironía y a la sátira, muy sutilmente manejadas a partir de una verdad ambigua: la apariencia física del nuevo Dios, es decir de *Imbécil*, y su propia muerte, mas no su resurrección, puesto que *Imbécil* es y no es una divinidad, por tanto no posee la eternidad propia de los dioses y menos aún

5 - *Ibid.*, p. 254

el dominio sobre los oscuros ámbitos de la muerte. Esta ambigüedad, entre el Ser y el No-Ser, la define mejor Wladimir Jankélévitch cuando manifiesta que:

La ambigüedad de la apariencia, siempre a mitad de camino entre el Ser y el No-Ser, nos inspira una saludable desconfianza que, (...), es el ABC de la ironía.⁶

Con esta parodia, está el escritor burlándose de esa misma pacata sociedad que pretende enjuiciarlo, sin antes haber llegado al fondo de sí misma. El absurdo, en cuanto eje determinante y en cuanto ruptura de lo real para abordar subrepticamente lo inverosímil y crear desde otro espacio la ficción, se hace presente a lo largo del texto narrativo: las distintas relaciones incestuosas, las otras relaciones con las bestias que se regodean en lo grotesco, los hijos que resultan de esas relaciones, en alguna forma hijos del pecado, al menos en lo concerniente a *Imbécil*, la secta que, fanatizada, sigue y aclama a éste como al nuevo y verdadero *Mesías*... El hombre, entonces, no tiene consciencia de su situación real: *Imbécil* maneja a sus súbditos a su entero placer, como lo haría cualquier inmaduro adolescente, maneja incluso al lector, quien por momentos no deja de ser otro "*Imbécil*". Se presenta entonces el juego entre la verdad y la mentira, ambas bamboleándose como en un péndulo desfocado, en medio de ellas el hombre intentando ceñirse a cualquier corriente, la que mejor lo arrastre, sin importar su connotación o su realidad, es decir, sin importar si está con la verdad o con la mentira, en todo caso quiere y le interesa reflejar una realidad, su realidad, su verdad, es decir, está igualmente instaurando el ámbito de las apariencias, donde una cosa aparenta Ser lo que en verdad no Es, es decir, está dentro de los espacios de la simulación:

(L)a apariencia no es la realidad, y sin embargo contiene algo que es relativamente verdadero; participa de lo real; más exactamente: es algo distinto de lo que anuncia; pero... algo distinto sigue siendo algo; por eso existe una hermenéutica de la apariencia, un arte de interpretar los simulacros.⁷

⁶ - Wladimir Jankélévitch, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982, p. 49

⁷ - *Ibid.*, p. 47

Lo grotesco, por su parte, será siempre una recurrencia, en estrecha unión con el absurdo. Desde el mismo momento en que se instaura la animalización, se origina un juego entre lo absurdo y lo grotesco. *El protoavis dinosaurio-ave*, presentado aquí como el eslabón perdido, será el inicio y la justificación de una cadena mayor en la cual las relaciones sexuales animal-mujer, predominarán. La relación de Dalila Flavios, tatarabuela de Federico, con el mencionado reptil es una muestra de ello; de esa relación nace Temistócles Flavios, llamado *Tirano Emidosaurio*; por ello no sorprende la posterior relación de Priscila con su perro faldero. La animalidad confiere cierto tono de misterio al texto, pareciera existir una búsqueda de las relaciones sexuales humanas con los animales o en todo caso con ese status imaginario de la animalidad que lleva el hombre consigo.

(Pero ese status imaginario de la animalidad cargada de poderes inquietantes y nocturnos nos remite más profundamente a las funciones múltiples y simultáneas de la vida.⁸)

La presencia de la animalidad le da a la novela un rasgo vibratorio, violento, en el sentido de fortaleza. Pareciera existir, a lo largo de la narratividad, cierta suciedad animalesca, suciedad que indica las abyecciones anteriormente mencionadas, pero no sólo desde los excrementos, sino desde los fluidos corporales que se escapan de la relación sexual.

El sémen del cocodrilo se cristalizaba obligándola a repetir sus abluciones. Hubo momentos en los cuales se vio en la necesidad de untarse disolvente para obtener una aceptable purificación en su sexo. Inundada y empegostada en la parte interna de la vagina, pasaba días sin orinar con fluidez. Se embriagaba y dormía encima del lomo del curioso reptil (...) (p.103)

Esta proliferación de animales y/o monstruos, cumple con la misión de mantener la descendencia de los Flavios, aunque ninguno tenga un futuro verdadero. Los hombres se hacen dictadores, incestuosos, o dioses y serán amados y odiados y asesinados. Las mujeres, por su parte, serán

⁸ Michel Foucault, Op.cit., 272

ninfómanas, y vivirán únicamente para el acto sexual, no así para el amor. La animalización es la única posibilidad de sobrevivencia que le queda a esta estirpe de hombres; los animales suplantarán al hombre una vez que éste acabe de asesinar a Dios.

El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana.⁹

En alguna forma, el monstruo último será *Imbécil*, y la manifestación última de lo grotesco, de lo deforme, de lo irrisorio y "cuando reímos de una cosa que no es risible, apunta Stern, buscamos maliciosamente degradar su valor"¹⁰ El hijo incestuoso nace con la figura del padre entre sus piernas, es decir, como pene vivificador, para iniciar la nueva secta; el bebe, con rostro de monstruo como sus antepasados, será la "*reencarnación del verdadero Mesías*", y su figura física tendrá todas las deformaciones congénitas transmitidas en su familia por generaciones:

Los especialistas en ginecología, malformaciones congénitas, obstetricia, el Consejo Directivo y las enfermeras de la *Clinica Ethos* acordaron mantener en secreto el nacimiento del bebé que tenía por pene la estatuilla de un hombre capado. No fue difícil atribuir aquella carita de reptil y cuerpo de antropoide a Federico Flavios, el escritor cuyo cadáver jamás apareció. (P. 41)

Imbécil será el monstruo y Federico, cuyo cadáver desaparece por cierto tiempo, resurgirá convertido en dinosaurio con unas extrañas alas y se le tomará por el fósil del eslabón perdido. Monstruo y fósil serán dos reconstructores del mundo cruel y antagónico de los Flavios.

El monstruo y el fósil desempeñan un papel muy preciso en esta configuración. A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia. El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la

⁹ - Ibid. p. 156

¹⁰ - Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 2ª ed., El Financiero, Universidad de Puerto Rico, 1975, p. 42

naturaleza: funciona como una forma lejana y aproximativa de identidad; señala un semicarácter en el tiempo. Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la taxinomia, la estructura y después el carácter.¹¹

Imbécil será asesinado por una turba furiosa, perdiendo su condición de divinidad, una vez más la muerte de Dios presente como el final mismo del hombre. Sólo el último hombre podrá aniquillar a Dios pues éste no tendrá ya quien lo adore. Uno y Otro, Dios y hombre, se necesitan y se complementan y ambos existirán en tanto sobreviva el otro.

La animalización no estatuye directamente la divinidad; en *Aberraciones* es la justificación para la continuidad de la especie de los Flavios: antes de *Imbécil*, estuvo Federico con su alargada cara de dinosaurio, y antes lo fue *Tirano Emidosaurio*, el hijo del réptil, y aún antes, el propio reptil, quien deberá satisfacer doblemente a Daila, la tatarabuela ninfómana. Para las mujeres Flavios, como anotáramos anteriormente, es trascendente la animalización, porque desde ese espectro pueden justificar y consolidar sus anormales relaciones sexuales.

La palabra, por otra parte, será el mecanismo que desencadene la historia ficcional de las "aberraciones", es decir, su narratividad. *Fisgón*, el parapsicólogo, se vale de ellas para anunciar la llegada de la madre de *Imbécil*, es decir, se instaure como el profeta que anuncia los nuevos tiempos o el fin mismo de éstos.

El juego con las palabras, las mismas que alejan de la realidad e instauran lo inverosímil, el absurdo, lo grotesco, la ficción, convierten a Alberto Jiménez Ure en un verdadero creador, que en alguna forma ha dejado escuela en Venezuela. Esta narrativa tiene unos cuantos seguidores, que si bien aún no han consolidado obra, no están lejos de hacerlo. Alberto se vale de la palabra para provocar la ruptura con la realidad y abordar entonces los

¹¹ - Michel Foucault, Op. cit. p. 157

espacios de lo fantástico, de lo inverosímil, de la ficción; se vale de la palabra para crear parte de la originalidad, de su expresión narrativa. la recurrencia a la *República de Pathos* así lo demuestra. El mundo de sus obras literarias no posee, desde luego, el mismo significado de su realidad de escritor, pues en su espacio ficcional existen “*máquinas de rodamiento*”, “*audifonovocales*”, “*jardines de quietos*”, “*próceres impresos*”, y nombres propios como los del ginecólogo *Esequiel La Papo*, el médico forense *Plutarco Aguafiestas*, el presidente de la república, *Ignacio La Bitácora*, el ministro de justicia *René del Latigo*, el profesor *Juvenal Mentevacua*... Y de fondo la ironía, la burla, el humor que se escapa muy sutilmente para ridiculizar al hombre y a la sociedad misma, y el humor será la única posibilidad de escape que tendrá el hombre.

ANOTACION FINAL

Aberraciones es, sin embargo, una novela profundamente amorosa: algunos han soslayado en ella lo erótico y dejan asomar un camino hacia la pornografía, cosa realmente sin sentido. La pornografía, entendida en cuanto degradación sexual humana, no tiene cabida en la obra, mas sí lo erótico en cuanto representación de lo sensual, de lo lúdico y, por supuesto, de lo amoroso. El amor se vive constantemente y lleva al hombre a olvidar sus angustias, sus luchas, sus triunfos y derrotas, a olvidar incluso la presencia del tiempo que por momentos pareciera atropellarle: a propósito del tiempo y del amor, Alfred Stern manifiesta que:

La unión amorosa supera la profunda paradoja de la existencia humana, que consiste en vivir en lo que no es: en el porvenir o en el pasado¹²

Quizás por ello Ninoska Verdugos se sienta feliz con el nacimiento de su hija Priscila, porque vive un tiempo preciso: el del nacimiento, en ese instante

¹² Alfred Stern. Op.cit., p.145.

el amor hace feliz a Ninoska y, paradójicamente, a Federico; el amor hace feliz a Dalia Flavios y también a la propia Priscila.

La valoración de una obra literaria comienza en el instante en que se lee con cierto rigor y objetividad. La narrativa toda de Alberto Jiménez Ure, fuerte, irreverente, sarcástica e innovadora, está a la espera de esa valoración, está a la espera de estudiosos serios que se aboquen a ella sin prejuicios, para ser abordada desde diferentes ámbitos teóricos, cualquier motivo que se tome para su estudio será siempre valedero: el absurdo, lo grotesco, lo irónico, lo abyecto, no son los únicos tópicos que desarrolla, por el contrario, muchos otros están a la espera de ser desentrañados por los verdaderos estudiosos de nuestra literatura.

BIBLIOGRAFIA

a. Directa:

JIMENEZ URE, Alberto. *Aberraciones*. Mérida, Edit. Venezolana. 1987. 121p.

B.- Teórica-Crítica:

BERGES, Consuelo. "Prólogo". En: Gustave Flaubert. *Tres cuentos*. Barcelona, Club Bruguera, 1981. Pp. 5-30

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno. 1968. 375p.

GARRO, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México, /S.p./i/. 1963.

JANKÉLEVITCH, Wladimir. *La ironía*. Madrid, Taurus. 1982. 163p.

STERN, Alfred. *Filosofía de la risa y del llanto*. 2ª edc. Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1975. 204p.