



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES**

**Diana Pifano**

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

**Ph.D. (Spanish)**

GRADE / DEGREE

**Department of Modern Languages and Literatures**

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Humor e intertextualidad en la cuentística de Igor Delgado Senior**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

**Fernando De Diego Pérez**

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

**EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS**

**Lady Rojas Benavente**

**Juana Liceras**

**Jorge Carlos Guerrero**

**Rodney Williamsons**

**Gary W. Slater**

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**University of Ottawa**

**Humor e intertextualidad en la cuentística de Igor Delgado Senior**

**Diana Pifano**

**# 2054966**

**Tesis de doctorado**

**Department of Modern Languages and Literatures**

**Dirigida por el Profesor Fernando de Diego**

**Mayo 2008**

**© Diana Pifano, Ottawa, Canada, 2008**



Library and  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-52338-4*  
*Our file    Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-52338-4*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■  
**Canada**

## Abstract

During the 1980s and 1990s, Venezuela struggled through a profound economic, political and social crisis that resulted in popular uprisings, the collapse of some of the nation's largest financial institutions and the trial and sentence of President Carlos Andrés Pérez for the embezzlement of public funds. It was during this time, that author and humorist Igor Delgado Senior (1942) published three anthologies of short stories: Relatos de Tropicalia (1985), Sub-América (1992) and Sexo sentido y otros cuentos (1998). The stories collected in those volumes reflect and comment on the events of those difficult years, but they do so through the discourse of humour.

The purpose of this study is to delineate the most significant qualities of the author's narrative and to describe the critical commentary he puts forth in these texts. In order to do so, it will be essential to carry out a comprehensive analysis of these stories, that is, an analysis that examines the relationship between humour and literature in these texts. Proceeding from the point of view of the reader, we shall explore how humour is woven into the fabric of these stories and how it contributes to the construction of literary meaning through an intertextual process that has its basis in parodic representation. By setting forth a methodology for integrating the study of humour to the framework of literary analysis, I describe the communicative role of humour in Delgado Senior's short stories and reflect on its social and critical values.

## Índice

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                        | 4  |
| Capítulo I: Consideraciones teóricas                                                | 16 |
| 1. Semántica del humor y conceptos asociados                                        | 17 |
| 1.1 Hacia una definición del humor                                                  | 21 |
| 1.2 Recuento histórico de las teorías del humor                                     | 24 |
| 2. Humor y literatura – una discusión sobre el género                               | 34 |
| 3. Metodología - Sobre las estrategias de análisis                                  | 38 |
| 3.1 Aspectos semánticos y textuales                                                 | 40 |
| 3.2 Aspectos intertextuales y pragmáticos                                           | 52 |
| Capítulo II: la parodia y la ironía en la cuentística de Delgado Senior.            |    |
| Consideraciones teóricas y aplicación práctica                                      | 57 |
| 1. Intertextualidad                                                                 | 57 |
| 2. Definición de parodia                                                            | 60 |
| 2.1 La intención de la parodia                                                      | 61 |
| 2.2 La paradoja paródica y el papel de los lectores en este tipo de<br>comunicación | 62 |

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. Análisis del cuento “Epopeya malandra”                                                                                        | 67  |
| 4. Análisis de tres cuentos que parodian cuentos de hadas                                                                        | 84  |
| 5. La parodia y el género de la literatura humorística                                                                           | 102 |
| Capítulo III: Cuentos con un trasfondo político y su contexto de producción                                                      | 104 |
| 1. Contexto histórico y literario de la obra de Delgado Senior                                                                   | 106 |
| 2. Análisis del cuento “Descarríos”                                                                                              | 121 |
| 3. Análisis del cuento “Sub-América”                                                                                             | 133 |
| 4. Los personajes de los cuentos políticos de Delgado Senior como reflejo<br>del entorno político de la Venezuela de los 80 y 90 | 147 |
| 4.1 Los presidentes                                                                                                              | 148 |
| 5. El humor alrededor de los personajes políticos                                                                                | 157 |
| 5.1 La teoría de la superioridad. Un complemento a nuestro estudio<br>del humor                                                  | 158 |
| 5.2 Más allá de un ganador y un perdedor                                                                                         | 166 |
| 6. Otros comentarios políticos                                                                                                   | 170 |
| 6.1 Comentario sobre la burocracia                                                                                               | 177 |
| Capítulo IV: El humor sexual                                                                                                     | 180 |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. El erotismo como recurso humorístico secundario                       | 185 |
| 2. Cuentos donde el erotismo es el tema central                          | 194 |
| 2.1 La figura pública y la sexualidad en los personajes masculinos       | 194 |
| 2.2 El exceso y la sexualidad como recursos humorísticos                 | 200 |
| 2.3 Personajes femeninos                                                 | 209 |
| 3. El papel del humor erótico dentro de la cuentística de Delgado Senior | 213 |
| Conclusiones                                                             | 215 |
| Bibliografía                                                             | 228 |



## Introducción

Las páginas siguientes tienen el propósito de describir la cuentística del autor venezolano Igor Delgado Senior. Humorista por excelencia, este autor publica durante los años 80 y comienzos de los 90 tres antologías de cuentos que serán el enfoque de este estudio: Relatos de tropicalia (1985), Sexo sentido (1988) y Sub-América (1992)<sup>1</sup>. Estas colecciones incluyen una serie de cuentos que fueron escritos durante una época de profunda crisis social, política y económica para Venezuela, cuando colapsan las instituciones bancarias, fracasan los proyectos modernizadores y una serie de revueltas populares logran que se destituya al corrupto Presidente de la República, Carlos Andrés Pérez. Los textos que se estudiarán son sin duda un reflejo de ese difícil momento histórico y sin embargo su sentido depende de la risa de sus lectores. Ha sido precisamente esta contradicción lo que ha motivado mi interés en el tema.

Los textos que estudiaremos presentan un comentario intelectual y crítico por medio del discurso humorístico. En estas obras el humor no es un elemento secundario, subordinado al texto literario, sino que constituye uno de los mecanismos principales por medio de los cuales el autor construye el sentido. Ahora bien, el planteamiento principal es reseñar las cualidades de la obra del autor y describir la crítica que Delgado Senior plantea, para luego interpretar cada cuento dentro del marco de su contexto de producción. Para ello será indispensable realizar un análisis global de los cuentos publicados en las tres colecciones ya mencionadas.

---

<sup>1</sup> Delgado Senior publica la colección de cuentos Ephetae en 1979. No se incluirá aquí debido a que los cuentos que componen esa colección se reproducen en las antologías posteriores.

Lo que distingue esta investigación de otros estudios sobre literatura, es que los cuentos del corpus son textos complejos que insertan recursos humorísticos en un marco literario tradicional. En lo referente a la técnica, la obra del autor está marcada por una diversidad de recursos estilísticos como la ironía, la farsa y los juegos de palabras, mientras que en lo que refiere a la temática, a pesar de que estos cuentos reflejan los conflictos de la sociedad venezolana de la época, abordan temas que incluyen la crónica histórica, lo fantástico y lo erótico. Si se desea dar una visión total de ellos, como textos literarios dotados de sentido crítico y como textos humorísticos representantes de la riqueza textual de ese tipo de discurso, deberemos considerar un comentario breve sobre el género de la literatura humorística y a la vez, sugerir una metodología adecuada, que amalgame todos los enfoques, del estudio literario y del estudio del humor, que sean necesarios.

Comenzaremos nuestra discusión con una serie de consideraciones teóricas y una descripción de las cualidades más destacadas de los textos que componen el corpus. El primer capítulo se dividirá en tres puntos: los aspectos principales del humor, una definición formal del género de la literatura humorística y el planteamiento de una metodología.

Para introducir el tema del humor, esclareceremos las nociones básicas comúnmente asociadas a él (el humorismo, lo cómico, los chistes y el término inglés wit) con el propósito de llegar a un consenso sobre lo que significa *humor*, tal y como será empleado en este estudio. Veremos cómo la intencionalidad del humor, es decir la pretensión de causar la risa, lo distingue del resto de los conceptos discutidos y

estableceremos que ésta es la cualidad común que unifica a los textos del corpus.

Habiendo definido estas ideas básicas, discutiremos las principales teorías sobre el humor, es decir, una serie de consideraciones filosóficas e históricas sobre los orígenes y las pautas que gobiernan este fenómeno. Reseñaremos la teoría de la superioridad de la risa, la teoría del alivio y finalmente la teoría de la incongruencia, ilustrando cómo cada una de ellas se opone a las otras y cómo pueden servir a los propósitos del estudio de obras humorísticas literarias.

La noción de la literatura humorística como género será central a este estudio. En el primer capítulo se esbozará una definición inicial de este modo de representación, la cual se expandirá y se complementará a lo largo del análisis. Comenzaremos esta discusión ilustrando cómo los géneros literarios que tradicionalmente se han asociado al humor, en particular la parodia, no alcanzan a describir el tipo de textos que estudiaremos en las páginas siguientes porque no tratan la intención comunicativa de causar la risa y también, porque no tratan el tipo de relaciones lector-autor-texto, y los procesos pragmáticos involucrados en la lectura de textos humorísticos. A partir de allí, pasaremos a elaborar una definición del género desde un punto de vista pragmático, con base en su ethos comunicativo y el tipo de participación del lector que requieren estos textos. Exploraremos los procesos de lectura involucrados en su interpretación. Habiendo especificado el tipo de texto que analizaremos y el género al cual pertenecen, introduciremos un primer esbozo de la metodología a utilizar y sugeriremos un marco para el análisis basado en las cualidades específicas de los textos del corpus, es decir, una metodología que integre elementos del análisis literario tradicional y del análisis del humor. De manera resumida, el primer capítulo introducirá el material que compone esta

investigación, delinearé las nociones teóricas básicas que se deberán considerar y propondrá un marco metodológico para el análisis.

En el segundo capítulo se explorará la parodia y se analizarán los cuentos del corpus que lo son. Allí se expondrán las nociones y teorías básicas relativas a este género y se describirá en más detalle su relación con la literatura humorística.

Partiendo de la noción de intertextualidad, según la presenta Gerard Genette en Palimpsests, se abordará el tema de las relaciones entre textos, es decir, entre los textos del corpus y aquellos textos con los cuales ellos dialogan. Se adoptará la terminología de este autor para describir los textos paródicos, a los cuales llama *hipotextos*, y los parodiados, llamados *hipertextos*. Uno de los puntos teóricos centrales de este capítulo será la discusión sobre la intención de la parodia, la cual nos llevará a sugerir una diferencia fundamental entre los textos literarios humorísticos y aquellos que son simplemente paródicos. Finalmente, la discusión teórica incluirá una propuesta sobre el tipo de lectura y los procesos pragmáticos involucrados en las parodias. Se destacarán tres elementos fundamentales: el reconocimiento del género y de la alusión intertextual, la sobreimposición del conocimiento sobre el hipotexto y su género a la lectura del hipertexto, y por último, la interpretación. Estos tres procesos serán la base del modelo de análisis que postularé en páginas posteriores para la totalidad de los cuentos del corpus.

La razón para plantear un modelo interpretativo basado en la parodia es que, a pesar de tener intenciones comunicativas diferentes, la parodia y la literatura humorística comparten una serie de cualidades pragmáticas. Ambos géneros requieren de un lector competente, que posea el conocimiento previo adecuado, y que realice una lectura activa.

Ambos dependen de que la intención del texto sea reconocida por el lector y que éste interprete los signos que proporciona el texto, simultáneamente, en dos marcos.

Este segundo capítulo presentará también el análisis de cuatro cuentos. Uno que parodia las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, y el análisis de una trilogía de cuentos que parodian cuentos de hadas. Comenzaremos estudiando “Epopéya malandra. Crónica de otros descubrimientos” donde Delgado Senior narra la historia de un grupo de malandros que, en tiempos modernos, realizan el viaje de Colón en sentido inverso para ganar el premio a la “mejor proeza en los quinientos años del descubrimiento” (11) ofrecido por el diario español El País. Veremos cómo en este texto el lector debe reconocer la parodia a partir de una serie de referencias a las crónicas históricas y cómo debe completar la interpretación del cuento usando un acervo de conocimiento extratextual. En “Epopéya malandra”, serán las referencias a la cultura popular y no las alusiones intertextuales, lo que permitirá al lector interpretar el comentario crítico de Delgado Senior, que nos incita a dar una mirada crítica a la sociedad venezolana en el contexto del quinto centenario de la llegada de Colón a América.

Los tres cuentos que parodian cuentos de hadas, “El tercer mundo de Cenicienta”, “El incruento cuento de Blancanieves” y “La roja vida de Caperucita”, fueron publicados en tres colecciones separadas entre 1985 y 1992. Durante su análisis, añadiremos a nuestra discusión sobre la parodia una nueva dimensión: los comentarios directos del narrador sobre las relaciones entre hipo e hipertextos, sobre el género de los hipotextos y sobre su público.

El que estos tres cuentos tengan hipotextos tan similares, nos permitirá comparar cómo cada uno de ellos trasgrede el cuento de hadas al que refiere, tanto en lo relativo a la temática como a la técnica. A la vez, esta cualidad nos permitirá distinguir las características específicas de cada hipotexto y nos llevará a reflexionar sobre su naturaleza, revelando que quizás no se trata de un texto literario único, sino más bien del recuerdo que el lector tiene de él y de su lectura. Durante los análisis, pondremos en práctica el modelo de lectura sugerido anteriormente y lo adaptaremos a las características particulares de cada cuento. Todas estas consideraciones nos permitirán revelar cómo estas parodias son un vehículo para los comentarios críticos del autor. Veremos que en “El tercer mundo de Cenicienta” Delgado Senior introduce el tema de la corrupción y la crisis socio-política. En “La roja vida de Caperucita” la trasgresión del hipotexto consiste en introducir un contenido sexual a un relato que originalmente fue infantil y en “El incruento cuento de Blancanieves” la trasgresión ocurre al transcontextualizar el cuento original a una sociedad moderna, que refleja el contexto de producción del relato. Como veremos, esta trasgresión es sutil y en ese texto la técnica humorística es mucho más compleja, demostrando la evolución y el perfeccionamiento de las habilidades del autor.

Luego de recapitular las diferencias y similitudes entre la parodia y la literatura humorística, se pasará al tercer capítulo. Allí se dará un nuevo enfoque al análisis que hasta ahora se ha centrado en sólo dos aspectos de los textos: el humor y la parodia. En este capítulo, y en el siguiente, se agruparán los cuentos de acuerdo a su similitud temática, explorando de momento aquellos textos con un trasfondo político. De esta manera, describiremos la relación entre los cuentos *políticos* y su contexto de producción:

la situación social, política y económica de Venezuela a finales del siglo XX. Habiendo añadido este nuevo aspecto al análisis, nos acercaremos a dar una visión global de los cuentos que incluirá comentarios sobre el rol de la parodia en el género de la literatura humorística, sobre la riqueza textual característica del discurso humorístico, sobre cómo estos cuentos representan una tradición literaria con lazos claros a la historia de la literatura venezolana y finalmente, sobre cómo son textos posmodernos, representativos de su contexto de producción.

El primer apartado del tercer capítulo reseñará la historia de la literatura venezolana y en parte, de la nación. Allí se ilustrarán los rasgos más importantes del vínculo entre el autor, su obra y su contexto de producción. Pero no nos limitaremos a los factores históricos y literarios que posiblemente hayan influido sobre Igor Delgado Senior, sino que indagaremos también en su postura ideológica y política. Durante el estudio de estos cuentos describiremos cómo la ideología del autor se cuele en la lectura e interviene en los procesos pragmáticos de interpretación de los textos. Este apartado también delinearé los eventos políticos y económicos que definen el momento histórico en el que se escriben estos cuentos, dándonos una idea más clara del universo pragmático que poseerán los lectores de estas obras. Quisiera tomar esta oportunidad para presentar algunos datos biográficos del autor, que serán relevantes en las páginas siguientes. Igor Delgado Senior nació en Caracas en 1942. Su padre, Francisco José “Kotepa” Delgado fue uno de los humoristas venezolanos más importantes del siglo pasado, fundador de periódicos y suplementos humorísticos, dedicó su vida a la palabra escrita. Pero más que un intelectual, Kotepa fue un activista político de inclinación comunista, con un gran sentido del compromiso social. Opositor del gobierno dictatorial de Juan Vicente Gómez

en su juventud, y luego oponente del nazismo y fundador del Partido Comunista de Venezuela. La obra que aquí estudiamos revela la huella de esta influencia personal y expone también los ideales socialistas de su autor. Nuestra labor consistirá en describir el papel que juega la inclinación política del autor en los procesos de lectura de los textos humorísticos literarios y en el sentido de estos cuentos en particular.

En este tercer capítulo se analizarán dos cuentos individualmente. Tanto “Descarriós” como “Sub-América” son especialmente importantes en el desarrollo de nuestra discusión y también dentro de la cuentística del autor. El primero introduce un vínculo entre la metodología empleada para estudiar textos primordialmente paródicos y la que usaremos en el análisis de textos donde este género ocupa un papel menor, o donde sencillamente no se aplica. “Descarriós” combina la parodia de un discurso revolucionario con un recurso humorístico que se sostiene a lo largo del cuento y sobre la base del cual se construye su sentido, la personificación. Este análisis nos dará la oportunidad de expandir nuestra noción de hipotexto y nos permitirá estudiar la parodia como un recurso secundario de la construcción del sentido, subordinado al humor. En este texto observaremos también cómo los postulados de la teoría de la incongruencia pueden aplicarse al análisis de textos literarios y cómo la bisociación será un concepto fundamental para explicar los procesos pragmáticos involucrados en la interpretación de chistes, retuécanos y demás recursos humorísticos textuales. Durante esta discusión, introduciremos un modelo interpretativo para describir estos procesos, basado en los planteamientos de Jerry Suls.



Gran parte del análisis del cuento “Sub-América” se basará en la relación entre los textos y el momento histórico en que fueron escritos. Aquí se integrarán todos los aspectos del análisis. Se estudiará como el cuento dialoga con las condiciones sociales, políticas y económicas de la Venezuela del momento, se estudiarán los elementos literarios del cuento, particularmente la “mise en abyme”, y también se describirá la función de los recursos humorísticos que operan dentro del texto: el absurdo, los retruécanos y juegos de palabras, la sintaxis y la digresión, entre otros. Por último se situará el cuento dentro de la corriente del posmodernismo venezolano.

Continuaremos trazando los lazos entre la obra del autor y la crisis que atravesaba Venezuela en el cuarto apartado, dedicado al estudio de los personajes que son políticos. Allí haremos especial énfasis en los cuatro personajes que son presidentes. Esta porción de la investigación indagará en las similitudes que presentan estos personajes y sus contrapartes reales, ilustrando cómo Delgado Senior utiliza una serie de signos para evocar en el lector una “gestalt” de conocimiento social, político e ideológico relativa al momento histórico. El punto central será cómo estos personajes están asociados al tema de la corrupción. Seguidamente, se presentará un apartado en el cual se describirá cómo se construye el humor alrededor de estos personajes políticos, vinculando así la crítica del autor a la forma del texto.

Al discutir cómo Delgado Senior incita a sus lectores a reírse de los personajes políticos, recurriremos a la teoría de la superioridad de la risa. Abriremos la puerta a este enfoque analizando varios cuentos en los cuales es posible identificar un ganador y un perdedor. En los cuentos en que se denota a un personaje o personajes, o inclusive a una

figura, como perdedor es esencial que el lector comparta la postura ideológica del narrador, y claro está, del autor, pues en esencia lo que se plantea es que el lector deberá distanciarse del personaje para poder sentirse superior a él. En estos casos surge la posibilidad de identificar la afiliación ideológica y quizás política de Delgado Senior. Sin embargo la razón por la cual esta teoría es sólo un complemento a nuestra metodología es que son muy pocos los cuentos en los cuales es posible reconocer relaciones de superioridad. Por ello, el siguiente apartado tratará aquellos cuentos donde no es viable realizar una lectura de este tipo. En cuanto al aspecto temático, esta sección explorará el tema recurrente de las revoluciones fracasadas.

Culminaremos el tercer capítulo reconstruyendo el sentido de dos cuentos donde el trasfondo político se presenta de una manera particular. “Tal día como hoy (24 de diciembre)” es un comentario sobre El Caracazo, una sangrienta revuelta popular que intentó derrocar al gobierno de Carlos Andrés Pérez, mientras que “La contrarrevolución comienza con Z” habla de la burocracia. Ambos análisis contribuirán a ilustrar el entorno en que fueron escritos los cuentos del corpus.

El cuarto y último capítulo explorará cómo se presenta el humor sexual en la cuentística del autor y cómo esta variante del humorismo contribuye al comentario intelectual que hemos identificado. Se comenzará reexaminando los cuentos “Epopeya malandra”, “La roja vida de Caperucita” y “El incruento cuento de Blancanieves” para ilustrar cómo en ellos el humor sexual contribuye a la incongruencia a partir de la cual surge el humor, sin ser el tema central del relato. Al volver sobre las parodias de los cuentos de hadas se describirá la técnica mediante la cual se sexualiza a los personajes,

principalmente a Caperucita y los enanos de Blancanieves, y cómo esta trasgresión se fusiona al aspecto literario del cuento. Una nueva lectura de “Epopéya malandra” agregará una discusión sobre cómo la risa es un recurso para conseguir la solidaridad del lector, facilitando así la correcta interpretación y la recepción favorable del relato.

El segundo apartado examinará aquellos cuentos donde el humor sexual constituye el principal mecanismo de construcción del sentido. El enfoque de esta sección será la manera como el autor yuxtapone la vida pública de los personajes masculinos, que son figuras políticas o públicas, a su vida privada o sexual. En esta parte de nuestro estudio, combinaremos un enfoque literario con una descripción de las técnicas humorísticas textuales que emplea el autor. Veremos cómo el humor sexual también puede estudiarse combinando los puntos de vista de las teorías de la superioridad de la risa y del alivio, al analizar el cuento “Sexo sentido”. Durante la lectura de “Aguasanta”, relacionaremos esta variante del humor a la tradición de la literatura venezolana.

En este capítulo volveremos sobre la noción de universo pragmático que se ha ido expandiendo y ha evolucionado a lo largo de la investigación. Recordaremos cómo este acervo de información compartida entre lector y humorista ha incluido, en diferentes momentos del análisis, conocimientos sobre lo textual (las técnicas humorísticas que operan dentro del texto como los retruécanos y los juegos de palabras), sobre lo intertextual (primordialmente sobre la parodia) y sobre lo extratextual, es decir todo aquel conocimiento cultural, social e histórico que hemos descrito durante el tercer capítulo. Añadiremos finalmente, el conocimiento extratextual relativo al erotismo. Así, presentaremos una versión modificada del diagrama usado inicialmente para describir los

procesos de lectura que tienen lugar en las parodias, que represente las transformaciones derivadas del análisis. Reflexionaremos también sobre cómo este universo pragmático tan específico limita al lector ideal de los cuentos de Delgado Senior.

Concluiremos este capítulo reseñando el papel del humor erótico dentro de la cuentística que estudiamos y su contribución al comentario intelectual de Delgado Senior.

Finalmente, en las conclusiones se recogerán las ideas principales de los capítulos anteriores. Se volverá sobre la definición del género de la literatura humorística para trazar su evolución a lo largo del análisis y para describir cómo se aplica a los cuentos de Delgado Senior. Se retomará también la discusión sobre los procesos pragmáticos involucrados en la lectura de estos textos y sobre el universo pragmático de los lectores ideales. Por último, se sugerirán algunas características relevantes sobre el comentario crítico que realiza el autor en las tres antologías que hemos considerado.

## Capítulo I - Consideraciones teóricas

El corpus de esta investigación está compuesto por textos literarios humorísticos, es decir textos literarios, dotados de toda la riqueza temática y técnica asociada a los cuentos cortos, que además incluyen un contenido humorístico. Esta duplicidad, no sólo hace que la obra de Delgado Senior sea mucho más interesante desde el punto de vista del análisis, sino que da lugar a una situación particular en lo que respecta el marco teórico y metodológico de este estudio. Al plantear una serie de consideraciones teóricas y sugerir un enfoque para el análisis, deberemos adaptarnos a las necesidades particulares de estos textos, tomando en cuenta su complejidad. Por esta razón, comenzaremos este capítulo discutiendo el humor, para luego integrar esta noción dentro del marco de los estudios literarios tradicionales y finalmente, proponer una definición del género de la literatura humorística. Como último punto delinearemos los rasgos principales de un enfoque metodológico adecuado. Cabe destacar que tanto la definición del género, como la metodología que plantearemos en este primer capítulo serán sólo puntos de partida. El análisis de los cuentos del corpus y la discusión de la obra del autor, sin duda, moldearán y enriquecerán estos planteamientos teóricos.

## 1. Semántica del humor y conceptos asociados

Las palabras del escritor español Enrique Jardiel Poncela son elocuentes: “Intentar definir el humorismo es como pretender pinchar una mariposa con un palo de telégrafo.”<sup>2</sup>

Por lo general, la crítica enfrenta mucha dificultad tanto para definir el humor, como para diferenciarlo de otros términos pertenecientes al mismo campo. Inés Arribas<sup>3</sup> propone que la causa de esta confusión es que los conceptos relacionados con el humor (cómico, humor y humorismo, para nombrar sólo algunos) pueden referirse tanto al estado del emisor, del receptor o a la materia cómica en sí. A esta primera fuente de ambigüedad debemos añadir que el humor es un tema de interés para una variedad de disciplinas, desde la psicología y la fisiología hasta la poesía, y que en cada campo se ha generado una bibliografía extensa que, inclusive en textos didácticos, presenta contradicciones semánticas.

En lo que sigue, me propongo definir y establecer diferencias entre los términos “humor”, “humorismo”, “cómico”, “chiste”, y el término inglés “wit”. Si bien mi objetivo no es unificar una terminología multidisciplinaria, lo hago con el propósito de esclarecer el uso que se hará de estos términos en las páginas siguientes. La razón por la cual me he limitado, inicialmente, a estas cinco nociones es porque las considero esenciales para introducir el tema del humor en función de la aplicación que tendrán en esta investigación. Sin embargo, no dudo que a medida que la discusión progrese será

---

<sup>2</sup> Esta cita de Jardiel Poncela se encuentra en la introducción al volumen Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic Humor, escrita por el editor, Paul Seaver. Véase la bibliografía.

<sup>3</sup> Véase el primer capítulo de La literatura de humor en la España democrática, titulado “El humor: unas consideraciones teóricas”. Allí la autora aborda el problema terminológico del humor y los conceptos asociados. Refiérase a la bibliografía.

necesario introducir otras definiciones. Finalmente, es conveniente mencionar que he incluido el término “wit”, usado comúnmente en las versiones inglesas de las obras de Sigmund Freud, porque considero que a menudo se emplea de manera inapropiada y que de no ser esclarecido, este término podría crear confusiones posteriores.

Es fácil ver cómo las nociones asociadas al humor son conceptos fluidos que dependen de su contexto social y momento histórico. Aquello que incita a la risa en una sociedad puede suscitar una variada gama de reacciones en otro contexto. Retomaremos esta noción al discutir el rol del receptor en el humor desde un punto de vista pragmático, pero por el momento basta reflexionar sobre la dificultad terminológica que deriva de la variabilidad sociocultural del humor.

Debemos añadir a la complejidad de estas nociones y a nuestra dificultad de definir las, que la aplicación práctica de estos conceptos, e inclusive la aplicación de gran parte de las estrategias de análisis que propondré, desarticulan la estructura del texto humorístico, la cual es fundamental para su funcionamiento, e inevitablemente destruyen la risa que el texto pudo haber causado. Desde esta perspectiva, la labor propuesta en la investigación es realmente “como pretender pinchar una mariposa con un palo de telégrafo”. Más aún, dudo que sea posible proponer una definición universal del humor precisamente por sus limitaciones culturales, geográficas y temporales. Tal como lo plantea Paul Seaver<sup>4</sup>: “[a]ny attempt at a universal definition of humor is likely to fail since humor is a complex set of mental and physical acts which take a variety of forms and which have differing purposes. Moreover, humor is culturally bound and personal.”

---

<sup>4</sup> Refiérase a la introducción de Selected Proceedings of the First Internacional Conference on Hispanic Humor.

Por ello quisiera limitar mi discusión terminológica a los propósitos específicos de esta investigación.

Con esto en mente, comienzo por definir el concepto que considero más general. En consenso con la mayoría de la crítica, sugiero que lo cómico es una causa, cuyo efecto es divertir y causar la risa. Lo cómico puede carecer de intencionalidad, logrando su efecto sin proponérselo. El ejemplo usado con mayor frecuencia para ilustrar esta noción es la descripción de lo que ocurre cuando una persona se tropieza y cae al suelo. A pesar de no tener la intención de divertir, las acciones de esta persona pueden ser la causa de la risa de los espectadores. Así, surge el primer y más importante parámetro sobre la base del cual distinguiremos estos conceptos: la intencionalidad.

En línea con la definición de Inés Arribas<sup>5</sup>, considero que el humor es una variante de lo cómico, que se distingue por requerir de una predisposición mental. Es decir, que podemos diferenciar el humor de lo cómico con base en su relación de intencionalidad, aclarando que el humor es intencional, nace de nuestra disposición mental y de nuestra visión del mundo, mientras que lo cómico puede ser espontáneo e inesperado. El concepto de “humorismo” se deriva entonces de esta relación; es el fruto de un acto intencional, es decir, el resultado de la intención de ser más o menos cómico. Ahora bien, consideraré el corpus de esta investigación, la cuentística de Igor Delgado Senior, como literatura humorística precisamente porque su propósito comunicativo y su sentido están inextricablemente ligados a la intención del autor de causar la risa en sus lectores. Estos cuentos sobrepasan los límites de la literatura tradicional porque tienen

---

<sup>5</sup> Tal como aparece en de La literatura de humor en la España democrática. Refiérase a la bibliografía.



una intención agregada, causar la risa, y porque, como veremos en lo que sigue, implican un tipo de relación específica entre el lector, el autor y el texto, que no se observa en la literatura simple y que es mucho más compleja que las relaciones que se establecen entre los participantes del humor verbal. Más aún, me permito esta generalización al describir una colección tan variada de cuentos porque considero que la intención humorística es la cualidad unificadora de la narrativa de Delgado Senior. En las páginas siguientes retomare estos puntos.

Antes de abordar nuestro objetivo final y presentar una definición del humor es conveniente realizar algunas aclaraciones adicionales. Ana María Vigara Tauste<sup>6</sup> considera el chiste como un subgénero del humorismo que precisa cumplir con reglas determinadas para ser realizado con éxito y obtener resultados cómicos. Como características esenciales del chiste, la autora destaca que no es un texto espontáneo ni improvisado y que, por lo general, es anónimo. Dice que el contenido de cada chiste es fijo mientras que su forma puede cambiar cada vez que se representa. Establece también que el chiste se cuenta o se reproduce para un público y sólo así tiene sentido pleno.

Otra noción a la cual hemos referido previamente es “wit”. Este término aparece comúnmente en las versiones inglesas del texto “Jokes and their relation to the unconscious”<sup>7</sup> de Sigmund Freud y generalmente se traduce al español como “chiste”. Sin embargo, este concepto no coincide con la definición que he presentado de chiste en el párrafo anterior. Ello se debe a que la palabra “wit” conlleva la idea del ingenio o la

---

<sup>6</sup> En el texto “Sobre el chiste, texto lúdico”, publicado en la revista Espéculo. Véase la bibliografía.

<sup>7</sup> La traducción más común de este título es “El chiste y su relación con el inconsciente”.

astucia involucrada en la creación del humor<sup>8</sup>, mientras que la palabra chiste, o inclusive el adjetivo chistoso, no implican esta noción, limitándose en ocasiones a la repetición de un discurso cuyo contenido es fijo. Por esta razón, utilizaré la palabra inglesa a lo largo de este texto para denotar una manifestación del humor que implica cierto ingenio de parte del emisor. Como he dicho anteriormente, mi propósito no es unificar la terminología sino mantener la claridad a lo largo de mi investigación, por ello no propondré una traducción, prefiriendo dejar esa tarea a quienes se especializan en ello.

En el texto antes mencionado, Freud habla muy brevemente de la noción del humor. Sin embargo, hace una distinción clara entre “wit” y lo cómico, diciendo que lo cómico sólo requiere de dos participantes, una persona que lo encuentre y una persona en quien encontrarlo (recordemos el caso de la persona que se tropieza), mientras que las manifestaciones del “wit” requieren de un tercer participante. En las páginas siguientes especificaremos quién es esta tercera persona a la cual refiere Freud y aplicaremos esta noción a la comunicación entre humorista, texto y lector, tal como ocurre en los cuentos de Delgado Senior.

### 1.1 Hacia una definición del humor

Partiendo de la premisa de que el humor es una manifestación intencional cuyo objetivo es causar la risa, y tomando en cuenta lo que hemos dicho hasta ahora, sólo nos

---

<sup>8</sup> El Oxford English Dictionary define “wit” como: “1. the capacity for inventive thought and quick understanding; keen intelligence. 2 a natural aptitude for using words and ideas in a quick and inventive way to create humour. 3 a person with this aptitude.” Véase la bibliografía.

queda esclarecer dos puntos de interés. Primero, quisiera referir a la primacía del humor como proceso comunicativo y segundo, considero necesario estipular cuáles son las condiciones esenciales para considerar a un texto como humorístico y para que éste logre su ethos pragmático.

Una de las ventajas fundamentales del humor sobre lo serio es que goza de una mayor aceptabilidad como mecanismo comunicativo. Freud ilustra esta cualidad diciendo: "The thought seeks the witty disguise because it thereby recommends itself to our attention and can thus appear to us more important and valuable than it really is; but above all because this disguise fascinates us and confuses our reason" (722).

En línea con esta postura, Paul Seaver explica<sup>9</sup> que el humor puede abordar temas conflictivos que de otra manera serían rechazados y censurados. Nos dice que el juego del "como si" que proporciona el humor crea una distancia de la realidad que nos permite cuestionar, negar o rechazar lo que está establecido como norma. El humor, agrega Seaver, es un instrumento para deconstruir, disociar, y reconstruir los elementos de la realidad, para descubrir las contradicciones ocultas debajo de lo que parece estable y para amenazar la ideología dominante.

Entre sus propuestas, Inés Arribas explica que el humor es a menudo un comentario sobre una situación de tensión, y que sirve como instrumento para expresar los términos del conflicto. De esta manera, ella propone que el humor y la risa pueden ser vehículos para hacer estallar restricciones sociales, que pueden ser un reflejo de independencia o bien, una reflexión sobre la sociedad. Durante el transcurso de esta

---

<sup>9</sup> Refiérase a la introducción al texto Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic Humor editado por Seaver. Véase la bibliografía.

investigación veremos cómo, en la cuentística de Delgado Senior, el humor contribuye a la construcción de un sentido crítico que refleja el compromiso social del autor.

En el texto “Sobre el chiste, texto lúdico”, Ana María Vigara Tauste aborda el tema de los requerimientos mínimos para la existencia y el éxito del humor. Allí la autora explica que para cumplir su cometido (causar risa), el humor requiere de la complicidad afectiva de los comunicantes. Nos dice que para ello debe existir cierto acuerdo o cooperación entre el emisor y el receptor en cuanto al tipo de discurso que se establece, el mundo del cual se habla y el mundo en el cual se habla. La autora propone que esta complicidad es necesaria debido a que en los discursos humorísticos “el sentido realizado no coincide con el significado emitido” (14), ya que el significado literal es sólo una parte de lo comunicado. Nos explica, citando a Arthur Koestler<sup>10</sup>, que el humor debe ser percibido simultáneamente en dos marcos de referencia, a los cuales ella llama contextos asociativos y que ambos deben ser consistentes por sí mismos y a la vez, mutuamente incompatibles. De esta manera, Vigara Tauste establece que el receptor debe realizar una adecuación contextual del texto humorístico para que este logre su cometido. Para describir los conocimientos y las experiencias de los comunicantes, el contexto inmediato de la información y el acervo de conocimientos y experiencias que los participantes comparten, Vigara Tauste utiliza el término “universo pragmático”. Este universo pragmático, nos dice, determina el valor, el sentido y el éxito del chiste.

---

<sup>10</sup> La cita bibliográfica que proporciona Vigara Tauste es: Koestler, Arthur, "Humour and Wit", en The new Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1990, vol. 20, pp. 682-688.

## 1.2 Recuento histórico de las teorías del humor

Pasemos ahora a un breve recuento histórico de las tres principales teorías filosóficas que tratan el tema del humor, esperando que la discusión subsiguiente complemente nuestra definición del humor y que permita un primer acercamiento a la definición del género de la literatura humorística y a las perspectivas de análisis que adoptaré en este estudio.

Considero primero la teoría de la superioridad, cuyo enfoque es la motivación de la risa. Esta teoría postula que quien ríe se siente en una posición de superioridad frente al objeto de la risa y propone que la risa proviene de un sentimiento de placer que surge de observar la desgracia del otro.

La base de la teoría de la superioridad remonta a Platón<sup>11</sup>, que explicó que nos reímos de los aspectos ridículos del otro. El término “ridículo” es otro de los conceptos que se asocian al humor y que aparece con frecuencia en estudios que siguen esta teoría. A pesar de que quienes introdujeron la teoría no distinguieron lo ridículo de lo humorístico, considero conveniente hacerlo aquí. Según Miguel Ángel Garrido<sup>12</sup> algo ridículo es lo que cierto grupo no acepta como normal. A pesar de que puede conducir a la risa, lo ridículo se distingue del humor, de manera similar a lo cómico, ya que carece de la cualidad de intencionalidad.

---

<sup>11</sup> Véase la bibliografía.

<sup>12</sup> Refiérase al artículo “Jalones para una teoría del humor” publicado en la revista INSULA. Véase la bibliografía.

Probablemente el defensor mejor conocido de este enfoque sea Thomas Hobbes<sup>13</sup>. Fue este filósofo que propuso que una de las características del ser humano es su constante lucha por el poder y que dentro de esta situación, quien ríe se siente superior en cuanto a su lucha contra el otro. Baudelaire contribuyó a esta teoría diciendo que la risa demuestra debilidad<sup>14</sup>. Él dijo que al reírnos de una persona que se ha tropezado, lo hacemos a manera de auto-protección porque en el fondo nos alegramos de no haber sido quien se ha caído. Finalmente, el poeta francés propuso que durante este proceso dirigimos cierta agresión hacia los otros, noción que con el pasar del tiempo ha ganado el apoyo de teóricos e intelectuales. En años recientes han sido Charles Grunner, Peter Gay y Albert Rapp los principales defensores de la teoría de la superioridad. En sus estudios, ellos igualan las nociones de humor, risa, ingenio y ridículo sobre la base de lo que consideran el origen común de estos fenómenos, la agresividad del emisor.

En The Game of Humor Charles Grunner plantea los postulados de esta teoría de la siguiente manera<sup>15</sup>:

- 1) En cada situación humorística, hay un ganador
- 2) En cada situación humorística, hay un perdedor
- 3) No es fácil percibir quién es el “ganador”, y lo que el “ganador” gana, en cada situación humorística.

---

<sup>13</sup> La discusión correspondiente aparece en Leviatán. Véase la bibliografía.

<sup>14</sup> Refiérase al texto The Mirror of Art, citado en la bibliografía.

<sup>15</sup> La traducción es mía.

4) No es fácil percibir quién es el “perdedor”, y lo que el “perdedor” pierde, en cada situación humorística.

Pero, habiendo dicho esto,

5) Las situaciones humorísticas se comprenden mejor al entender *quién gana qué* y *quién pierde qué*.

y,

6) Al eliminar de una situación humorística (chiste, etc.) aquello que se gana o se pierde, o la brusquedad con que se gana o se pierde, se elimina el elemento esencial y la situación pierde su cualidad humorística (9).

Quienes apoyan la teoría de la superioridad reconocen, al igual que Freud, la participación de tres actores en el proceso humorístico: una persona que inicia el chiste o el acto humorístico, una segunda persona a quien se dirige la acción y una tercera que es el objeto de la burla.

Este enfoque ha sido criticado por quienes defienden las otras dos principales teorías del humor. En 1750 Francis Hutcheson refutó las propuestas de Hobbes acerca del humor desde una perspectiva filosófica, demostrando que existen situaciones humorísticas donde no está presente la superioridad<sup>16</sup>. Igualmente, Hutcheson ejemplificó instancias en las cuales sentimientos de superioridad no conllevan a la risa. Siglos

---

<sup>16</sup> En el texto Francis Hutcheson: An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design, el editor Peter Kivy presenta una colección de los textos en que Francis Hutcheson refuta la postura de Hobbes. Véase la bibliografía.

después, en “El chiste y su relación con el inconsciente”, Freud establece que el principio de superioridad se anula en aquellas ocasiones en las cuales entablamos una interacción humorística con una persona que sabemos está actuando, es decir en situaciones donde el intercambio es ficticio. Considero que en el caso de la literatura, y en particular el corpus de esta investigación, la interacción es indudablemente ficticia. De proponer que existe alguna relación de superioridad entre los lectores, el texto y el autor o inclusive entre los lectores y los personajes de los cuentos de Delgado Senior, deberemos tomar en cuenta el pacto de verosimilitud establecido entre ellos y los procesos de lectura involucrados en la comprensión del texto. Estas consideraciones se delinearán al analizar el cuento titulado “Mi diplomático inolvidable”, de momento bastará establecer que los postulados de la teoría de la superioridad de la risa no son suficientes para explicar cómo opera el humor en los textos del corpus y que su aplicación es bastante limitada. Por ello, consideraré la contribución de quienes la apoyan como un complemento a mi perspectiva de análisis y no como su eje.

Como segundo punto en este recuento tenemos la teoría del alivio. Los autores de esta teoría se detienen en el aspecto físico de la risa y cuestionan su función biológica. Herbert Spencer<sup>17</sup> consideró la risa como la liberación de un exceso de energía creada en nuestro sistema nervioso a partir de nuestras emociones. Sigmund Freud añadió a la teoría del alivio<sup>18</sup> proponiendo que la risa es el resultado de un ahorro de la energía psíquica que se requiere para suprimir sentimientos prohibidos. Nos dice que lo cómico

---

<sup>17</sup> El artículo “The Physiology of Laughter” aparece por primera vez en la revista Macmillan’s en marzo de 1860. Véase la nota bibliográfica que refiere a una fuente electrónica.

<sup>18</sup> En el texto “Jokes and their relation to the unconscious”. Véase la bibliografía.



estimula un sentimiento que normalmente mantenemos suprimido. Cuando una persona se enfrenta a esta clase de estímulo, ríe porque el acto de reír requiere menos energía psíquica de lo que requeriría continuar suprimiendo el pensamiento al cual alude el estímulo. Basándose en esta noción, Freud propuso que existen tres tipos de chistes: los obscenos que sirven como escape de las fuerzas inconscientes vinculadas con la sexualidad, los chistes hostiles que expresan la liberación de la agresión y los chistes cínicos que aluden a la crítica o blasfemia.

Freud explicó que la creación del humor, por medio del “wit”, está ligada a dos impulsos simultáneos: uno que busca evadir la razón y otro que sustituye una mentalidad adulta por una mentalidad infantil. Habló específicamente del placer intelectual que nace de jugar con las palabras e ideas para desarmar al censor y liberar las inhibiciones, aclarando que el juego de palabras siempre mantiene un equilibrio: en la medida que evade la razón, debe mantener cierto sentido.

La crítica de Charles Grunner a Freud es que a pesar de proponer que existen dos tipos de humor: el tendencioso, cuyo propósito es aludir a un pensamiento reprimido y eliminar dicha represión, y el humor inofensivo, el cual no tiene otro propósito que divertir, Freud no proporciona ningún ejemplo de la segunda categoría. El argumento de Grunner es que Freud no puede proporcionar estos ejemplos porque en realidad el humor inofensivo no existe. Grunner niega la existencia de un humor carente de propósito y defiende la noción de que todo tipo de humor implica un ganador (en posición de superioridad) y un perdedor (inferior al ganador). Debido a que el enfoque de Freud, y quienes más recientemente han apoyado sus propuestas, está orientado hacia el estudio

del humor desde la perspectiva de la psicología y la fisiología, considero que la teoría del alivio no se adapta a las necesidades de esta investigación, cuyo propósito se limita al análisis literario. Por ello, consideraré su contribución como un complemento a este estudio y no como su base teórica.

Volviendo brevemente a la noción de humor tendencioso, cabe agregar que Freud trazó un paralelo entre la cualidad rebelde de este tipo de humor en lo que refiere a procesos mentales de represión y en lo referente a procesos de represión social. En las palabras del autor: "Tendency-wit is used with special preference as a weapon of attack or criticism of superiors who claim to be in authority. Wit then serves as a resistance against such authority and as an escape from its pressure" (699). Volveremos a considerar esta propuesta en páginas siguientes, en especial en la porción de esta investigación dedicada al análisis de los cuentos que tienen un trasfondo político.

Finalmente, encontramos la teoría de la incongruencia. Esta teoría estudia lo incongruente como objeto formal de lo cómico. Según ella, la comicidad nace cuando hay un desfase de percepción o pensamiento entre lo que ocurre y lo que se espera, es decir lo que consideramos normal.

Francis Hutcheson<sup>19</sup>, uno de sus principales defensores, explica que lo cómico no nace de una relación de superioridad e inferioridad, sino más bien de una asociación inapropiada. Este autor nos dice que la risa surge de la asociación, por medio de una metáfora o un símil, de dos ideas que comparten una cualidad común pero que tienen connotaciones contrarias. Según Hutcheson:

---

<sup>19</sup> La versión del texto An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design que he empleado fue editada por Peter Kivy. Refiérase a la bibliografía.

That then which seems generally the cause of laughter is the bringing together of imagery which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principle idea: this contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection and ideas of meanness, baseness, profanity seems to be the very spirit of burlesque<sup>20</sup>; and the greatest part of our raillery and jest is founded upon it (99).

Desde esta perspectiva, la condición para que el humor funcione como tal es la disparidad entre lo que hemos denominado previamente, contextos asociativos<sup>21</sup>. Sin esta relación, nos dice Hutcheson, el humor no pasa de ser una necesidad.

Charles Grunner, que como sabemos defiende la teoría de la superioridad, critica a la teoría de la incongruencia argumentando que la incongruencia no es causa suficiente para explicar el fenómeno de la risa y añade que en algunos casos la incongruencia resulta en una gama de otras emociones, mientras que en otros no resulta en ninguna emoción. Sin embargo, la teoría de la incongruencia ha sido adoptada por la gran mayoría de la crítica contemporánea dedicada al estudio del humor en textos literarios. Veremos en las páginas siguientes cómo los postulados de esta teoría encuentran una aplicación práctica en nuestro análisis de las obras de Delgado Senior. Sin embargo, cabe aclarar que considero necesario enriquecer los postulados de esta teoría tanto con elementos

---

<sup>20</sup> Si bien no pretendo igualar el humor a lo burlesco de manera general, ya he explicado que aún en textos relativos a una misma disciplina existen variaciones terminológicas. Considero que en esta instancia, Hutcheon utiliza el término "burlesque" en un sentido que permite hacer un paralelo con nuestra discusión del humor. Refiérase al texto antes mencionado editado por Peter Kivy.

<sup>21</sup> Refiérase al texto de Ana María Vigara Tauste antes mencionado.

descritos por otras teorías, como con aspectos que aún no hemos abordado y cuya relevancia se hará evidente en el momento del análisis textual.

Como último punto en este recuento de las teorías de humor, cabe mencionar el acercamiento de Henri Bergson<sup>22</sup>, el cual coincide con la teoría de la incongruencia al considerar la risa como un producto de la yuxtaposición entre lo mecánico y lo natural. Bergson explica que la risa es una medida correctiva de la rigidez y la automaticidad que surgen de las relaciones de causa y efecto. Para él, la risa corrige la rigidez de acción y pensamiento de quien ríe, resultando en una mejora social.

Algunas de las propuestas de Bergson serán de especial relevancia en el curso de esta investigación. En primer lugar, este autor explica que el humor y la risa poseen una cualidad social unificadora para las personas involucradas: "however spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret freemasonry, or even complicity, with other laughter, real or imaginary" (6). Los procesos de identificación que realiza el lector de los cuentos de Delgado Senior, constituyen, como veremos en las páginas siguientes, un componente fundamental de la pragmática de los textos. Serán, por lo tanto, uno de los temas recurrentes en nuestros análisis.

Otra contribución de Bergson que tendrá gran relevancia, será la descripción que hace el autor de los tres procesos del humor: la repetición, la inversión y la interferencia recíproca de series<sup>23</sup>. El autor nos dice que la repetición refiere a una situación que se duplica varias veces en su forma original, contrastando con la evolución natural de la

---

<sup>22</sup> La obra en la cual Bergson expone su punto de vista se titula Laughter. Véase la bibliografía.

<sup>23</sup> Las traducciones son mías. Los términos, tal como lo traducen Cloudesley Breton y Fred Rothwell son "repetition", "inversión" y "reciprocal interference of series".

vida. Explica, que cuando una escena ha sido reproducida múltiples veces se convierte en un tipo clásico o un modelo. En estos casos, la escena puede considerarse cómica *de facto*, independientemente de las razones por las cuales se consideró cómica inicialmente. Las escenas de este tipo, dice Bergson: “call up in our mind a more or less confused image which we know to be comical. They range themselves in a category representing an officially recognized type of the comic” (95).

La inversión, explica, ocurre al subvertir una situación e invertir los roles, generando como resultado una escena humorística. Aquí es fácil trazar un paralelo a los postulados de la teoría de la incongruencia, pues al invertir los roles surge una disparidad o incongruencia. Pero, quizás el más interesante sea el tercer proceso que describe este autor, la *interferencia recíproca de series*. Bergson acuña este término diciendo que una situación es intrínsecamente cómica cuando pertenece simultáneamente a dos series de eventos independientes, y es capaz de ser interpretada de dos maneras a la vez, a esto el autor llama una situación equívoca, es decir, una situación que permite dos significados simultáneos, uno real y otro meramente posible. La noción que plantea Bergson encuentra su desarrollo moderno en los postulados de Arthur Koestler sobre la bisociación y la necesidad de interpretar lo cómico en dos contextos asociativos. Usando como ejemplo el teatro, Bergson ilustra el funcionamiento de este proceso:

[T]he equivocal situation is indeed one which permits of two different meanings at the same time, the one merely plausible, which is put forward by the actors; the other a real one, which is given by the public. We see the real meaning of the situation because care has been taken to show us every aspect of it, but each of the

actors knows only one of these aspects; hence the mistakes they make and the erroneous judgements they pass both on what is going on around them and on what they are doing themselves (97).

Every moment the whole thing threatens to break down, but manages to get patched up again; it is this diversion that excites laughter, far more than the oscillation of the mind between two contradictory ideas. It makes us laugh because it reveals to us the reciprocal interference of two independent series, the real source of the comic effect (99).

Indagaremos sobre esta noción durante el análisis de los textos del corpus y veremos como la bisociación y la interferencia recíproca de series son componentes fundamentales de la cuentística de Delgado Senior.

## 2. Humor y literatura – Una discusión sobre el género

Tal como hemos mencionado anteriormente, los textos del corpus se caracterizan por la intención de hacer reír a sus lectores, inclusive, los hemos agrupado con base en ese criterio. Su riqueza deviene de que, en ellos Delgado Senior entrelaza el humor a la literatura. Con la habilidad de un experto, el autor hila los recursos humorísticos: retruécanos, juegos de palabras, exageraciones y absurdos, dentro del tapiz del relato, creando sentido a partir del efecto conjunto que se deriva de cada componente. Ahora bien, la base de esta investigación es que estas obras deben considerarse como representantes de género de la literatura humorística. Antes de continuar será necesario aclarar a qué me refiero con esta aseveración, y justificar porque razón lo considero así.

Tradicionalmente se han descrito una serie de géneros relacionados con el humor: la parodia, junto a su técnica más representativa, la ironía, la sátira y lo burlesco, además de algunas otras variaciones menores. Debemos preguntarnos, ¿por qué no considerar la obra de Delgado Senior simplemente como una modificación de alguno de estos géneros? ¿Qué nos lleva a postular que pertenece a un género particular, que combina el humor y lo literario? Considero que hay una serie de razones por las cuales es adecuado hablar de estos cuentos como representantes de un género más específico que el humor y mucho más específico que la literatura en general. Estas razones se basan en la intención comunicativa de los textos, en las relaciones pragmáticas que deberá establecer el lector de ellos, en la multiplicidad de técnicas, humorísticas y literarias que ellos combinan y en la interacción de todos estos elementos. Al describir estas cualidades nos acercaremos a

proponer una primera definición del género y delinearemos los presupuestos de nuestro enfoque metodológico.

La parodia y la sátira son los géneros más frecuentemente asociados al humor en la literatura y sin embargo, ninguno de los dos alcanza a describir los cuentos de Delgado Senior. De manera breve podemos afirmar que toda adaptación de un estilo precedente puede considerarse como una parodia, aunque en el sentido más estricto del término, la parodia implica una evocación irónica de otro modelo artístico<sup>24</sup> (Makaryk, 603). Si bien algunos de los cuentos del corpus, son indudablemente parodias, no puede decirse que todos ellos se basen en este principio. Sin embargo, considero que la parodia es un excelente punto de partida para el análisis de los cuentos del corpus y en el capítulo II, exploraremos las similitudes entre la parodia y la literatura humorística, y desarrollaremos nuestro modelo de análisis a partir de esa discusión.

En lo referente a la sátira y los otros modelos literarios similares, Linda Hutcheon explica que comparten una base común con la parodia, la imitación con distancia crítica. En A Theory of Parody la autora diferencia estos tipos de discurso con base en su intención, diciendo que “burlesque and travesty necessarily involve ridicule, while parody does not”, mientras que la sátira, a pesar de usar la ironía como recurso retórico, se distingue porque realiza un juicio negativo, es decir, una evaluación negativa con una intención correctiva<sup>25</sup> (Hutcheon, 51).

---

<sup>24</sup> Me permito esta definición tan breve, tomada de la Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, porque en el segundo capítulo se explorará la parodia en detalle. La traducción es mía.

<sup>25</sup> La traducción es mía. Véase la bibliografía.



La razón por la cual estos géneros no alcanzan a describir los cuentos del corpus es que se basan en la relación entre dos textos, uno que imita o refiere a otro, generalmente previo y esta noción no incluye las múltiples técnicas humorísticas (chistes, retruécanos y aliteraciones, para nombrar sólo algunas) que presentan los textos de Delgado Senior. Cada uno de los aspectos de estos cuentos, tanto los literarios como los humorísticos, conlleva cierto sentido o contribuye de alguna manera a la construcción del sentido global del texto, por lo que todos deberán considerarse con el mismo detenimiento. Considero que es imposible construir el sentido de los cuentos del corpus únicamente con base en sus relaciones de intertextualidad, es decir, cómo ellos se relacionan con otros textos. Sostengo, y demostraré en las páginas siguientes, que es indispensable ampliar este tipo de análisis, literario tradicional, con un análisis paralelo de las porciones del texto que comunican su ethos humorístico. Como veremos en los capítulos siguientes, la presencia del humor implica relaciones pragmáticas específicas entre el lector y el texto, e inclusive entre el lector y el autor. Estas relaciones van más allá de aquellas consideradas en el caso de los géneros tradicionalmente asociados al humor y sin embargo son la base de la comunicación en estos textos.

Finalmente, debemos nombrar la abundancia de recursos que operan en los textos del corpus. En cada uno de los textos que analizaremos, veremos que se despliega una variedad de técnicas conjuntamente, haríamos un flaco servicio al autor y a su obra si no consideramos la abundancia de elementos que originan el sentido de estos cuentos.

Ahora bien, debemos definir este género del humor literario. En An Introduction to Systemic Functional Linguistics, Suzanne Eggins define el género en función de su

propósito (26). Siguiendo esa pauta, el género del humorismo literario se definirá en, primer lugar, por su intención de ocasionar la risa de sus lectores y se distinguirá del humorismo general por existir dentro de textos literarios. Podemos agregar que este género está regido por las restricciones socio-culturales que gobiernan el humor y también por aquellas que rigen los géneros literarios. Así propongo, como punto de partida, que definamos el humorismo literario como el género cuyo propósito es comunicar el sentido de textos literarios a través de la risa de sus lectores. En el resto de esta investigación ampliaremos esta definición, pero de momento bastarán las líneas previas.

### 3. Metodología – Sobre las estrategias de análisis

En la introducción planteamos la necesidad de emplear una metodología que se adapte a las necesidades específicas de los cuentos del corpus y a los objetivos de esta investigación. El artículo titulado “Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements”, de Jerry Palmer<sup>26</sup>, se plantea una discusión que será de especial relevancia para establecer esta metodología de análisis. En este texto, el autor describe la inadecuación de los métodos tradicionalmente utilizados para estudiar textos humorísticos. Palmer explica que en el pasado se han empleado, por separado, dos metodologías: una basada en el análisis literario tradicional, que se centra en el estudio de los personajes y la estructura de la narrativa, o una metodología que analiza únicamente la estructura semántica de los chistes, considerándolos como entidades individuales, independientes del resto del texto<sup>27</sup>.

La perspectiva de Palmer, la cual comparto, es que por separado estas estrategias carecen del alcance necesario para realizar un estudio exhaustivo de los textos humorísticos literarios. Palmer argumenta que los análisis basados en la metodología literaria tradicional, se limitan a analizar el género de los textos y no exploran los efectos que producen en el lector. Ignorando, en consecuencia, las circunstancias sociales involucradas en la recepción del humor y en general, el aspecto pragmático del texto. En cuanto al tipo de metodología que estudia la semántica del chiste exclusivamente, el autor explica que al analizar los chistes fuera del contexto de la narrativa, el tipo de

<sup>26</sup> Este texto fue publicado en la revista Humor. Véase la bibliografía.

<sup>27</sup> Un excelente ejemplo del uso de esta metodología es el texto de Freud mencionado en páginas anteriores. Allí, el autor se limita a describir y clasificar chistes sin considerar sus contextos de producción y recepción.

metodología que se concentra exclusivamente en la semántica del chiste ofrece únicamente generalizaciones vagas sobre el contexto humorístico. Considero que las principales fallas de este tipo de estudio son que no analizan el éxito, o el fracaso, del texto como mecanismo comunicativo - recordemos que hemos establecido que la intención de este tipo de texto es causar la risa - y que no estudian la relación entre dos aspectos fundamentales del texto humorístico: el aspecto textual, donde por lo general encontramos los contenidos humorísticos y el intertextual, objeto del estudio literario tradicional.

La solución, según Palmer, consiste en combinar ambas estrategias, analizando el discurso<sup>28</sup>. La perspectiva propuesta por este autor estudia la estructura semántica del chiste dentro del contexto de la narrativa y, a la vez, considera las circunstancias de recepción del texto humorístico. Al combinar el análisis de varios aspectos del texto – los aspectos semánticos, textuales, intertextuales, extratextuales y pragmáticos – esta metodología describe una serie de relaciones que permiten, según considero, un acercamiento global al sentido del texto literario humorístico. Esta investigación partirá entonces del análisis detallado de varios aspectos de los cuentos de Igor Delgado Senior, que posteriormente serán considerados conjuntamente para proponer una lectura general de los textos.

---

<sup>28</sup> Creo conveniente aclarar que utilizo este término dentro del marco de la Teoría del Análisis del Discurso. Es decir que el enfoque que adoptaré estudiará las estructuras sintácticas y sintagmáticas de los textos, considerando tanto sus dimensiones lingüísticas como socioculturales. Esta disciplina considera también la producción, reproducción, función y efecto del discurso con respecto al momento sociohistórico en el cual se producen los textos. Para mayor claridad el lector puede referir a la entrada "Discourse Analysis Theory" de la Enciclopedia of Contemporary Literary Theory editada por Irena Makaryk. Véase la bibliografía.

En las páginas siguientes, desglosaré esta propuesta. En primer lugar, quisiera exponer cuál será la metodología que utilizaré para estudiar los aspectos semánticos y textuales del corpus.

### 3.1 Aspectos semánticos y textuales

En el libro titulado The Language of humour, Walter Nash realiza un estudio de los mecanismos textuales del humor que se basa en las siguientes aseveraciones: (a) el humor es producto del funcionamiento conjunto de varios recursos que operan a distintos niveles del discurso y (b) el humor está inextricablemente ligado al juicio social de su receptor. Dejando el papel del receptor en el proceso humorístico para una discusión posterior, las páginas siguientes explorarán el conjunto de recursos textuales que el humorista emplea para lograr su cometido. Si bien las propuestas de Nash son el punto de partida para la metodología que emplearé al estudiar los aspectos semánticos y textuales del humor, en la medida en que sea conveniente, introduciré contribuciones de otros autores.

Walter Nash comienza su explicación aclarando que el discurso humorístico no se caracteriza por un tipo de lenguaje específico. Propone que más bien se le reconoce por sus relaciones contextuales y por la presencia de cierta tensión, la cual surge a partir de una serie de mecanismos propios del sistema lingüístico. Si bien Nash sólo menciona esta “tensión”, sin indagar en el concepto, quisiera sugerir que se interprete como un producto de la incongruencia a partir de la cual surge el humor. El lector detectará que existe

“tensión” en el lenguaje si algún aspecto de él (fonético, semántico, contextual) produce un desfase, una incoherencia o si trasgrede su expectativa. Expandiré esta noción en las páginas siguientes. En el capítulo, titulado “Language in its humour”, la atención de Nash se fija precisamente en esta tensión, la cual considera indispensable para que el humorista logre causar la risa. Nos dice que se crea a través de la estratificación de mecanismos que funcionan en cuatro niveles: el nivel fonético, el léxico, el gramatical y finalmente, el nivel sintáctico.

Al estudiar el componente fonético del humor, Nash fija su atención en las aliteraciones<sup>29</sup> y las clasifica en cuatro modos de repetición: el continuo (t-t-t-t), como por ejemplo en la frase “no descansarás y no harás nada más que termine en as”<sup>30</sup>, el alternante (t-t / f-f), como en el verso “franco, fiero, fiel, sin saña” de José Martí<sup>31</sup>, el transverso (f-t-f-t) y el inverso (f-t-t-f), como en el verso “la libélula vaga de la vaga ilusión” de Rubén Darío<sup>32</sup>. No es fácil observar cómo las aliteraciones contribuyen a la construcción del humor cuando se les considera de manera aislada, pero en conjunto con otros recursos, su aporte es evidente. Veremos ejemplos de ello al analizar la obra de Delgado Senior.

---

<sup>29</sup> A lo largo de las páginas siguientes veremos cómo los mecanismos descritos por Nash comparten cierta similitud con las figuras y los tropos de la retórica tradicional. Debido a que en ciertos casos existen discrepancias, introduciré aclaraciones cuando lo considere necesario. Para ello, referiré al texto Retórica de Tomás Albaladejo. Véase la bibliografía.

<sup>30</sup> Tomado del cuento “El tercer mundo de Cenicienta”

<sup>31</sup> Tomado del poemario Versos sencillos (1891), el poema se titula “Versos sencillos #3”. Véase la bibliografía.

<sup>32</sup> Tomado del poema titulado “Sonatina” del poemario Prosas profanas y otros poemas. Véase la bibliografía.

En cuanto al componente léxico, el autor propone que las propiedades del lenguaje humorístico se deberán definir extrínsecamente, es decir, que las palabras son cómicas por sus relaciones semánticas, contextuales y extratextuales. Una de las herramientas del humorista, nos dice Nash, consiste en elegir términos con el propósito de utilizarlos fuera de su contexto más común, o de lo esperado por sus receptores. Encontramos un ejemplo de esta técnica en “El incruento cuento de Blancanieves” donde uno de los personajes usa la frase “hogar, candy hogar”. En este caso, el lector debe realizar una asociación semántica entre la palabra inglesa “candy” y su equivalente español “dulce”<sup>33</sup> que corresponde al contexto de la frase. Al discutir el aspecto intertextual de los cuentos, veremos cómo Delgado Senior expande esta técnica, desplazando términos, e inclusive frases enteras, a contextos nuevos e inesperados para suscitar una reflexión de parte del lector que le conduzca a la risa.

Al hablar del “contexto” Nash no se limita a describir las relaciones semánticas que operan dentro del texto, sino que considera también las asociaciones que el lector puede realizar fuera del mismo. Propone que cuando un humorista elige un término, no sólo debe distinguir relaciones de sinonimia, sino también de antonimia, subordinación y superordenación contextual. La inversión de estas relaciones, explica Nash, resulta en una trasgresión de la expectativa del lector que, en el contexto apropiado, conlleva al humor<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Al estudiar este ejemplo, debemos considerar que “candy” no se entiende exactamente como “dulce” en todas las regiones de habla hispana, sin embargo, de momento bastará decir que un lector competente podrá y deberá realizar la asociación polisémica entre ambos términos para percibir el sentido humorístico de la frase. Exploraremos el papel del receptor en las páginas siguientes.

Nash distingue una variante de este recurso: el uso de un término fuera de su contexto de formalidad más común. Propone que la formalidad de un término es producto de un juicio social de las propiedades del discurso y que al usarlo dentro de un contexto que no le corresponde, el humorista trasgrede las expectativas del lector. El autor señala que éste es uno de los recursos usados más frecuentemente por los humoristas. Como ejemplo citaremos el cuento titulado “Epopeya malandra”<sup>35</sup> donde los diálogos de los navegantes presentan un contraste abrupto tanto con respecto al nivel de formalidad de la narración, como con respecto a los diálogos de los personajes españoles. Un ejemplo de ello ocurre cuando los navegantes entran al “Palacio del Pardo” y exclaman: “¡Coooños! y ¡Vergación!”. En ese caso, el narrador va más allá, señalando en las líneas siguientes que: “Fue indispensable amordazar a un papagayo verborrérico para que no empañase la auténtica majestad del acontecimiento” (16).

En lo que resta del capítulo, Nash describe una serie de recursos gramaticales y sintácticos empleados por el humorista. En primer lugar el autor estudia un mecanismo que denomina “énfasis retórico”<sup>36</sup>, técnica que Delgado Senior emplea en “La roja vida

---

<sup>34</sup> Recordemos lo postulado por la teoría de la incongruencia: el humor nace cuando se rompe una expectativa, cuando hay un desfase entre lo que se espera y lo que resulta.

<sup>35</sup> Una parodia de las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, donde un grupo de delincuentes modernos embarca en un viaje similar al de Colón pero en sentido contrario. Tomado de la colección Sub-América (11-17).

<sup>36</sup> Las traducciones de estos términos son mías. El mecanismo descrito por Nash es similar a la *anáfora* en la cual se observa una repetición de uno o varios elementos al comienzo de los grupos sintácticos próximos entre sí. Ambos recursos se diferencian en que el “énfasis retórico” puede aparecer en cualquier parte de la frase y no necesariamente al comienzo de la misma.



de Caperucita”<sup>37</sup> cuando el personaje titular describe a otro personaje diciendo: “estaba medianamente chévere, o sea, más o menos chévere, es decir, de un chévere regular”.

Otras de las técnicas que describe Nash son el suspenso que surge al invertir las posiciones más comunes del actor y la acción dentro de la frase<sup>38</sup>, y la personificación. Delgado Senior emplea esta última técnica a lo largo del cuento titulado “Descarríos”<sup>39</sup>, donde agentes no-humanos, automóviles en este caso, poseen actitudes y comportamientos humanos:

El Ford Number One, con garantía jurada y sellada, salió a recorrer las impulsivas pistas de la redondez occidental, su motor en V simbolizaba veraces victorias, y sus trescientos caballos le inyectaban bruscos entusiasmos, y sentía tras los cristales que la vida era una ahumada multiplicación de frenesíes, y el simple olor octánico de la gasolina le producía deliriosas ganas de romper la marca inigualable del sonido, y sus amortiguadores presurizados (sic) le aseguraban el privilegio de la prisa sin riesgos (116).

Finalmente, Nash trata de la alteración de la progresión lineal de las frases, a través de repeticiones, paralelos e inversiones. Este autor usa el término “secuencias retóricas” para describir un recurso humorístico que consiste en crear cadenas sintácticas de ideas o nociones que frecuentemente están reforzadas por aliteraciones. En el cuento

---

<sup>37</sup> De la colección Relatos de Tropicalia (133-140).

<sup>38</sup> En este caso Nash describe una técnica bastante similar al hipérbaton, el cual es definido por Albaladejo como: “Figura del orden sintáctico por la que se abandona el orden normal en la construcción oracional. Se produce por la colocación del sujeto o del verbo al final del grupo sintáctico, por la alteración del orden normal de la construcción de régimen preposicional, por la separación de sustantivo y adjetivo, etc.” (145).

<sup>39</sup> De la colección Sex-Sentido (115-121).

“Epopeya malandra” encontramos una cadena sintáctica en la frase: “¡Viva América! terra nostra, terra que no aterra”. Aquí la estratificación de recursos consiste en que el sustantivo “terra” se complementa semánticamente con la aliteración y se repite la secuencia sintáctica: sustantivo + adjetivo, sustantivo + oración del relativo<sup>40</sup>.

Otro de los recursos humorísticos estudiados por Nash es el uso del ritmo y la rima en la construcción del humor. El autor propone que en el texto humorístico el ritmo, la rima y las aliteraciones tienen dos funciones: una meramente decorativa y otra directiva. La función directiva, nos dice, surge en la medida en que el lector anticipa que el texto seguirá una regla métrica. Así, un lector puede anticipar la aparición de una palabra o bien una repetición fonética y el humorista establece la expectativa necesaria para crear incongruencia. De acuerdo a éste parámetro Nash habla de tres tipos de ritmos. Un ritmo banal, que se adapta perfectamente a una regularidad métrica y es fácil de parodiar, un ritmo *anárquico*<sup>41</sup> que desecha el metro cuando le es conveniente y finalmente un ritmo basado en sus asociaciones residuales. Las asociaciones a las que refiere Nash son intertextuales, es decir, que surgen a partir del conocimiento que tiene el lector de cierto tipo de texto poético<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Recordemos que las oraciones del relativo actúan como adjetivo de su antecedente, en este caso “que no aterra” actúa como un adjetivo del sustantivo terra. Por ello, en este ejemplo puede establecerse un paralelo entre “terra nostra” y “terra que no aterra”.

<sup>41</sup> La traducción es mía, el término que emplea Nash es “lawless”.

<sup>42</sup> El ejemplo que proporciona Nash refiere a la tradición inglesa del teatro musical. El autor explica que: “We have, for example, a Victoria/Edwardian tradition of parlour recitals and music-hall monologues that make intensive use of jaunty, tripping dactylic/anapaestic rhythms, or of a loose footed trot with several weak syllables pattering after each strong beat.” A partir de allí, el autor establece que ese tipo de ritmo, al que llama “trot-and-peck rhythm”, es residualmente cómico y que se observa en el lenguaje y el ritmo de los comediantes de la actualidad.

Un ejemplo del uso de un ritmo banal ocurre en “El incruento cuento de Blancanieves” donde Delgado Senior parodia el diálogo en rima del espejo mágico del cuento original. La conversación entre la madrastra de Blancanieves y el espejo se presenta de la siguiente manera en el cuento de Delgado Senior:

– Espejo de luna, espejo que amella,  
dime en esta tierra, ¿quién es la más bella?

Y el espéculo, con su voz de azogue, contestó lo sabido:

– Lo afirmé ya de ti, lo asiento de ella:

Es mi Blancanieves la chica más bella... (45)

Otro recurso humorístico descrito por Nash son los retruécanos o juegos de palabras. En lo que sigue, enriqueceremos la clasificación presentada por este autor con las ideas de Sigmund Freud, que postuló dos reglas fundamentales para analizar los retruécanos. La primera indica que las técnicas del humor están gobernadas por una tendencia hacia el ahorro y la segunda propone que la mejor manera de distinguir la porción del texto que contiene el mecanismo del humor es eliminándola. Si el humor desaparece, se ha localizado el mecanismo.

Las categorías de retruécano que consideraré son:

(a) palabras y frases homófonas: se trata de palabras y frases que comparten una similitud fonética, pero poseen diferentes significados. Unos ejemplos son “abría”, del verbo abrir y “habría”, del verbo haber.

(b) palabras y frases homónimas: comparten el aspecto fonético y la ortografía pero poseen dos significados distintos. Un ejemplo clásico es la palabra *banco*, que puede significar un tipo de asiento y a la vez una institución financiera.

Juntas, las palabras y frases homófonas y homónimas constituyen lo que Freud llama “doble significado” y propone clasificarlas en tres categorías:

1. Casos en que un significado del término corresponde a un nombre y el otro corresponde a un significado verbal. Como en el caso de la interjección “¡ay!” y “hay”, correspondiente el verbo haber.
2. Casos en que un significado proviene del significado verbal y el otro de un sentido metafórico. Un ejemplo de ello se encuentra en la frase: “El cable nos trajo la noticia de que millones de japoneses entraron en la **Honda** de comer arepas”<sup>43</sup> (26).
3. Casos de verdadero doble significado – casos ideales – donde la palabra no es modificada ni dividida en sus componentes fonéticos. De por sí, estas palabras expresan dos significados tal y como aparecen en la frase. Un ejemplo sería la palabra “fondo”, que puede representar la parte inferior o profunda de alguna cosa, o bien puede referir a una cantidad de dinero<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Esta frase aparece en la crónica titulada “El arepazo japonés” de la colección Fuegos de palabras, que reúne una selección de la labor periodística de Delgado Senior entre 1980 y 90. Aunque estas crónicas no forman parte del corpus de esta investigación, su contenido ilustra las categorías de retruécanos sugeridas por Walter Nash. Véase la bibliografía.

<sup>44</sup> En la crónica “Cuentos y cuentas corrientes” de Fuegos de palabras, el autor juega con la homonimia del término para ilustrar la crisis económica de Venezuela. Un ejemplo de ellos sería la frase: “...la recesión posee forma de “túnel”, y pare usted de contar para que no caiga en los bajos Fondos de una rabiosa mentada” (51).

(c) *mimes*: Nash da este nombre a términos con similitud fonética que intervienen en una rima. Un ejemplo aparece en “El incruento cuento de Blancanieves” en la frase: “una esposa que lo acompañara – hermosa y tumultosa.”

(d) *blends* - llamados “condensaciones con sustitución” por Freud: ocurren cuando dos ideas diferentes entran en contacto o fusionan sus componentes semánticos, es decir, cuando una palabra o frase “invade” a otra. Un ejemplo de ello ocurre en la crónica “Summa Cum Ladre”<sup>45</sup>, donde Delgado Senior habla del desempleo que enfrentan que recién se gradúan de las universidades. Allí utiliza la frase: “todos se hallan encerrados en la **jaula magna** de la inactividad” (123). En este caso la condensación une las palabras jaula y aula, de acuerdo al planteamiento de Nash, cada una “invade” la otra.

(e) pseudomorfos: ocurren cuando se colocan palabras o morfemas en roles o categorías que no les corresponden. Un ejemplo es la frase: “Advertencia: se ha determinado que este cigarrillo le hace marl-boro a su salud”<sup>46</sup> (152). En este caso el nombre propio “marlboro” ocupa un rol dentro de la frase que no le corresponde.

(f) *portmanteaux* (también llamados “condensaciones con modificación” por Freud): en este caso el humorista crea palabras con la intención de que representen dos significados. Un ejemplo es la frase: “¿Dónde con música almozart? En el Juan Sebastián Bar ”<sup>47</sup> (152). Aquí el autor crea el término “almozart” que lleva dos significados: “almorzar” y

---

<sup>45</sup> De la colección Fuegos de palabras.

<sup>46</sup> Tomado de la crónica “Requerimos cuña de buena presencia” de Fuegos de palabras. Esta crónica presenta una serie de *slogans* publicitarios humorísticos.

<sup>47</sup> Tomado de la crónica “Requerimos cuña de buena presencia” de Fuegos de palabras. Es relevante señalar que Juan Sebastián Bar es un conocido restaurante – piano bar caraqueño.

“Mozart”. Más aún, la referencia a Mozart incita una asociación fonética con Juan Sebastián Bach. Encontraremos otro ejemplo de este recurso al analizar el Cuento “Descarríos”.

(g) retruécanos etimológicos, donde el juego de palabras proviene de la etimología del término, y retruécanos bilingües, donde se adscribe a una palabra extranjera un significado en una lengua que no es la de su origen, bien sea por homofonía, homonimia o semántica. Ya hemos visto un ejemplo de ello en la frase “hogar candy hogar”, otra instancia de retruécano etimológico aparece en la frase “Estaba al borde del borderline”, del mismo cuento<sup>48</sup>. En las páginas siguientes, estudiaremos de manera detallada cómo Delgado Senior emplea este recurso.

Como último punto de la clasificación de Nash, el autor nos habla de los anagramas como mecanismos del humor. Nos dice que los códigos de este tipo constituyen un tipo exclusivo de humor escondido o secreto que requiere de un tipo de competencia especial por parte del lector.

Antes de concluir este recuento, cabe agregar que Freud establece una clasificación para las técnicas humorísticas en los diálogos que será útil en el análisis del corpus. Las categorías que él propone son:

(a) Desplazamiento: ocurre cuando una respuesta se desvía de la interacción inicial, desplazando el punto de vista. Encontramos un diálogo de este tipo en “El tercer mundo

---

<sup>48</sup> El cuento “El incruento cuento de Blancanieves”

de Cenicienta”<sup>49</sup>: [E]l hijo del presidente se volvió un prodigio de atenciones mundanas, ¿te sirvo una champaña rosada, mi amor, o prefieres la blancura de un daiquiri?”, “¿deseas canapés de pavo o moverte al son de una salsa bien rotunda?”, y Cenicienta que a todo respondía afirmativamente para no evidenciar su rústica sabiduría popular... (99)

(b) Absurdo: esta técnica consiste en proporcionar una respuesta que dentro del contexto parece absurda, pero cuyo propósito es revelar un elemento absurdo presente en la interacción inicial. Tal es el caso de la siguiente porción del cuento “La roja vida de Caperucita”:

Por esa razón, y por otras idénticas que no viene al caso mencionar, Caperucita se distrajo ante los costosos aparadores de las tiendas baratas, los rostros generosos de los mendigos, la cortante rapidez de los motociclistas en noria de escape libre, aunque lo que más le llamó la atención fue un combate casi televisivo entre unos ladrones vestidos de policías y unos policías vestidos de ladrones (136).

En este caso, el absurdo que se revela en la interacción inicial es la representación de la ciudad. Exploraremos esta perspectiva en detalle durante el análisis del cuento.

(c) Opuesto: en estos casos sencillamente se crea el humor dando una respuesta opuesta a la interacción inicial. En algunos casos se asocia a la ironía. Un ejemplo de ello aparece en el cuento “El texto infinito”<sup>50</sup>. Allí el personaje principal imagina algunas respuestas que dará en entrevistas de prensa: “– Si se encontrase en una isla desierta, ¿qué libro le gustaría tener consigo?-, ‘*Cómo hacer amigos* de Dale Carnegie’” (112).

<sup>49</sup> De la colección Sexo-Sentido (95-101).

<sup>50</sup> De la colección Relatos de Tropicalia (109-114).

(d) Exceso: consiste en exceder en la respuesta, el humor de la interacción inicial, iniciando una especie de duelo de humor. En “El texto infinito” también se observa esta técnica, ya que el personaje principal contesta a cada pregunta de la prensa con una frase humorística, estableciendo un intercambio ingenioso: “- Algunos señalan que acostumbra saquear la enciclopedia... -, ‘Como Acteón nefelio relucta mi utrículo a planismos momeros’; - ¿Utiliza con frecuencia el género epistolar?-, ‘Cumpro en dirigirme a usted para significarle muy atentamente que no’” (112).

(e) Alusión: en estos casos el receptor debe dar sentido al intercambio con base en una asociación mental que surge de algún modelo previo. En estos casos el tipo de asociación es variada. Un ejemplo de ello aparece en la crónica “El caballero de la capa blanca”<sup>51</sup> donde Delgado Senior aborda el tema del hábito de fumar. En este texto aparece el siguiente diálogo:

El médico especialista, observando la huesuda radiografía, inquiere al enfermo:

- ¿Cuántos cigarrillos se fuma usted cotidianamente?

- Todos, doctor, todos (129).

(f) Omisión: se trata de una forma de alusión donde el proceso de asociación es omitido.

Refiriendo de nuevo al cuento “El texto infinito”, encontramos un ejemplo de esta técnica. Cuando el supuesto periodista pregunta al personaje principal “- ¿Cuál es su color preferido?”, él contesta “Los caballeros las prefieren rubias” (112). Aquí se alude a un film protagonizado por Marilyn Monroe.

---

<sup>51</sup> De la colección Fuegos de palabras.



Durante el análisis de los cuentos de Delgado Senior, que ocupará la mayor parte de los próximos capítulos, veremos cómo pueden ponerse en práctica los conceptos que hemos descrito en este apartado.

### 3.2 Aspectos intertextual y pragmático

Para realizar un análisis exhaustivo del humor en cualquier texto literario, considero fundamental la inclusión de los aspectos intertextual, extratextual<sup>52</sup> y pragmático. El humor es un concepto fluido que está íntimamente ligado a sus intertextos, su contexto, a la percepción de quienes participan en la comunicación y a la participación activa de sus receptores<sup>53</sup>. De limitar un estudio del humor al análisis verbal de los textos se estaría ignorando, entre otras cosas, dos componentes fundamentales de la obra de Igor Delgado Senior: la parodia y la ironía. Más aún, una perspectiva carente de estos elementos pasaría de largo el estudio de lo que hemos denominado universo pragmático - los conocimientos compartidos entre autor y lector - lo cual es fundamental en la construcción y el éxito del humor.

Si bien algunos teóricos han sugerido perspectivas de análisis puramente textuales, lo han hecho con un propósito distinto al estudio del humor en textos literarios. Para Freud, por ejemplo, la exploración de este tema fue motivada por el deseo de describir el comportamiento humano y su interés radicó en las motivaciones psíquicas de

---

<sup>52</sup> Uso este término para referir a las relaciones que el texto establece con nociones lingüísticas, sociales, culturales e históricas que no pertenecen al ámbito literario. Esta noción se desarrollará en los próximos capítulos.

<sup>53</sup> En lo que sigue exploraremos cada una de estas cualidades que he atribuido al humor.

nuestra conducta. Para otros, como Platón, Thomas Hobbes y Baudelaire, el análisis del humor fue una consideración filosófica y su intención no fue proponer un modelo de estudio para textos literarios.

Quisiera ahora aclarar a qué me refiero con el término “intertextualidad” y a la vez reconocer el rol fundamental de las propuestas de Mijaíl Bajtín sobre los diálogos entre textos en los estudios sobre el humor. “Intertextualidad” es el término usado por Gerard Genette<sup>54</sup> para describir la relación que surge cuando un texto está presente en otro u otros textos, bien sea mediante citas, plagio o por medio de alusiones donde el verdadero significado del texto depende de que el lector perciba la relación entre éste y el texto al cual alude. La trascendencia del estudio del diálogo entre textos es descrita por Genette en Palimpsests donde, citando a Michael Riffaterre<sup>55</sup>, explica que la intertextualidad es un mecanismo específico a la lectura literaria debido a que origina el sentido, mientras que la lectura lineal sólo produce significados. Anterior a los textos de Genette, el mismo Bajtín había descrito el papel fundamental de la intertextualidad. En Problems of Dostoevsky's Poetics el autor habla del diálogo entre textos como fundamento del carácter social del lenguaje y como la base para el análisis de todo tipo de prosa.

Ahora bien, si las propuestas de Bajtín acerca de la intertextualidad se consideran aisladamente, tampoco satisfacen las necesidades de esta investigación. Como ya hemos

---

<sup>54</sup> Es importante aclarar que este término fue usado inicialmente por Julia Kristeva, pero hago referencia a Genette porque su texto Palimpsests presenta una perspectiva más adecuada para este estudio. Véase la bibliografía.

<sup>55</sup> Genette proporciona la siguiente nota bibliográfica para la cita: Riffaterre, Michael. “La trace de l'intertexte”. La Pensée (1980).

discutido, para analizar los cuentos de Delgado Senior, es esencial tomar en cuenta la intertextualidad, pero a la vez es necesario analizar los distintos mecanismos textuales por medio de los cuales el autor construye el sentido humorístico. El objetivo de esta investigación es describir la totalidad de la obra del autor venezolano, por ello será necesario adoptar una perspectiva de análisis que considere cada uno de los niveles en los cuales se construye humor, dentro del texto y fuera de él.

La siguiente discusión tiene el propósito de ilustrar la interrelación entre el humor, la intertextualidad y la pragmática. La ofrezco como ejemplo del tipo de análisis que es posible realizar a partir de la metodología que he propuesto.

Si bien la más básica lectura de los cuentos de Delgado Senior revela una multiplicidad de referencias intertextuales, la intención comunicativa de los textos depende de su correcta interpretación. Es fundamental que el lector reconozca la intención humorística del discurso para que pueda interpretar estas referencias correctamente y en consecuencia logre construir el sentido del texto. En el artículo titulado “El mundo al revés. Humor en el discurso político”, Lenita Vieira<sup>56</sup> explica cómo la percepción de la intención humorística de un texto depende de la participación del receptor en la construcción de su sentido. La autora establece que este proceso de construcción del sentido, al cual denota con el término bajtiniano *comprensión respondiente*, depende de que el receptor comprenda las relaciones entre el texto, el contexto y el intertexto. Se trata entonces de un argumento circular: las relaciones intertextuales dan la pauta para que el lector realice la comprensión respondiente que le

---

<sup>56</sup> Véase la bibliografía.

permite construir el sentido del discurso humorístico y éste a la vez logra su intención comunicativa por medio de la interpretación de las referencias intertextuales.

La conclusión que se deriva de este argumento es que la totalidad de los conocimientos que el lector requiere para participar activamente en el proceso comunicativo propuesto por un texto humorístico, es decir el universo pragmático del lector, incluye no sólo elementos socio-culturales, geográficos y temporales sino también un acervo de conocimiento acerca de las relaciones que existen entre el texto humorístico y otros textos a los cuales éste puede aludir directa o indirectamente. En aquellos casos en que el lector carece del conocimiento necesario en una de las áreas que hemos descrito, será incapaz de realizar los procesos pragmáticos descritos por Vieira y tanto el sentido del texto humorístico como su intención comunicativa habrán fracasado.

En páginas anteriores he mencionado la parodia y la ironía como elementos fundamentales de la narrativa de Delgado Senior que operan en el aspecto intertextual. Debido a la extensión de la discusión que suscitan estos temas y la riqueza del análisis que deriva de ellos, he considerado conveniente dedicar un capítulo independiente a su estudio. En lo que sigue, presentaré un recuento teórico de estos temas e ilustraré su papel dentro de la obra del autor mediante el análisis de un conjunto de cuentos cuyo marco de referencia intertextual son los cuentos de hadas.

## Capítulo II – La parodia y la ironía en la cuentística de Delgado Senior. Consideraciones teóricas y aplicación práctica

Este capítulo tratará sobre la parodia, la ironía y las relaciones intertextuales que se observan en los cuentos de Delgado Senior. En las páginas siguientes se introducirá el marco teórico relevante y se analizarán aquellos cuentos del corpus que parodian otros textos. Para concluir, se delinearán las similitudes entre la parodia y la literatura humorística de manera que avancemos en nuestra descripción de este género.

### 1. Intertextualidad

Es conveniente comenzar esta sección puntualizando las nociones expuestas en las páginas anteriores acerca de las relaciones entre textos. Hemos utilizado el término “intertextualidad” - tomado de las obras de Gerard Genette - para describir la relación que surge cuando un texto está presente en otro u otros textos. Explicamos también cómo esta presencia puede revelarse mediante citas, plagio e inclusive por medio de alusiones. Durante nuestra discusión planteamos que un elemento fundamental de la intertextualidad es que el lector perciba la relación entre el texto que lee y el texto al cual se alude. Finalmente, concluimos discutiendo la relevancia de esta noción en el análisis de los cuentos de Delgado Senior, los cuales revelan una intertextualidad abundante y variada. En las páginas siguientes exploraremos la parodia, una modalidad de la intertextualidad,

en la obra del autor y pondremos en práctica la metodología de análisis descrita en el capítulo anterior. Para ello, comenzaremos por ampliar la noción de intertextualidad.

Al hablar de las relaciones entre textos, uno de los planteamientos más significativos de Genette es que la intertextualidad es el mecanismo que produce significado en la lectura de obras literarias, diferenciándola de la lectura lineal donde sólo existe el sentido. Anterior a Genette, Mijaíl Bajtín había reconocido la significación de la intertextualidad. En Problems of Dostoevsky's Poetics el autor habla del diálogo entre textos como fundamento del carácter social del lenguaje y como la base para el análisis de todo tipo de prosa. Si bien hoy en día las relaciones intertextuales, incluyendo la parodia, son celebradas por la crítica como un componente fundamental de los estudios literarios, no siempre fue así.

En Palimpsests Genette expone una visión histórica del nacimiento de la parodia como un género bajo. Nos dice que en la antigüedad las primeras parodias fueron imitaciones o transformaciones de los poemas épicos, creadas con la intención de divertir al público. El autor describe el proceso mediante el cual se tomaban versos compuestos por otro autor, o se componían versos a manera de imitación de los versos de otros, para crear un nuevo poema cuyo propósito difería de aquél de los versos originales. Así, los versos se alteraban añadiendo o bien eliminando palabras, siguiendo como única norma el que se preservase suficiente del verso original para que el receptor pudiera reconocerlo. Aún desde esta perspectiva histórica, saltan a la vista un par de elementos fundamentales que valdrá la pena recordar mientras nos acercamos a una definición moderna del término. Me refiero a que la parodia difiere del texto parodiado en cuanto a su objetivo,

sin embargo debe ser suficientemente semejante al original para que la presencia de éste pueda ser reconocida por el receptor.

Genette<sup>57</sup> considera la parodia como representante de un subgrupo de la intertextualidad al cual llama hipertextualidad. Las relaciones de hipertextualidad, según este autor, son relaciones donde un texto B (llamado hipertexto) interactúa con un texto previo A (llamado hipotexto) de manera tal que el hipertexto no menciona el hipotexto directamente, y sin embargo no puede existir sin él.

---

<sup>57</sup> A lo largo de esta discusión, emplearé la terminología propuesta por Gerard Genette ya que es comúnmente usada por la crítica actual y se adapta con facilidad a las necesidades de esta investigación.

## 2. Definición de parodia

Pasemos ahora a elaborar una definición formal de la parodia moderna, con base en la perspectiva de Linda Hutcheon y tomando en cuenta la contribución de otros dos autores especializados en esta área: Simon Dentith y Margaret Rose.

Linda Hutcheon<sup>58</sup> considera la parodia como uno de los principales modos de construcción temática y formal de nuestro siglo que, por ser un modelo para el proceso de transferencia y reorganización del pasado, ha permitido al artista mantener continuidad histórica. Hutcheon define la parodia como una forma de imitación que “transcontextualiza” obras previas, es decir que transfiere elementos de obras previas al contexto del texto paródico. Uno de los puntos centrales de su propuesta es que la parodia se caracteriza por una distancia crítica que no marca similitudes sino más bien diferencias entre los textos involucrados. Esta definición puede aplicarse fácilmente al cuento “Epopeya malandra” donde, como veremos en las páginas siguientes, Delgado Senior parte de un modelo histórico (las crónicas del descubrimiento y la conquista de América) para narrar un evento opuesto. Este cuento tiene lugar en tiempos modernos y relata la travesía de Colón en sentido contrario: partiendo desde Latinoamérica para llegar a España.

Hutcheon propone que “parodia” es una noción que refiere al género de los textos y por lo tanto no tiene una relación directa con la técnica. La autora propone disociar la parodia de la técnica debido a que posee una función hermenéutica y una identidad estructural, más aún, explica que es más acertado hablar de ironía como el mecanismo

---

<sup>58</sup> Refiérase al texto *A Theory of Parody*. Véase la bibliografía.



retórico presente con mayor frecuencia en la parodia. En las páginas siguientes incorporaremos esta nueva noción a nuestra discusión.

## 2.1 La intención de la parodia

Ahora bien, hemos establecido que una de las características fundamentales de la parodia es que el objetivo del hipertexto difiera del objetivo del hipotexto. Históricamente, se consideró que dicho objetivo, la intención de la parodia, era divertir al público mediante la ridiculización de los textos, o autores, a los cuales hacía alusión. Sin embargo, en años recientes la crítica ha debatido acerca de la posibilidad de que la parodia posea una variedad de intenciones. Este diálogo sobre las posibles intenciones de la parodia señala el elemento más significativo en la evolución del término.

Al hablar del tema en A Theory of Parody, Linda Hutcheon expone una perspectiva a favor de este argumento diciendo que la intención de la parodia puede ser respetuosa. Nos dice que: “the range of pragmatic ethos [of parody] is from scornful ridicule to reverential homage” (37). Simon Dentith expresa su desacuerdo con la perspectiva de Hutcheon en el texto titulado Parody. Este autor propone que todos los textos paródicos presentan una posición polémica – aún cuando no se opongan directamente al hipotexto - y que por lo tanto son predominantemente subversivos. Dentith explica que en los casos donde los hipertextos no dirigen su subversión directamente hacia el hipotexto, es porque lo consideran como una visión del mundo en un momento anterior. En estos casos, nos dice, la parodia constituye una forma de

subversión que compara ese momento previo con el presente. Finalmente, el autor concluye que los propósitos o intenciones de los textos paródicos no deben generalizarse, sino que más bien deben describirse individualmente. Ésta será la postura que adoptaré a lo largo de mi investigación.

Hemos planteado que tanto los textos paródicos del corpus, como aquellos que no son parodias, comparten la intención de hacer reír a sus lectores. Notemos que esta cualidad no describe el tipo de relación que ellos establecen con su(s) hipotexto(s), sino más bien el tipo de relación que buscan establecer con sus lectores. Es importante aclarar que estos son dos aspectos independientes de los cuentos de Delgado Senior, que surgen de la inserción de elementos humorísticos en los textos literarios. En línea con la sugerencia de Simon Dentith, considero adecuado describir tanto las relaciones intertextuales como las pragmáticas, sólo después de haber estudiado cada aspecto de los textos.

## 2.2 La paradoja paródica y el papel de los lectores en este tipo de comunicación

En años recientes, a la luz de las ideas de Bajtín, críticos como Hutcheon han reflexionado sobre la naturaleza paradójica de la trasgresión que ocurre en la parodia. La autora explica que la parodia trasgrede el orden establecido por el hipotexto, pero lo hace dentro de los límites establecidos por el género, de manera similar a las trasgresiones que Bajtín describe en el carnaval. La paradoja consiste en que los cambios que sufre el hipotexto están regulados por la necesidad de que se retenga suficiente de él para que el

lector lo reconozca y la comunicación pueda ser efectiva. El texto paródico trasgrede y a la vez preserva al hipotexto. Recordaremos que esta cualidad de la parodia fue evidente aún en la sencilla definición histórica del término, proporcionada por Genette. A esta reflexión Dentith agrega que la parodia no tiene una única dirección social o política, diciendo: “Parody can act to preserve the very forms that it attacks. Even if the hypotext remains only “under erasure”, it preserves the very elements it attacks creating a parodic paradox” (31).

Uno de los elementos más importantes en el estudio de este género es el papel que juega el lector en la comunicación. En lo que sigue propongo discutir el tema brevemente, para luego ampliar la discusión durante el análisis de los cuentos de Delgado Senior.

Hemos establecido que la parodia está regulada por la necesidad de que el receptor reconozca el hipotexto. De acuerdo a Hutcheon: “[Parody] requires that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a background context” (34). Según la autora, este proceso de reconocimiento o descodificación no ocurre entre un texto y los textos que le preceden, tal como lo había propuesto Julia Kristeva<sup>59</sup>, sino más bien entre el lector y su memoria de los textos previos tal y como la parodia suscita esa memoria. Durante el análisis de los cuentos “El incruento cuento de Blancanieves”, “El tercer mundo de Cenicienta” y “La roja vida de Caperucita”, donde

---

<sup>59</sup> Kristeva plantea esta noción en *Semiótica I*, véase la bibliografía. Este concepto se profundizará durante el análisis de la trilogía de cuentos que parodian cuentos de hadas.

Delgado Senior parodia cuentos de hadas, retomaré esta perspectiva de Hutcheon para explicar porque considero que la descodificación va más allá del texto al cual se alude.

Hutcheon describe la interacción ideal entre el lector y el texto paródico de la siguiente manera. Comienza diciendo que el hipertexto posee una autoridad semántica mayor a la del hipotexto, por lo cual el receptor siempre sabe con cual voz debe aliarse. Ella explica que la comunicación tiene éxito cuando el lector conoce el hipotexto y lo sobrepone a la lectura completando el significado de la misma. En los casos en que el lector no reconoce la alusión paródica, leerá el texto como cualquier otro, neutralizando su ethos pragmático.

Este proceso que acabamos de describir no sólo es fundamental al hablar de parodia sino que ya ha sido descrito en nuestra discusión acerca del funcionamiento del humor y, como veremos, surgirá de nuevo al describir la ironía como una de las principales técnicas empleadas por el autor. A medida que avanzamos hacia el análisis de los textos será conveniente tener presente que una cualidad de las obras de Delgado Senior es que el autor opera con base en un alto nivel de complicidad de parte del lector, que se articula por medio de un pacto tácito. El éxito de la comunicación requiere que un lector competente participe activamente en la lectura para completar el verdadero significado de los textos.

Recordemos ahora nuestra discusión anterior acerca de la competencia del receptor de los textos humorísticos. Habíamos dicho que, para que el texto humorístico pueda lograr su cometido, sus lectores deben poseer una serie de conocimientos lingüísticos, ideológicos, históricos y sociales, es decir deben compartir un universo

pragmático<sup>60</sup>. Ahora, veamos cómo podemos comenzar a delinear las características que deberá poseer el lector ideal de los cuentos de Delgado Senior. No bastará con que comparta con el autor, o bien con el texto, un universo pragmático sino que, como señala Linda Hutcheon, los lectores de parodias deben además poseer conocimiento sobre el género y su retórica.

Aún en los casos en que un lector posea la competencia necesaria para completar el significado de un texto paródico, la eficacia de la comunicación depende de que la parodia sea reconocida como tal. Margaret Rose, en Parody: Metafiction, presenta una lista de las posibles señales que indican a un lector la presencia del género. La autora propone tres categorías: transformaciones del hipotexto, comentarios directos del autor y efectos del texto sobre el lector. La clasificación tal como la presenta Rose es<sup>61</sup>:

# 1. Cambios en la coherencia del hipotexto

- 1.1 Cambios semánticos
- 1.2 Cambios aparentemente insignificantes y absurdos
- 1.3 Cambios significativos para el lector (frecuentemente satíricos)
- 1.4 Cambios a los significados literales y metafóricos de las palabras
- 1.5 Cambios sintácticos que pueden afectar el nivel semántico
- 1.6 Cambios a la estructura gramatical de la oración, como el tiempo verbal o la persona gramatical

---

<sup>60</sup> El término “universo pragmático” se ha tomado del texto “Sobre el chiste, texto lúdico” de Ana María Vigara Tauste y se ha explicado previamente en la discusión acerca del humor como mecanismo comunicativo.

<sup>61</sup> La traducción es mía.

- 1.7 Cambios a las asociaciones del texto limitado por el nuevo contexto y otros cambios co-textuales que van más allá de la oración
- 1.8 Cambios del sociolecto, idiolecto u otros elementos del lexicón
- 2. Comentarios directos del autor
  - 2.1 Comentarios sobre el texto parodiado o el autor del mismo
  - 2.2 Comentarios sobre el mundo del lector
  - 2.3 Comentarios sobre la parodia como texto
- 3. Efectos sobre el lector
  - 3.1 Sorpresa o humor generadas a partir de las expectativas que tiene el lector del texto parodiado
  - 3.2 Cambios efectuados en el mundo del lector del texto parodiado (26).

Este inventario de los elementos que pueden llevar al lector a reconocer la parodia será relevante al discutir la trilogía de cuentos en los cuales Delgado Senior parodia cuentos de hadas. Allí veremos ejemplos de textos en los cuales el narrador alude directamente a la parodia y también donde comenta sobre el género del hipotexto y el tipo de lectura asociada a él. En ambos casos describiremos cómo estos recursos influyen en la manera en que se construye el sentido de los cuentos y cómo estos textos se diferencian del resto de las parodias, donde el género no se explicita. De momento, comenzaremos el análisis de las parodias estudiando el cuento de Delgado Senior que, en mi opinión, presenta el más claro ejemplo del género paródico.

### 3. Análisis del cuento “Epopeya malandra”

En las páginas siguientes me propongo analizar el cuento titulado “Epopeya malandra”<sup>62</sup>, donde Delgado Senior parodia las crónicas del descubrimiento y la conquista de América. A través de este ejemplo, comenzaré a ilustrar cómo se articula la parodia en la cuentística del autor, basándome en la descripción teórica del género hecha en páginas anteriores. También considero que será conveniente justificar, en este apartado, porque he decidido tratar este cuento como una parodia y cuáles son los criterios a partir de los cuales clasificaré a los cuentos del corpus como parodias. Finalmente propondré una lectura del texto que se basará en las reflexiones derivadas del análisis teórico.

En “Epopeya malandra” la intertextualidad se revela, inicialmente, a partir del título y el subtítulo: “Crónica de otros descubrimientos”. Gerard Genette llama esta modalidad de la intertextualidad “architextualidad”, explicando que se trata de una relación implícita que se articula a través de la mención de una categoría taxonómica (Palimpsests, 1). Esta técnica, nos dice, establece la categoría, el tipo de discurso o el modo de enunciación del cual emerge el texto. De esta manera, antes de llegar al cuerpo del cuento, ya el lector ha establecido una relación entre el mismo y cierto tipo de discurso. Sin embargo, en el caso de “Epopeya malandra” la asociación architextual posee un mayor grado de complejidad debido a que, al avanzar en la lectura, el lector descubre que la referencia no es una alusión directa y el texto no posee las cualidades asociadas a la epopeya y la crónica. Se hace evidente que este cuento corto no cuenta con

---

<sup>62</sup> Este cuento aparece en la colección Sub-América (11-17). Refiérase la bibliografía.

la extensión, la temática ni los estilos asociados a los tipos de discursos a los cuales aluden los títulos. En esta instancia, la architextualidad va más allá de una alusión al tipo de discurso que se introduce, en este caso el título y subtítulo constituyen, más bien, un primer indicio de que el texto es una parodia.

Veremos en lo que sigue que, a lo largo del cuento, se construye, se señala y se refuerza la parodia mediante una diversidad de técnicas. Las asociaciones architextuales hechas a partir de los títulos constituyen sólo uno de los recursos empleadas por Delgado Senior.

Tal como hemos dicho anteriormente, Linda Hutcheon define la parodia como una forma de imitación que “transcontextualiza” elementos de obras previas al contexto del texto paródico. En el caso de “Epopeya malandra”, Delgado Senior toma elementos de las crónicas del descubrimiento y la conquista de América y los transfiere al contexto de un relato que tiene lugar en tiempos modernos. En el cuento se describe el viaje que realiza un grupo de malandros, o criminales comunes, en sentido contrario al viaje de Colón con el propósito de ganar un premio ofrecido por un periódico español a quien realice la mejor proeza en los quinientos años del descubrimiento.

Uno de los puntos centrales de la propuesta de Hutcheon es que la parodia se caracteriza por una distancia crítica que no marca similitudes sino más bien diferencias entre los textos involucrados. En el caso del relato que analizamos, el autor parte de un modelo histórico (las crónicas del descubrimiento y la conquista de América) para crear una narración que trasgrede los textos parodiados. Esta trasgresión ocurre de manera tal que los elementos que comparten los hipotextos y el hipertexto se oponen. Mi propuesta



consiste en que, en “Epopeya malandra” el autor transfiere una serie de elementos de los hipotextos al hipertexto de forma tal que, al situarlos en su nuevo contexto, se produce un efecto de yuxtaposición entre su sentido original y el que adoptan en la parodia. Delgado Senior hace esto con el propósito de crear distancia entre su cuento y los hipotextos, llamando la atención del lector a la diferencia entre ellos e incitándolo a realizar una reflexión crítica. En las páginas siguientes desarrollaré esta noción.

Para comenzar a describir cómo el autor crea distancia a partir de la trasgresión de los hipotextos, volvamos a considerar el título y subtítulo del cuento. Como hemos mencionado, cada uno contiene una referencia a un tipo de discurso asociado con los textos parodiados. Ellos aluden a que “Epopeya malandra” posee ciertas características típicas de este tipo de discurso. Así, un lector competente asociará la mención de la epopeya y la crónica a un relato extenso, de estilo elevado que describe acciones de suma importancia, desempeñadas por personajes heroicos, que quizás tenga relevancia histórica. Pero en el cuento de Delgado Senior el título y el subtítulo poseen también cierta información adicional. Nos dicen, paralelamente, que esta es una epopeya “malandra”, lo cual significa que se lleva a cabo por delincuentes comunes y no por grandes héroes, y que la crónica va a relatar “otros” descubrimientos. La oposición que surge entre las asociaciones hechas a partir de los hipotextos y el acervo de información que los acompaña es la base de la trasgresión que realiza el autor y constituye el leitmotiv de este cuento. A lo largo de “Epopeya malandra” Delgado Senior yuxtapone el sentido original de los elementos asociados al hipotexto a la trasgresión que ocurre al atribuirles una nueva significación asociándolos a otro contexto. De esta manera construye la parodia.

Aún en este pequeño análisis hemos visto que en la lectura de una parodia operan varios procesos de lectura e interpretación y que el sentido global del texto surge a partir de la interacción de ellos. Antes de avanzar, considero conveniente proponer un modelo de lectura para las parodias de Delgado Senior. Este modelo pretende ilustrar cómo operan los distintos procesos que deberá realizar un lector competente para llegar a un entendimiento de la parodia tal como se presenta en estos cuentos. Comenzaremos aplicando este modelo a los textos paródicos del corpus y a medida que avanzamos en nuestra discusión de los demás textos, lo adaptaremos a las necesidades del corpus en general.

Linda Hutcheon habla de dos procesos de lectura involucrados en la descodificación de la parodia: un proceso de reconocimiento y uno de interpretación. Al discutir la descodificación la autora aclara que: “The process does not occur between a text and its predeceasing texts, [...] but rather between the reader and the memory that reader has of previous texts, as provoked by the text in question” (87). Posteriormente agrega:

In an ideal situation, the reader knows the background works and brings about a superimposition of texts by the mediation of that parodied work upon the act of viewing or reading. This act parallels the parodist’s synthesis and completes the circuit of meaning [...] if a reader misses the parodic allusion, he will read the text like any other, the pragmatic ethos is neutralized (94).

Quisiera expandir estas nociones propuestas por Hutcheon con el propósito de adaptarlas a “Epopéya malandra” y al resto de las parodias del autor. Con esa intención,

propongo el modelo de lectura ilustrado en la Figura 1, para este cuento y para el resto de los cuentos paródicos de Igor Delgado Senior. Mi análisis de “Epopeya malandra” se basará en esta propuesta.

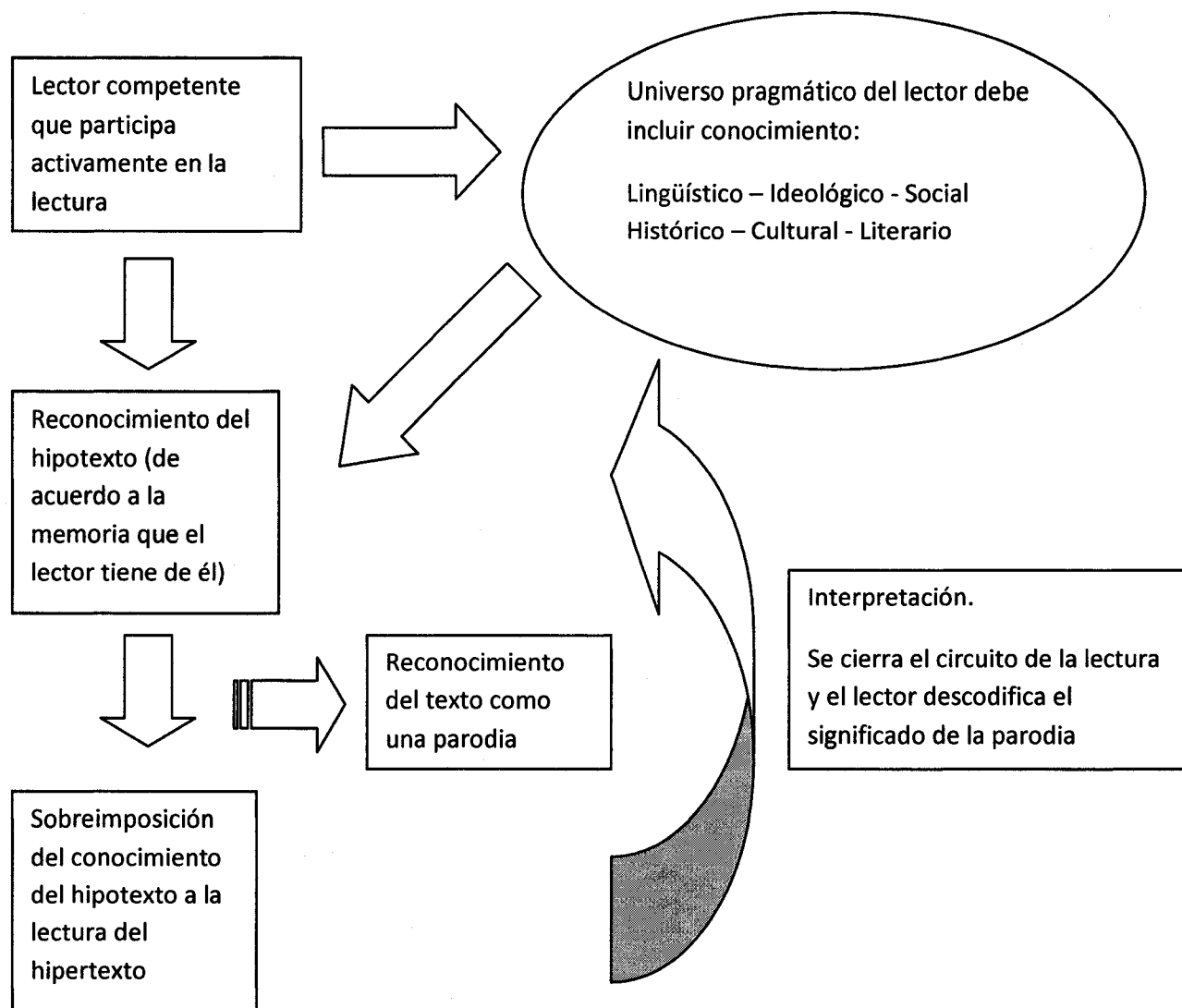


Figura 1. Modelo de interpretación pragmática para las parodias de Delgado Senior.

Considero que el verdadero sentido del cuento se deriva de la relación entre los procesos de reconocimiento, sobreimposición e interpretación que debe realizar un lector que posea el universo pragmático adecuado. A continuación presento una descripción detallada de cada uno de estos procesos en el cuento.

Los primeros procesos que discutiremos son los dos procesos de reconocimiento. Durante esta etapa, el lector comienza por identificar una serie de signos que hacen referencia a los hipotextos. Es importante mencionar que este reconocimiento ocurre a partir del conocimiento que el lector tiene de los hipotextos y no con base en los textos mismos. Aquí la competencia del lector es fundamental, porque de no reconocer la alusión intertextual, leerá el texto como cualquier otro sin percibir las relaciones que el autor busca establecer. Como hemos visto anteriormente, en “Epopéya malandra” este proceso comienza con el título y el subtítulo (“Crónica de otros descubrimientos”) y se basa en referencias a las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, sin embargo en el cuerpo del cuento y especialmente en los primeros párrafos del mismo, abundan las referencias que darán la pauta al lector competente para completar esta parte inicial de la lectura.

Un primer grupo de signos relaciona el texto paródico con las crónicas de Cristóbal Colón. Entre ellos encontramos que en el cuento los personajes parten de San Salvador en tres naves y llegan al Puerto de Palos. El narrador indica que “lanzaron carabelas al mar” con el propósito de demostrar la “redondez del planeta” - recordemos que la intención de los malandros no es la exploración geográfica sino cobrar un premio ofrecido por un diario español - y menciona entre los personajes a un “Rodrigo de

Triana”. Más aún se dice que son financiados por una “reina” y que al llegar a España se les llama “los nuevos Cristóforos”.

Un segundo grupo de signos relacionan el texto paródico con las crónicas de la conquista de América. Entre ellos notamos que al igual que en las crónicas de las exploraciones iniciales de América, donde es común encontrar elementos fantásticos, en la parodia los navegantes encuentran sirenas y una ballena blanca. Gracias a la mediación del narrador, sabemos que los personajes de Delgado Senior esperan encontrar “El Dorado” y se dice que son *sudacas*<sup>63</sup> que “vienen a descubrir y conquistar”- de nuevo cabe recordar la verdadera motivación de su viaje. Finalmente, al llegar a España se dice que los llevan al palacio a conocer al Rey y que allí se les entregan sus riquezas. Esta referencia recuerda la narración de Hernán Cortés al llegar al centro del imperio azteca. Estos signos permiten al lector identificar no sólo una serie de enunciados y textos específicos, sino también el aspecto paródico del texto. Sitúan al lector competente en un contexto dentro del cual deberá realizar el segundo proceso de reconocimiento.

Durante este proceso, el lector debe reconocer que está leyendo una parodia. De no completar este proceso de la lectura, el lector interpretará las referencias intertextuales de manera inapropiada y se perderá el ethos pragmático del cuento. Frecuentemente es la ironía, el principal mecanismo retórico de la parodia, lo que desencadena este proceso. Aunque guarda una relación estrecha con las alusiones intertextuales, la ironía no incita al lector a reflexionar sobre otros textos, sino más bien a re-evaluar la intención del narrador dentro del hipertexto.

---

<sup>63</sup> No está de más notar que este término resalta las diferencias entre los navegantes y los españoles, agregando a la yuxtaposición que se mantiene a lo largo del cuento.

Habiendo mencionado la ironía, detengámonos en este punto ya que es un elemento importante de la obra de Delgado Senior. Será aconsejable que durante la lectura de los párrafos siguientes, tengamos presente nuestra discusión sobre el título y el subtítulo del cuento en cuestión, donde se alude a los discursos de la crónica y la epopeya dentro de un contexto opuesto a su significado original.

Cristina Peña-Marín<sup>64</sup> propone como definición de ironía que es una mención eco de pensamientos o discursos en la cual el significado literal y el que se quiere dar a entender son opuestos y posiblemente excluyentes. En la ironía, nos dice Peña-Marín, el enunciador aparenta apropiarse inocentemente de un enunciado previo sin segunda intención. Es decir, hace como si el enunciado irónico manifestara sus intenciones, pero también da señales o indicios para que se interprete de otra manera. En nuestro ejemplo del título y el subtítulo, estos indicios son las palabras “malandra” de “epopeya malandra” y “otros” de “otros descubrimientos”.

Un elemento fundamental para comprender el funcionamiento y el éxito de la ironía es la llamada “distancia irónica”. Peña-Marín explica que en las situaciones en las cuales el enunciador no se apropia totalmente de un enunciado, sino que lo muestra como extraño a sí mismo, crea cierta distancia entre él y lo que dice. Desde otra perspectiva, que exploraremos en lo que sigue, Gastón Lillo explica<sup>65</sup> que la ironía introduce al discurso otro enunciador al cual se le atribuye la expresión o proposición sobre la cual se ironiza. Así, el enunciador que lleva a cabo la ironía se distancia, desresponsabiliza y

---

<sup>64</sup> El texto en que Peña-Marín discute estas nociones se titula “Interacción y polifonía en la ironía” y se encuentra en las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo. Véase la bibliografía.

<sup>65</sup> Las siguientes nociones se desarrollan en el capítulo dedicado a la ironía del texto Género y trasgresión: el cine mexicano de Luis Buñuel. Véase la bibliografía.

desolidariza de su enunciado porque lo atribuye a otro. Es esta distancia, o más bien el conocimiento de ella, que conduce al receptor a interpretar el enunciado como signo y a cuestionar las intenciones del enunciador. De esta manera, entendemos que el lector de “Epopeya malandra” reconoce la doble intención del autor en los títulos y le atribuye sólo una parte de la enunciación, reconociendo que debe atribuir las referencias intertextuales a otros autores. De esta manera, interpreta los títulos como signos que le indican, antes de comenzar la lectura del cuento, que en este texto opera la ironía. Este proceso alerta al lector competente a la posibilidad de que el cuento sea una parodia, hecho que confirmará durante la lectura de los primeros párrafos.

Peña-Marín establece tres condiciones para el funcionamiento de la ironía:

- El enunciado no debe representar la posición del enunciador
- El enunciador debe querer comunicar otra cosa
- El receptor debe poder distinguir la verdadera opinión del autor

Es quizás este último punto el más importante ya que la ironía sólo tiene éxito cuando el receptor deduce lo que el enunciador ha querido dar a entender.

Debemos evitar una confusión común que surge al hablar de ironía. Se trata de la idea de que la ironía siempre da a entender lo contrario de lo que dice. En realidad lo que hace la ironía es presentar un enunciado previo (al que hace eco) dentro de una situación en que es ridículo o inadecuado. Para ello cita o evoca un enunciado que se ha dicho seriamente y lo saca de su contexto. Pensemos en la oposición que surge de tomar el viaje de Colón, tal como se describe en las crónicas históricas del descubrimiento de América,

y transferirlo a un contexto en el cual se lleva a cabo por “delincuentes” latinoamericanos que buscan ganar un concurso en España.

En “Epopeya malandra” el reconocimiento de la ironía está íntimamente relacionado al segundo proceso de reconocimiento que hemos descrito. En este texto es esencial que el lector perciba la intención irónica del autor para que pueda reconocer el género del cuento. El fundamento de este proceso es, como han descrito Lillo y Peña-Marín, la distancia irónica donde el autor da pautas que diferencian su voz (lo irónico) de los enunciados originales (lo ironizado). En el cuento en cuestión estas pautas incluyen el que los personajes del cuento sean “malandros” cuyas acciones son intrascendentes en el contexto de una epopeya, que su viaje ocurra en sentido contrario, es decir desde América hasta Europa y que quien los financie sea una prostituta llamada “reina de la cantina”. También cabe mencionar, el que su habla pertenezca a un registro bajo y que abunden en el texto alusiones a la sexualidad vulgares y explícitas.

El reconocimiento de la ironía activa un proceso mediante el cual las pautas que proporciona el autor se interpretan como signos y de manera paralela, las trasgresiones del hipotexto se interpretan en su sentido original y también dentro de su nuevo contexto del texto paródico. El resultado es que un lector competente interpreta cada enunciado irónico y cada referencia intertextual en dos contextos, dando lugar al tercer proceso de lectura, la sobreimposición del conocimiento del hipotexto en la lectura del hipertexto. Durante esta etapa la lectura activa involucra entonces, el conocimiento de los hipotextos, el conocimiento del género y la sobreimposición de esa información a la lectura del hipertexto.



Propongo que en “Epopeya malandra” los tres procesos de lectura descritos hasta ahora conducen al lector a reconocer una serie de contrastes, no sólo al nivel del género de los hipotextos y el hipertexto, sino también en lo que refiere a los eventos que se relatan y los personajes históricos en comparación con los de Delgado Senior. Esta oposición, a la que he referido en páginas anteriores, se puede resumir de la siguiente manera:

- En vez de ser un poema largo, tal como lo supone el título, es un cuento corto.
- En vez de ser una epopeya (el género más respetado en la antigüedad) ésta es una parodia (un género que históricamente se consideró bajo).
- El registro del cuento, en contraste con el estilo de las crónicas originales es, bajo y vulgar.
- El viaje comienza en América y termina en Europa.
- Los navegantes parten de San Salvador y llegan a Puerto de Palos.
- En vez de ser héroes, los personajes son delincuentes.
- Son financiados por una prostituta y no por una reina católica.
- En vez de poseer una fe inquebrantable en la voluntad de Dios, tal como lo expresa Colón en sus crónicas, estos personajes se olvidan rápidamente del catolicismo cuando se creen perdidos en el mar.

Justifico la redundancia de esta enumeración porque considero que estos contrastes son fundamentales para que el lector pueda completar el sentido de este cuento

y la abundancia de ellos contribuye no sólo a facilitar los procesos de lectura, sino también a construir el humor dentro del texto. En las páginas siguientes desarrollaremos la relación entre el humor y la parodia.

Finalmente, debemos discutir la última etapa en el modelo de lectura que he propuesto, la interpretación, durante la cual se cierra el circuito de significado y el lector llega a descodificar la parodia, arribando al verdadero sentido del texto. Hasta ahora hemos descrito procesos de lectura durante los cuales el lector basa su interpretación en los marcos de referencia proporcionados por los hipotextos y el hipertexto, pero veremos que en el caso de “Epopeya malandra” hacia el final del cuento el marco de referencia es extratextual, debe buscarse fuera del texto.

Hemos visto cómo en este cuento el autor presenta una serie de elementos que tienen una contraparte en los textos originales. Propongo que estos elementos sólo se encuentran en la parte inicial del cuento y que se hacen cada vez menos frecuentes hasta desaparecer una vez que la narración avanza hasta el punto en que los navegantes llegan a España. Es decir que, considero que la interpretación de esta parodia está basada en los contrastes entre hipotexto e hipertexto sólo hasta el momento en que los personajes logran su cometido de “ganarse el premio a la mejor proeza en los quinientos años del descubrimiento”, sin embargo, la parte restante del cuento no puede contrastarse con los textos originales. Esta parte final de la lectura carece del marco de referencia que hemos descrito al ilustrar los procesos de reconocimiento. Por lo tanto, el lector debe recurrir a otra fuente para descodificar el resto del texto. Antes de continuar, resumamos brevemente lo que ocurre durante esta parte de la narración.

En este punto, el cuento relata las dificultades que los malandros tienen para comunicarse con los españoles. En sus diálogos abundan las groserías, y en general un registro bajo, lo cual resulta en que malandros y españoles no se entiendan con facilidad. Sus dificultades de adaptación continúan cuando, al llegar al puerto, se niegan a separarse de sus animales y deciden dormir con ellos. Se dice que los navegantes se avergüenzan de sus ropas y su “leyenda negra”, y se les llama “terricolas tercermundistas”. Su comportamiento se describe de manera negativa también: durante la ceremonia en que se les entrega el premio pierden la paciencia y reclaman el dinero de inmediato. Una vez que reciben el premio de El País, los malandros lo gastan todo en bebida y mujeres, de manera que terminan pidiendo limosnas. El cuento culmina dándonos a entender que los navegantes se perdieron en el mar, porque después de iniciar el regreso se dice que sus familiares nunca los vieron regresar.

No cabe duda de que esta última porción del cuento presenta una caracterización negativa de los personajes. Se les muestra como groseros, mal educados, despilfarradores y finalmente arruinados y perdidos en el mar. No podemos encontrar en las crónicas de la conquista una contraparte a esta descripción y lo que es más importante aún es que en el cuento, Delgado Senior no presenta referencias literarias para que el lector identifique a estos personajes. Por ello, opino que como lectores debemos ir más allá de nuestro conocimiento de la literatura para acabar el proceso de interpretación y completar el significado de esta parodia.

Podemos encontrar un marco de referencia para la interpretación de “Epopeya malandra” en el texto mismo. Este cuento está permeado por las costumbres y la cultura

popular de los personajes. La narración está marcada por un tono costumbrista que se evidencia no sólo por medio de las múltiples anécdotas, sino también a través de los diálogos de los malandros y sus compatriotas. Un ejemplo de ello ocurre en el momento en que los malandros zarpan:

Lanzaron las carabelas al mar de los caribes, sí señor, y un mensaje de fulías los colmó de augurantes estrépitos, como si la guaracha en imprudencia les demostrase la redondez terrícola del planeta. Y no parecían carabelas, no señor, sino favelas desprendidas de los cerros, despojos de inundación, restos de aguaceros, bahareques en pantomima danzante. “¡Coño que les vaya bien!”, “¡Traigan vainas alimenticias!”, “Pan, sardinas y dinero fresco, y páginas de revistas y cuanto encuentren por allá”. Nadie lloraba porque era lo que habían efectuado siempre, a lo largo de sus anchas vidas ajenas (12).

Los vocablos del habla común y las referencias a la cultura popular latinoamericana y más específicamente venezolana, nos permiten deducir que el lector competente que describimos en nuestro modelo de lectura conocerá esta sociedad. Si bien el proceso que planteo presupone un lector ideal bastante específico, de por sí, la naturaleza humorística del texto lo limita geográfica, temporal y culturalmente. Entonces, propongo que el último proceso de lectura radica en el aspecto extratextual y está relacionado con el componente costumbrista, de la cultura popular, que refleja el cuento. Este proceso no refiere a una relación entre textos, se trata más bien de una identificación cultural.

Si suponemos que se han realizado los procesos de reconocimiento y sobreimposición exitosamente, y que hasta este punto “Epopeya malandra” logra su propósito comunicativo como parodia, entonces podemos suponer también que los lectores reconocen el género. De acuerdo a las propuestas de Gary Saul Morson en The Boundaries of Genre, el texto paródico cobra autoridad semántica sobre hipotextos, indicando a los lectores con cuál de las voces deben aliarse. Este autor explica que las parodias tienen la intención de desacreditar a los textos que transcontextualizan, restando atención de ellos y dirigiéndola al nuevo contexto en el cual los ha situado el parodista.

Considero que durante la lectura de “Epopeya malandra” los lectores se solidarizan con la voz narrativa, no sólo a partir de los procesos comunicativos tradicionalmente asociados al género, sino también, porque ven reflejadas en el texto su propia habla, sus costumbres y elementos de su cultura popular. Para lectores competentes, el reconocer elementos de su cultura en un texto que surge a partir de crónicas históricas, sirve para fortalecer su respaldo de la voz paródica e incrementar la autoridad de la misma.

Así, a partir del éxito de los procesos de lectura que hemos descrito, el autor se encuentra en una posición de autoridad: el lector reconoce su voz y se ha aliado con ella. Sobre la base de este pacto de lectura y encubriéndose del humor que define a “Epopeya malandra”, Delgado Senior expone su visión del mundo. Sin embargo no podemos presuponer que un lector haría una relación inmediata entre su cultura y costumbres, y la imagen tan negativa que presenta “Epopeya malandra” de los navegantes. Es aquí donde el componente humorístico es esencial. Propongo que en este cuento Delgado Senior se

vale de la parodia y del humor para encubrir una reflexión social crítica, que en otro contexto sería refutada por el lector. Recordemos que Henri Bergson sugiere que el humor tiene una cualidad social unificadora y siguiendo la misma línea, Paul Seaver explica que el humor puede abordar temas conflictivos que de otra manera serían rechazados y censurados. Nos dice que el juego del “como si” que proporciona el humor crea una distancia de la realidad que nos permite cuestionar, negar o rechazar lo que está establecido como norma. El humor, nos dice, es un instrumento para deconstruir, disociar, y reconstruir los elementos de la realidad, para descubrir las contradicciones ocultas debajo de lo que parece estable y para amenazar la ideología dominante.

Es precisamente el formato del cuento, su aspecto paródico, su naturaleza humorística y su carácter coloquial que en conjunto permiten al autor establecer el pacto de lectura necesario para comunicar de manera efectiva y aceptable, a un grupo específico de lectores, una postura que desenmascara las fallas de su sociedad.

De manera resumida, el modelo de lectura que propongo es el siguiente: en primer lugar, el lector debe tener la competencia literaria necesaria para reconocer las referencias intertextuales presentes en la parodia. El autor debe lograr que se reconozca el género de texto, tanto el aspecto paródico como el humorístico y en este caso su intención irónica, y a la vez, debe establecer cierta distancia entre los hipotextos y su cuento. Si la comunicación es efectiva y el lector reconoce la parodia, ésta tendrá, de por sí, una mayor autoridad semántica que el texto parodiado. Esta posición de autoridad se fortalecerá mediante la identificación del lector con las costumbres y la cultura popular que ve reflejadas en el texto y así se llevará a cabo la etapa final de este modelo de lectura. El

proceso de identificación se facilita tanto por el aspecto paródico del texto como por su intención humorística. De esta manera, valiéndose de su posición de autoridad, y bajo el pretexto del humor, el autor puede finalmente exponer su visión crítica del mundo.

Así es cómo, en “Epopéya malandra” la parodia de las crónicas del descubrimiento y la conquista es en realidad una herramienta que usa el autor para hacer una denuncia social. Como comentario final, quisiera agregar que este cuento se publicó por primera vez en el año 1992, cuando se celebraban los 500 años de la llegada de Colón a América. Tomando en cuenta su contexto de producción y el análisis que propongo, puede leerse como una crítica a la sociedad venezolana motivada por una reflexión histórica.

Actualmente, “Epopéya malandra” aparece publicada en dos colecciones de cuentos escritas por Igor Delgado Senior, Sub-América del año 92 y más recientemente en Si me han de matar mañana donde el texto ha sido modificado para llevar la obra a las tablas en forma de zarzuela.

#### 4. Análisis de tres cuentos que parodian cuentos de hadas

“El tercer mundo de Cenicienta”, “El incruento cuento de Blancanieves” y “La roja vida de Caperucita”<sup>66</sup> conforman una trilogía de parodias de cuentos infantiles escritas por Delgado Senior entre 1985 y 1992. Estos tres cuentos se asemejan a “Epopeya malandra” en que transcontextualizan textos y discursos conocidos por el lector - o como explicaremos detalladamente en lo que sigue, transcontextualizan la memoria que los lectores tienen de ellos y de la experiencia de su lectura- y los sitúan en un ámbito moderno. En el siguiente análisis propondré que los hipotextos de estas parodias corresponden a un conglomerado de información, compuesto por los cuentos de hadas de los cuales hacen eco los títulos, del recuerdo que tiene el lector de la lectura de este tipo de cuentos y de las características específicas de este género. Al discutir los hipertextos de estas tres parodias, ilustraré las semejanzas que comparten – por ejemplo, que se desarrollan en un espacio urbano que, probablemente sea Caracas – y también las diferencias entre ellas - que cada uno de estos cuentos difiere del resto en cuanto al tipo de trasgresión paródica que presenta. Describiré cómo estos tres cuentos trasgreden sus hipotextos y veremos que estas trasgresiones corresponden a variaciones tanto temáticas como técnicas. Antes de pasar al análisis, quisiera agregar que he considerado conveniente estudiar estos tres textos en conjunto, no sólo debido a las semejanzas obvias entre los hipotextos, sino también porque considero que comparten el aspecto pragmático descrito en la Figura 1.

---

<sup>66</sup> “El tercer mundo de Cenicienta” se publica en *Sexo Sentido y otros cuentos* (95-101) en 1988, “El incruento cuento de Blancanieves”<sup>66</sup> se publica en *Sub-América* (43-48) en 1992 y “La roja vida de Caperucita se publica en *Relatos de Tropicalia* (133-140) en 1985



Comencemos entonces por describir las relaciones de intertextualidad en lo que llamaré de ahora en adelante la trilogía paródica de cuentos de hadas. En estos textos, al igual que en “Epopéya malandra”, el lector encuentra la primera referencia intertextual en el paratexto, donde los títulos proporcionan un primer indicio del género de los cuentos. Tal como hemos descrito durante el análisis previo, cada título implica un proceso de lectura doble debido a que contiene dos elementos: una referencia architextual y un signo cuyo contenido indica al lector competente la necesidad de realizar otra interpretación. De esta manera, el lector de la trilogía deberá reconocer tanto la referencia al cuento original, “La Cenicienta” como el signo contenido en la frase “el tercer mundo”; interpretará la frase “el incruento cuento” junto a la alusión a “Blancanieves y los siete enanos” y finalmente leerá “la roja vida” dentro del marco de la referencia a “La Caperucita Roja”. El elemento que desencadena el proceso de doble lectura es precisamente la incompatibilidad entre el contenido semántico de las frases (“El tercer mundo”, “El incruento cuento” y “La roja vida”) y las cualidades asociadas al género de los hipotextos, principalmente su contenido (infantil, moralizador) y el público ideal de los mismos, los niños. Este proceso de lectura que surge a partir de la yuxtaposición de contenidos semánticos ha sido descrito en páginas anteriores. Sin embargo, en los cuentos de esta trilogía dicho proceso constituye un primer indicio de cómo el género de los cuentos de hadas tiene especial relevancia en la lectura de estas parodias.

La técnica que emplea Delgado Senior para guiar al lector hacia el reconocimiento de los hipotextos, es también paralela a aquella descrita en el análisis anterior. El autor reproduce los elementos básicos de los cuentos de hadas: los personajes principales, los argumentos y la progresión temporal de los relatos, y simultáneamente,

incluye dentro de los hipertextos, una variedad de referencias a los textos originales que en conjunto inducen los procesos de identificación y reconocimiento en la lectura. En “El incruento cuento de Blancanieves”, por ejemplo, la protagonista comparte las características físicas del personaje del cuento infantil. Su madre muere al momento de su nacimiento y algún tiempo después, su padre se casa con una madrastra malvada que intenta envenenarla con una manzana. En este cuento se reproducen también los diálogos entre la madrastra de Blancanieves y su espejo mágico, tal como se presentan en el hipotexto<sup>67</sup>: “¡Espejito, espejito, confiesa quién es bella entre las bellas!”<sup>68</sup> (46).

En “La roja vida de Caperucita” la protagonista realiza un viaje en el que lleva comida a su abuelita en una cesta. En el camino, Caperucita conoce a un personaje quien la sigue hasta su destino y finalmente se hace pasar por su abuela. En el siguiente fragmento corresponde a la descripción de lo que encuentra Caperucita al emprender su viaje. Aquí podemos observar cómo cohabitan en el texto de Delgado Senior los elementos de los hipo e hipertextos: “La ciudad recibió a Caperucita con un bosque de frondosos automóviles y arboledas de edificios, cópteros y helicópteros revoloteando en el cielo, insípidos animales de corbata y un gran bullicio plácido como de orquesta planetaria” (136).

---

<sup>67</sup> En lo que sigue describiré en detalle a qué refiero por hipotexto. De momento, cabe especificar que cada una de estas parodias dialoga principalmente con el cuento de hadas al cual alude su título y que durante este análisis basaremos nuestras comparaciones en las versiones de dichos cuentos compiladas por Jakob y Wilhem Grimm en German Fairy Tales (1816-1818), véase la bibliografía.

<sup>68</sup> El diálogo, tal como se presenta en el texto German Fairy Tales, traducido por Margaret Hunt y editado por Helmut Brackert y Volkmar Sander (véase la bibliografía) es:

“Looking-glass, Looking-glass, on the wall,  
Who in this land is the fairest of all?” (127).

Finalmente en “El tercer mundo de Cenicienta” encontramos que la protagonista va a un gran baile donde conoce, no a un príncipe, sino al hijo del Presidente. Ellos se enamoran y después de una breve separación, él logra identificarla gracias a su zapato. Un ejemplo de las alusiones al hipotexto, presentes en este cuento, se encuentra en el momento en que la madrastra espera la invitación al baile: “La sórdida madrastra de Cenicienta, que únicamente oía por las orejas del interés, se mantuvo adosada a la puerta del apartamento, esperando la viva voz de un ujier con motocicleta que le hiciera entrega de una carta lacrada” (98). Claramente, en esta cita la referencia a la *voz del ujier* refiere al hipotexto mientras que la *motocicleta* y la *carta lacrada*, corresponden al contexto moderno del hipertexto. Observamos aquí cómo el autor adapta, o más bien transcontextualiza, un elemento del hipotexto al contexto moderno del hipertexto.

Gracias a las similitudes entre los cuentos de hadas y las parodias en lo referente a los personajes, las acciones y la progresión temporal de los relatos, y gracias también a la contribución que aportan los títulos y las múltiples referencias que aluden a los hipotextos, es posible que un lector competente identifique la proveniencia de estas referencias y pueda iniciar el proceso de lectura de estos textos. Inclusive, podemos suponer que al conocer el contenido de los hipotextos, dicho lector podrá anticipar ciertos elementos de los hipertextos. De esta manera - satisfaciendo los requisitos relacionados al universo pragmático del lector, expuestos en la Figura 1, un lector competente podrá completar el primer proceso de lectura del texto paródico, el proceso de reconocimiento del hipotexto.

Concentrémonos ahora en aquellos elementos que distinguen a los hipertextos de los hipotextos de los cuales originan, aquellos que señalan el género del hipertexto. En los textos de la trilogía paródica de cuentos de hadas, Delgado Senior introduce un tipo de relación intertextual que hasta ahora no hemos discutido y que tiene un efecto directo sobre los procesos de lectura involucrados en la interpretación de estos cuentos. Me refiero a que, mediante la voz del narrador, el autor hace comentarios sobre el proceso de lectura que se está desarrollando, específicamente, comenta sobre la relación entre el lector y los hipotextos, sobre el tipo de lectura asociada al género de los hipotextos y sobre los efectos de la lectura en el lector. En la página 65 de este capítulo se presentó un esquema de las posibles transformaciones del hipotexto en la parodia, según lo propone Margaret Rose. Ahora bien, podemos decir que en el análisis anterior discutimos las transformaciones pertenecientes a la categoría 1 de este esquema, aquellas que afectan la coherencia del hipotexto, específicamente los puntos 1.5 y 1.6. En este análisis exploraremos los puntos 2, referente a los comentarios directos del autor, y 3, el cual trata sobre los efectos de la lectura sobre el lector, de la propuesta de Rose. Comencemos entonces, estudiando algunos ejemplos de este tipo de transformación, tomados de “El incruento cuento de Blancanieves”.

En este cuento - y de manera similar en el resto de los cuentos de la trilogía - el narrador se dirige al lector, llamando su atención a diferentes aspectos de la relación entre hipo e hipertexto, su experiencia como lector y su conocimiento sobre los hipotextos. Por ejemplo, en la frase: “lo que sucedió el día del gran alumbramiento ya lo conocéis amiguitos” (43), encontramos una primera alusión directa al conocimiento que deberá tener el lector sobre el cuento original. En otras ocasiones el narrador refiere directamente

al contenido del cuento de hadas, como por ejemplo en la frase en que Blancanieves dice: “llegué a un idílico parque de atracciones (no a un bosque obtuso como narra la tradición)” (46). Encontramos también frases como “vuestros copos de piel, ¡oh pequeños lectores! se sonrojarían de intensa sangre” (43) las cuales refieren al público ideal del hipotexto, los niños, y no a los lectores de la parodia que idealmente serán adultos. Finalmente, encontramos referencias intertextuales que aluden a las fórmulas que asociamos al género de los cuentos infantiles. Esto ocurre en las palabras finales del texto: “y no finalizo con el usual “colorín-colorado, porque hoy es fecha de júbilo y los siete enanitos me aguardan...” (48).

Esta técnica es descrita por Linda Hutcheon, que dice:

[P]arody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing the inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning (recognition and then interpretation of parody, for example) can be allowed to appear (86).

La diferencia entre este tipo de transformaciones y aquéllas que sólo afectan la coherencia del hipotexto es que en este caso, se le indica *explícitamente* al lector que deberá realizar una lectura paródica, se le dice que el texto que lee no es un cuento de hadas sino una parodia de ellos y finalmente se llama su atención al hipotexto, al género del hipotexto y a su lector ideal. Es decir, que por medio de esta técnica reiterativa se sacan a la luz los procesos de lectura ilustrados en la columna izquierda de la Figura 1. Si bien en “Epopéya malandra” estos procesos de lectura ocurrían desapercibidamente, en

los cuentos de la trilogía paródica de cuentos de hadas, la conciencia de estos procesos forma parte de la experiencia del lector.

Al hablar de las transformaciones de los hipotextos relacionadas con los puntos 2 y 3 del esquema de Rose, debemos mencionar una variación presente en el cuento “La roja vida de Caperucita”. Este texto comienza con una breve introducción donde se explica que la parodia está siendo contada por un padre a su hijo a la hora de dormir. En ese párrafo introductorio, observamos una técnica por medio de la cual el autor reproduce el escenario ideal u ortodoxo en el que se habría interpretado el hipotexto. Allí, se describen las condiciones bajo las cuales se lleva a cabo el tipo de comunicación involucrada en la lectura de los cuentos de hadas: un texto, con cierto contenido moralizador, es comunicado por adulto, que actúa como mediador, a un niño, que es el presunto receptor del cuento. Esta referencia alude al conocimiento que tiene el lector del género de los cuentos de hadas y sobre su experiencia como lector, o mediador, de ellos. El efecto que logra Delgado Senior al emplear esta técnica es crear un contraste entre el escenario y las condiciones bajo las cuales se lee tanto el hipotexto como hipertexto. Por consiguiente, el lector de la parodia reconocerá que “La roja vida de Caperucita” no pertenece al género de los cuentos de hadas y no tardará en reconocer que el contenido adulto y de índole sexual del hipertexto no es apropiado para un público infantil. En consecuencia, leerá el texto como una parodia y no como un cuento infantil.

En este momento, creo conveniente discutir los hipotextos de las parodias que conforman esta trilogía. Si bien durante el análisis de “Epopeya malandra” pudimos establecer que los hipotextos consisten de textos literarios específicos - las crónicas del

descubrimiento y la conquista - , al analizar los cuentos que conforman esta trilogía encontramos que los hipotextos van más allá de los cuentos de hadas nombrados en los títulos. Como hemos visto, en estas parodias el conocimiento del hipotexto, el conocimiento de su género, su público y las fórmulas asociadas a él, e inclusive, la experiencia de la lectura de este tipo de cuentos, deberán formar parte del universo pragmático del lector competente. Ya no se trata de una simple referencia al contenido de un texto previo sino, tal como lo explica Julia Kristeva, el hipotexto está compuesto, al menos en parte, de la memoria que tiene el lector sobre esos textos. En Semiótica 1 la autora establece que los grammas lectorales, o bien las cimas en la red paragramática de conexiones a partir de la cual se elabora la imagen literaria y que designa la plurideterminación del sentido en el lenguaje poético, pueden dividirse en dos subgrammas: el texto extranjero como reminiscencia y el texto extranjero como cita<sup>69</sup> (253). Hasta el momento hemos observado cómo, durante la lectura de estas parodias, el lector competente deberá reconocer alusiones intertextuales de ambos tipos. En lo que sigue, ampliaremos esta discusión y llegaremos a una definición de lo que consideramos como hipotexto.

Un análisis detallado de las diferencias temáticas entre los cuentos de hadas originales y los cuentos pertenecientes a esta trilogía, revela que el conjunto de las referencias que hace Delgado Senior no pueden encontrarse en una versión única de los cuentos de hadas. Si bien los cuentos infantiles en general provienen de una tradición oral y a través de los siglos han sufrido variaciones, la gran mayoría de ellos y ciertamente los

---

<sup>69</sup> Para mayor información refiérase al octavo capítulo de Semiótica 1 titulado "Para una semiología de los paragramas". El primer uso del término "gramma" se encuentra en la página 241. Véase la bibliografía.

tres cuentos involucrados en esta trilogía, se dieron a conocer en gran escala en el siglo XIX gracias a la obra de compilación y edición de los hermanos Wilhem y Jacob Grimm. No cabe duda que Delgado llama a uno de sus personajes Blancanieves Grimm en referencia a ellos.

Si tomamos la obra de los hermanos Grimm como punto de partida para construir los hipotextos en cuestión<sup>70</sup>, encontramos que en las parodias de Delgado Senior aparecen algunas referencias que no están presentes en esa versión de las obras. Un ejemplo de ello ocurre en “El tercer mundo de Cenicienta”. En la versión editada por los hermanos Grimm es el príncipe que va en busca de Cenicienta y pide a todas las doncellas de la casa que se prueben la zapatilla que ella ha dejado en el baile, mas en la parodia de Delgado Senior encontramos que existe un personaje llamado el Dr. Scholl, y posteriormente el Caballero de la Orden de las Chinelas, a quien se le encarga esta tarea. Este personaje, si bien no se encuentra en la versión que los hermanos publicaron en el siglo XIX, aparece en la versión del cuento infantil de Charles Perrault, publicada en Francia algunos 100 años antes. Perrault, que editó los cuentos de hadas para adaptar su contenido a las normas sociales de la corte francesa del siglo XVII, señala que son las personas empleadas por el príncipe quienes van en busca de la dueña de la zapatilla de cristal<sup>71</sup>. De la misma manera encontramos en el hipertexto un personaje presente en la versión del cuento de Perrault que no se encuentra en la versión, fiel al folklora alemán, compilada por los hermanos Grimm. Me refiero al personaje del hada madrina.

---

<sup>70</sup> La razón para adoptar como punto de partida la versión de los hermanos Grimm se debe a que es la que tiene mayor semejanza con los hipertextos. Las variaciones que se discuten a continuación, pertenecientes a otras versiones de los cuentos de hadas son comparativamente menores.

<sup>71</sup> Perrault les llama solamente “They whom [the prince] employed” (82). Véase la bibliografía.



De manera similar, en el cuento “El incruento cuento de Blancanieves” Delgado Senior da nombres a los siete enanos (Romántico, Bonachón, Cascarrabias, Dormilón, Sabio, Mocososo, Mudito). Aquí el referente intertextual no puede ser la versión de los hermanos Grimm, ya que ellos sólo designan a estos personajes usando números ordinales<sup>72</sup> y tampoco puede atribuirse a Charles Perrault ya que nunca publicó una versión de este cuento. Investigar en qué momento se introduce este elemento a un cuento cuya transmisión es generalmente oral, requeriría de mucho tiempo y aportaría muy poco a nuestra discusión. Por ello, me bastará con identificar la fuente de más amplia difusión que podría servir como referente para los lectores contemporáneos. Me refiero a la película animada “Blancanieves y los siete enanitos” producida por Walt Disney, donde los personajes se llaman Romántico, Bonachón, Cascarrabias, Dormilón, Sabio, Mocososo y Mudito. Si bien no podemos afirmar que todos los lectores de “El incruento cuento de Blancanieves” utilizarán el film como marco de referencia, creo que sería equivocado subestimar la influencia de este género – de alcance masivo e internacional - sobre el universo pragmático del lector actual.

El objetivo de esta investigación va más allá de identificar los posibles intertextos a los que alude Delgado Senior. Aspiro, más bien a ilustrar cómo el hipotexto de estas parodias está compuesto por un conglomerado de información que proviene de fuentes diversas. El conocimiento de textos escritos, orales y audiovisuales, recuerdos de los textos mismos, las circunstancias de su lectura, conocimiento del género, sus fórmulas y su público, juntos forman lo que hemos denominado el universo pragmático del lector

---

<sup>72</sup> Véase la página 128 de German Fairy Tales. Para la cita bibliográfica completa refiérase a la bibliografía.

competente. Este compendio de información está representado en la Figura 1, donde se describe como un conocimiento lingüístico, ideológico, social, histórico, del género y la retórica. Espero que las últimas páginas hayan servido para expandir esta noción, que hasta ahora pudo haberse limitado a una competencia literaria. En los capítulos siguientes, me propongo establecer la relación entre los procesos de lectura que hasta ahora he descrito y el funcionamiento del humor en la cuentística del autor.

Habiendo descrito brevemente algunas de las técnicas por medio de las cuales el autor subvierte los hipotextos, creo conveniente pasar a describir, de manera individual, los cuentos pertenecientes a esta trilogía. Mi intención es resaltar las diferencias entre ellos mediante una exploración de los elementos trasgresores que cada uno presenta y a la vez ilustrar como cada uno se adapta al modelo de interpretación que hemos propuesto.

Al estudiar “El tercer mundo de Cenicienta” encontramos, por primera vez, un contenido socio-político dentro de la narrativa de Delgado Senior. Veremos en el tercer capítulo que éste es uno de los temas centrales en la cuentística del autor y discutiremos la influencia de la situación socio-política de Venezuela sobre la obra de Delgado Senior. De momento quisiera limitarme a trazar un paralelo entre los procesos de lectura involucrados en la parodia y aquellos relacionados con este asunto.

Evidentemente, situar el discurso socio-político dentro del contexto de un cuento de hadas constituye una trasgresión paródica. Las diferencias entre el hipertexto y el hipotexto son claras y también lo es la diferencia entre el objetivo de la parodia y aquel del cuento de hadas. Veamos algunos ejemplos que resaltan la diferencia entre el texto paródico y el parodiado.

“El tercer mundo” relata cómo Cenicienta asiste a la recepción bailable ofrecida por el corrupto Presidente de la República “a fin de homenajear a su primogénito por haber egresado con honores yankys de un sureño high school de la Florida” (96). El nuevo contexto de esta parodia es un país que está sumido en una crisis política, social y económica, donde impera la corrupción gubernamental como se ilustra en el primer párrafo del cuento:

Erase un país como cualquier otro que disfrutaba de los primores de la inflación y de las garantías del desempleo. [...] En su tercera expedición lo descubrió el navegante Cristóbal sin percatarse de que luego ese territorio formaría parte del tercer mundo... Y Colón tampoco supo que muchos dictadores lo gobernarían según el dictado de sus obesos mandamientos, y que Fondo Monetario Internacional lo borraría de sus archivos porque todas las divisas de la república no compensaban el sueldo de los tenedores de libros. Y la población de tal país moría en las calles víctima de los asaltos o sobresaltada por infartos al miocardio, y la que se quedaba en casa fenecía de fastidio como consecuencia de los programas televisados, y además la cultura era tan exigua que pasó a integrar el producto territorial bruto... (95)

Los cronotopos que encontramos en este párrafo – el descubrimiento por Colón en su tercer viaje, la referencia al tercer mundo, la mención del Fondo Monetario Internacional - nos indican una relación entre este contexto y la Venezuela de finales de los 80, cuando se escribe este cuento. En el próximo capítulo estudiaremos en detalle cómo a lo largo de la narrativa del autor los cronotopos, en conjunto con otros recursos,

refuerzan esta relación. Ahora bien, uno de los elementos más importantes del análisis de las parodias del autor es que presentan cierta distancia crítica respecto a los textos originales y que esta distancia marca las diferencias y no las similitudes entre ellos. En el caso de “El tercer mundo” la trasgresión principal corresponde al ambiente socio-político en el cual se desarrolla la parodia. Este será entonces el punto central de la trasgresión, a partir del cual debemos enfocar nuestra interpretación del texto.

Propongo que de la misma manera en que el lector competente reconoce los hipotextos, reconocerá el ambiente al cual se transcontextualiza el hipotexto. Aquellos lectores que tengan el conocimiento ideológico, social e histórico necesario para identificar los cronotopos y la serie de referencias que se encuentran a lo largo del texto, harán la conexión necesaria para asociar el entorno del hipertexto al entorno de producción del cuento. Esta lectura se verá facilitada porque los lectores habrán reconocido el género paródico y habrán adaptado su lectura a la búsqueda de significados intertextuales.

Una vez que el lector asocia la distancia crítica, con la cual el autor describe el entorno del cuento, al entorno socio-político de la Venezuela de los 80 habrá llegado a lo que considero el ethos pragmático del texto. No quisiera implicar que “El tercer mundo de Cenicienta” contenga un mensaje moralizador, sino más bien una reflexión crítica sobre el entorno del autor. Este texto parte de un hipotexto cuya intención fue educativa y mediante una transformación paródica, conduce al lector moderno hacia una consideración intelectual. Si nos fijáramos en el contraste entre el cuento de hadas original y la parodia que hace Delgado Senior veríamos que lo que hace el autor es

resaltar las diferencias entre los lectores de ambos textos y los entornos en que se desarrollan y se interpretan. De esta manera vemos que tal como lo describimos en la porción de este capítulo dedicado a consideraciones teóricas, las parodias estudiadas aquí difieren de los textos originales en cuanto a su objetivo.

En “La roja vida de Caperucita” encontramos nuevamente temas que se repiten en la cuentística de Delgado Senior, me refiero al tema de los medios de comunicación masivos, la falta de educación de los personajes y el erotismo. Aquí la trasgresión principal corresponde al personaje de Caperucita, el cual podríamos describir simplemente como hedonista. Se introduce de la siguiente manera: “En un barrio marginal vivía una alborozada muchacha llamada Caperucita Roja, que era famosa por sus pezones en flor y su adicción a la marihuana. Tenía tres entradas a la policía y muchas salidas a las discotecas nocturnas...”<sup>73</sup> (133).

Durante la descripción del personaje se asocia a los medios de comunicación masivos con su falta de cultura como lo demuestra el siguiente ejemplo:

[Caperucita] no iba a la escuela porque prefería las enseñanzas de la televisión, sólo leía telenovelas para no forzar su preclaro retardo mental, y – sin problemas axiológicos – aspiraba casarse con un valiente asaltante de bancos o con un minucioso falsificador de dólares. “Lo mío es el goce”, solía expresar parodiando una hedonística balada de Tito Rodríguez (134).

---

<sup>73</sup> Cabe mencionar que el capítulo IV explorará el erotismo y su relación con el género de la literatura humorística, en ese apartado se volverá sobre este cuento.

A diferencia de los otros cuentos de la trilogía, “La roja vida” presenta un párrafo introductorio que identifica la parodia y recuerda al lector las condiciones bajo las cuales se leen los cuentos de hadas (véase la discusión de la página 90). La explicitación de la parodia como una “historia moderna basada en cuento antiguo” (133) es reforzada por un seguimiento lineal de la temporalidad del hipotexto y una reproducción de los personajes originales, donde Delgado Senior introduce la mayoría de las trasgresiones.

Se trata en fin, de una parodia de un cuento infantil marcada por un contexto hedonista, donde los personajes exhiben su ignorancia, su sexualidad y donde la protagonista fuma marihuana. Está claro que en este texto, el primero de la trilogía, Delgado Senior participa en una larga tradición literaria en la cual se adapta este cuento infantil mediante la inclusión de contenidos adultos y sexuales<sup>74</sup>. Si bien esta trasgresión no es novedosa, el éxito del texto y su ethos pragmático no sufren por ello.

“La roja vida de Caperucita” no posee un contenido moralizador, ni tampoco conduce al lector hacia una reflexión moral o intelectual. Este cuento es sencillamente una parodia humorística donde la risa se deriva de la ruptura de la expectativa del lector. El género es claro en los momentos iniciales de la lectura: este cuento transcontextualiza un relato que en su versión original fue destinado a niños y lo sitúa dentro de un contexto que subvierte los parámetros que los lectores competentes asocian con el hipotexto. Esta explicación, relativamente sencilla, ilustra nuestro primer acercamiento a una explicación de cómo Delgado Senior se vale de una serie de recursos, textuales, intertextuales y

---

<sup>74</sup> Véase el artículo “Survival Forms of *Little Red Riding Hood* in Modern Society” de Wolfgang Meider.

extratextuales para construir la intención humorística de sus cuentos y suscitar la risa de sus lectores.

Ahora bien, ¿por qué escribir una parodia sexual, hedonística de “La Caperucita Roja”? Porque esta parodia se adapta específicamente a las condiciones culturales, temporales e ideológicas de sus lectores. “La roja vida” permite a un grupo específico de lectores, cuyas características describiremos a lo largo de esta investigación, realizar cierta identificación con el texto, mediante el reconocimiento de cronotopos, de elementos de la cultura popular o de referencias intertextuales de índole literaria. Delgado Senior refuerza la participación y la solidaridad de sus lectores cuando ellos se identifican con ciertos elementos del texto, y esta alianza entre el lector y el texto, o bien el lector y la voz narrativa contribuye al efecto humorístico del cuento.

Finalmente en “El incruento cuento de Blancanieves”, vemos el perfeccionamiento de la técnica del autor. Este último cuento, publicado doce años después de “La roja vida de Caperucita”, demuestra la evolución de las parodias de cuentos de hadas. Si bien el tipo de trasgresión presente aquí es similar al resto de la trilogía – se trata de un contexto moderno, urbano, semejante a su entorno de producción donde los personajes poseen cualidades adultas, incompatibles con el objetivo del cuento original – la verdadera progresión se evidencia en lo que hemos denominado el aspecto textual.

Examinemos un párrafo tomado del cuento:

Mi madrastra, en crisis de gimoteos y llantenos, volvió acuarela su maquillaje Avon, pero enseguida tomó aliento y una botella de ímpetus escoceses, y como por arte(ra) de magia le salieron espinas vengativas y garras ponzoñosas, y partió corriendo hacia el teléfono más lejano a fin de instruir al ignorante Colt, su matarife de confianza, para que me ultimase en primordial encuentro. Y Colt, aunque era tonto y perezoso, dio cuarentaicinco volteretas de satisfacción ante la segura recompensa en dólares y se fue directo a cometer su cometido (45).

Podemos observar, aparte de la complejidad de la redacción, una abundancia de retruécanos y técnicas humorísticas. Por ejemplo, existe un énfasis retórico<sup>75</sup> en la frase “cometer su cometido”, se crea una relación semántica entre el nombre del matarife y el nombre de un tipo de arma de fuego, Colt 45. En varias ocasiones encontramos frases con repeticiones y paralelos: “crisis de gimoteos y llantenos”, “tomó aliento y una botella de ímpetus escoceses” y “le salieron espinas vengativas y garras ponzoñosas”. Finalmente encontramos un caso de lo que Freud llamó la técnica del absurdo, cuando se dice que la madrastra “partió corriendo hacia el teléfono más lejano” y lo que el mismo autor llamó una alusión cuando se hace referencia al refrán popular “ni tonto ni perezoso”.

Esta abundancia de técnicas humorísticas no se evidencia en los primeros cuentos de la trilogía. A esta riqueza debe añadirse el que en “El incruento cuento” la voz narrativa proporciona un menor grado de dirección hacia la identificación del género, recordemos que en el cuento inicial de la trilogía la parodia se explicita en el párrafo introductorio. Tomando en consideración estos aspectos, pienso que es posible concluir

---

<sup>75</sup> Para utilizar el término de Walter Nash.



que este cuento demuestra la evolución de la técnica del autor en la parodia de los cuentos de hadas.

## 5. La parodia y el género de la literatura humorística

De momento, hemos concentrado nuestra atención en el análisis de cuatro cuentos que, claramente, son parodias. Este enfoque nos ha permitido un primer acercamiento al análisis de los textos del corpus y nos ha dado la oportunidad de plantear y poner en práctica un marco teórico sobre la parodia. Sin embargo, hemos indagado sólo en un aspecto de estos cuentos. En el resto de esta investigación se ampliarán las nociones que hemos sugerido sobre las relaciones intertextuales y extratextuales, que los cuentos establecen y sobre los procesos de lectura que los lectores competentes deberán realizar. De esta manera, podremos lograr un análisis que tome en cuenta los distintos elementos mediante los cuales el autor crea sentido y arribaremos a una interpretación global de los cuentos del corpus. Simultáneamente, esta discusión nos permitirá trazar paralelos y resaltar las distinciones entre el género paródico y el literario humorístico. Este será un tema recurrente en nuestra discusión. Recordemos que uno de los objetivos de esta investigación será proponer una definición del género de la literatura humorística tal y como se puede deducir del análisis global de los cuentos de Delgado Senior.

Se ha planteado, en las páginas anteriores, el debate sobre la intención de la parodia. Al hacerlo, mi motivo ha sido esclarecer que este género no comparte la intención humorística que hemos adscrito a los cuentos del corpus y que ésta es la principal diferencia comunicativa entre estos dos géneros<sup>76</sup>. Sin embargo, aunque no toda

---

<sup>76</sup> No es difícil extrapolar esta aseveración para diferenciar la literatura humorística de la sátira u otros géneros tradicionalmente asociados al humor en la literatura. Mientras que en algunos casos cada uno de ellos ha incluido entre sus propósitos comunicativos el causar la risa de sus lectores, ésta no es la cualidad que los define. Sería posible ampliar esta discusión, pero debemos tener en mente que nuestra meta es describir la cuentística de Igor Delgado Senior y que las observaciones teóricas son sólo un producto secundario de este análisis.

parodia tiene una intención humorística, todo texto humorístico comparte su aspecto pragmático con la parodia, ya que el humor también se basa en que el receptor comparta con el emisor un conocimiento previo y que lo descodifique e interprete su sentido correctamente, siguiendo una serie de procesos pragmáticos específicos. En los capítulos siguientes veremos cómo los procesos de reconocimiento, sobreimposición e interpretación pueden aplicarse a cuentos donde no existe un hipotexto literario. La premisa para trazar este paralelo será que tanto las parodias como los textos literarios humorísticos son géneros que requieren que sus lectores posean la competencia, o el universo pragmático, necesario, que ellos reconozcan la intención del texto, bien sea mediante indicaciones explícitas del narrador, por medio de la ironía o debido a cierto contenido humorístico, y que los lectores realicen una lectura doble. Es decir, que los lectores lleven a cabo un proceso de lectura donde los signos que proporciona el texto (bien sean irónicos, humorísticos o ambos) sean interpretados en dos marcos de referencia, tal como ocurre en la descodificación de la ironía de acuerdo a Peña Marín y en los procesos de bisociación descritos por Arthur Koestler.

En el capítulo siguiente trataremos los cuentos del corpus que tienen un trasfondo político. Allí, introduciremos a nuestro análisis un nuevo elemento: el entorno de producción de esta obra.

### Capítulo III – Cuentos con un trasfondo político y su contexto de producción

Si bien hasta ahora hemos descrito los cuentos del corpus a partir de sus dos aspectos principales, el humorístico y el literario, en los capítulos restantes daremos un nuevo enfoque al análisis que nos permitirá acercarnos a una interpretación global de los textos. Estudiaremos los cuentos del corpus a partir de sus similitudes temáticas, para así establecer una relación entre ellos y su contexto de producción. Fortuitamente, los análisis realizados en el capítulo anterior vislumbraron algunas de las características temáticas generales de la narrativa de Delgado Senior. Vimos como algunas de las parodias incitan una reflexión sobre la sociedad venezolana moderna. En este capítulo, describiremos cómo la obra en cuestión se relaciona con su contexto literario - la cuentística y el humorismo venezolanos - y su contexto histórico - las condiciones sociales, políticas, económicas, etc. bajo las cuales se produce. Así, introduciremos de manera tentativa un nuevo nivel de complejidad a este análisis, que en última instancia busca presentar una visión global de estos textos: como cuentos humorísticos con la riqueza textual característica de este discurso, como representantes de un género que implica un tipo específico de participación de parte del lector, como representantes de una tradición literaria con lazos claros a la historia de la literatura venezolana y finalmente como textos posmodernos, representativos de su contexto de producción. Después de una breve discusión teórica pasaremos al análisis de algunos cuentos.

Al hablar de “Epopeya malandra” hemos visto cómo coexisten el humor y el costumbrismo, y cómo la intención comunicativa del texto depende de su funcionamiento

conjunto, y por supuesto, de su correcta interpretación por parte del lector. Una breve reflexión revelará, de manera similar, la presencia del componente costumbrista en la trilogía de cuentos de hadas, también discutida en páginas anteriores. El habla de los personajes, la descripción de sus actividades diarias y su entorno refleja las tradiciones, las condiciones de vida y en general, la cultura popular de las urbes venezolanas de finales del siglo XX. Este elemento se encuentra de una manera u otra en la gran mayoría de los cuentos de Delgado Senior. Algunas veces lo costumbrista es únicamente un trasfondo, pero en otros casos, tal como en “Epopeya malandra”, juega un papel importante en los procesos pragmáticos asociados al cuento. En lo que sigue, estableceremos que este elemento es una de las constantes de la cuentística venezolana y que, por ser una característica temática de la obra del autor, lo inserta dentro de la tradición literaria nacional.

### 1. Contexto histórico y literario de la obra de Delgado Senior

En la obra Narrativa venezolana contemporánea, Rafael Di Prisco ubica el nacimiento del cuento en Venezuela a comienzos del siglo XX señalando que, más importante que la fecha precisa, es su asociación al realismo<sup>77</sup>. Este autor nos dice que el cuento aparece a la vez que la literatura adopta la temática de lo autóctono: “el descubrimiento de lo venezolano: hombre, naturaleza, costumbres, lenguaje” (8), y explica que la tendencia continúa durante los primeros treinta años del siglo, representando la afirmación de lo patrio, lo cotidiano y lo típico hasta encontrar su verdadera expresión en algunos de los cuentistas más importantes, como Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Rufino Blanco Fombona y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl.

Durante el siglo que transcurre entre la aparición de los primeros cuentos cortos en Venezuela y la obra de Delgado Senior, se desarrollan una variedad de corrientes literarias y eventos históricos que cambian el rumbo de la nación e influyen sobre la manera como se ha escrito. Quizás parezca innecesario recontar cien años de historia y literatura, pero en las páginas siguientes veremos que se trata de apenas una generación de escritores que influyeron de manera directa sobre Delgado Senior. En lo que sigue presentaré un breve resumen de los eventos y las figuras que moldearon la narrativa venezolana y dieron cabida a la cuentística que aquí estudiamos.

Entre los más importantes eventos en la historia moderna de Venezuela debe mencionarse que durante el siglo XX hubo en el país dos dictaduras: una primera

---

<sup>77</sup> Otros autores llaman “criollismo” a la corriente literaria venezolana que adoptó el realismo.

encabezada por Juan Vicente Gómez que gobernó entre 1908 y 1935<sup>78</sup> y un segundo gobierno dictatorial que se extendió entre 1952 y 1958, dirigido por Marcos Pérez Jiménez. Durante ambos regímenes hubo un estricto control de prensa y se reguló cuidadosamente la producción literaria, resultando en que muchos escritores e intelectuales de oposición fueran torturados y se convirtieran en presos políticos; mientras que otros se fueron al exilio. Durante estos regímenes proliferó en Venezuela el humorismo como discurso subversivo que evadía la censura refugiándose en la posibilidad que ofrece el doble sentido. Al mismo tiempo surgieron y alcanzaron su auge una serie de revistas literarias y humorísticas, de publicación periódica, en donde miembros de la oposición escribían anónimamente usando seudónimos.

También debe considerarse que, a lo largo del siglo XX, la nación experimentó un importante proceso de industrialización impulsado por la vasta riqueza petrolera. Se descubre el petróleo en Venezuela en el año 1914<sup>79</sup>, mas durante el régimen gomecista los ingresos generados por esta industria - operada por compañías extranjeras<sup>80</sup> - quedan en manos de un pequeño grupo de familias allegadas al dictador. Es sólo después de la caída de Gómez que esta riqueza comienza a ser administrada, al menos en parte, por el

---

<sup>78</sup> Entre 1929 y 1931 el Presidente de la República fue Juan Bautista Pérez, seguidor de Gómez quien acató sus órdenes, permitiéndole gobernar indirectamente.

<sup>79</sup> J. L. Salcedo-Bastardo en *Historia fundamental de Venezuela* establece que la explotación petrolera comienza en Venezuela el 31 de julio de 1914 en el pozo Zumaque operado por la Caribe Petroleum Company perteneciente al grupo Shell (502). Véase la bibliografía.

<sup>80</sup> Respecto al papel que jugaron las empresas extranjeras durante los primeros años de la explotación petrolera Salcedo-Bastardo escribe lo siguiente:

“Por incapacidad moral, técnica y jurídica, la autocracia dejó que tal riqueza se extrajera del país casi sin compensación: se conforma con migajas del lucro; ni siquiera supo conseguir para sí ventajas mayores, fácilmente obtenibles. Las empresas burláronse del deseo, oficial, y montaron las refinerías en Aruba y Curazao, donde veían más seguridad” (503).

gobierno. Sin embargo la nacionalización del petróleo sería un largo proceso<sup>81</sup>, tanto así que el estado no maneja los ingresos de la explotación petrolera, de manera exclusiva, hasta el 29 de agosto de 1975, cuando se aprueba la Ley de Nacionalización del Petróleo.

Entre los años 50 y 60 se da el auge de la industrialización del país, aumentan las obras públicas y se evidencia un verdadero desarrollo de la actividad privada. J.L. Salcedo- Bastardo en su obra Historia fundamental de Venezuela llama “Nuevo Tiempo” al período de industrialización, modernización y larga transición hacia la democracia que sigue a la muerte de Gómez. Este autor nota que entre 1936 y 1976 la población de Venezuela se cuadruplica. La demanda de trabajadores calificados hace que se multiplique la cantidad de alumnos en escuelas técnicas y universidades. La evolución de las fuerzas laborales y de estudio conlleva a la diversificación de carreras y la expansión de la Universidad Central de Venezuela, la cual pasó de 5 escuelas y alrededor de 1,200 estudiantes en 1935 a tener 39 escuelas y cuarenta veces más estudiantes algunos 40 años después (497). Durante este período se evidencia un cambio entre un país rural, principalmente agrario y una nación moderna donde gran parte de la población se concentra en las urbes.

En general, debe decirse que fue durante la primera mitad del siglo cuando se produjeron las más importantes obras de la narrativa venezolana: la que se ha considerado como la primera novela venezolana, Peonía de Manuel Vicente Romero

---

<sup>81</sup> Durante las décadas de los 30 y los 40 comienza a realizarse una serie de reformas a la Ley de Hidrocarburos.



García<sup>82</sup>, las obras de Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra, Lanzas Coloradas - la novela histórica de Arturo Uslar Pietri, las obras de Julio Garmendia, Antonio Arraiz, Guillermo Meneses y Miguel Otero Silva, para nombrar sólo algunos. A pesar del paso del tiempo, la diversidad de temas y perspectivas de los autores, es difícil encontrar un tratado de literatura venezolana que no mencione cómo los escritores de tiempos pasados y presentes continúan adoptando, reformulando o interactuando con la temática costumbrista<sup>83</sup>. En su forma más pura o como punto de partida para la subversión, tal como lo vemos en los cuentos de Delgado Senior, lo autóctono ha sido y continúa siendo una de las constantes de la literatura venezolana. En el prólogo del volumen El cuento venezolano en El Nacional: premios del concurso anual 1943-1973 el editor, Domingo Miliani, afirma que: [e]n buena parte el cuento venezolano de los últimos 30 años puede estudiarse hoy como un continuo proceso de búsquedas dirigidas a romper los códigos de una literatura que, por demasiado familiar en la aprehensión literal de la materia regionalista, llegó a extinguirse en una incesante repetición de hablas pintorescas y paisajes morosos. El lector se había visto demasiado idéntico en el fondo del espejo y concluyó dando la espalda a su propia imagen sin distorsión” (8).

<sup>82</sup> Peonía se publica en vísperas del siglo XX, precisamente en 1890. Sin embargo comparte con el resto de literatura del siglo la temática costumbrista que es el enfoque de nuestra discusión.

<sup>83</sup> En Panorama de la literatura venezolana actual Juan Liscano comienza su segundo capítulo titulado “Tiempos del narrar actual” con un apartado titulado “Predominio del realismo” que dice:

La literatura narrativa venezolana cuya cuentística procedente de las escenas típicas, las estampas y bocetos de los costumbristas fue cultivada intensamente desde fines del siglo XIX, puede ser definida como el fruto de una relación atormentada pero firme, nunca rota, entre la realidad social, histórica y geográfica y la realidad de la ficción. Con rarísimas excepciones – *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia, los experimentos de Oswaldo Trejo, algunas búsquedas de autores recientes – nunca se desligó de esa dependencia al parecer hereditaria (30).

Algunos otros tratados de literatura venezolana que exploran el costumbrismo son: Estudios de literatura venezolana y Formación y proceso de la literatura venezolana ambos de Mariano Picón Salas, Primer costumbrismo venezolano de Alba Lía Barrios y La antigua y moderna literatura venezolana de Pedro Díaz Seijas.

Al hablar de literatura en Venezuela, no es posible limitarse a las categorías tradicionales de poesía, cuento, novela y ensayo, pues existe una larga tradición de revistas literarias cuya influencia es indiscutible. Miliani explica que: “[l]a evolución del cuento como categoría expresiva puede estudiarse mejor en nuestras fuentes hemerográficas que en los volúmenes editados por sus autores. No debemos subestimar el impacto de los medios de comunicación en esta nación que transitaba hacia la modernidad. Salcedo-Bastardo explica que durante el período al que llama “Nuevo Tiempo”:

Los medios de comunicación de masas tan pronto han llegado aquí se han expandido en forma impresionante. El más conocido y el más viejo, la Prensa, ha recibido juntamente con la libertad, que es su atmósfera, el estímulo de la generalizada alfabetización, y se ha beneficiado con las vías que de Caracas le ponen a circular por toda la provincia el mismo día (562).

En el siglo XX, agotado paulatinamente el auge del artículo costumbrista, surgió el cuento como componente de las revistas literarias. *La Opinión Nacional*, *El Cojo Ilustrado*, *Cosmópolis* y otras publicaciones alojaron relatos o convocaron concursos para cuento” (8). Fue precisamente por medio de estas publicaciones, explica el autor, que se dieron a conocer algunos de los representantes más importantes de la cuentística venezolana: Urbaneja Achelpohl, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Enrique Soubllette y Pedro Emilio Coll, entre otros.

Algún tiempo después cobrarán importancia la revista *Élite* y el semanario humorístico *Fantoches*. Estas dos publicaciones, explica Miliani, son un espacio de

expresión para “un realismo social insurgente contra la dictadura de Juan Vicente Gómez [...] Ambas direcciones asumen con decisión una tarea: romper con el código de idilios campesinos, cebados en la sombra musical de los bucares modernistas” (9). Con ellos, nos dice el autor, el cuento venezolano llega a su mayoría de edad. “Fantoques”, clausurada por el dictador, tiene un segundo auge después de su muerte (1935) cuando escritores exiliados y ex prisioneros de la dictadura “se vuelca[n] en aluvión sobre los lectores venezolanos” (Miliari, 10). Finalmente, se debe mencionar la revista “Contrapunto”, que en los años 40, bajo la influencia de autores como Joyce, Hemingway y Huxley, intentó incorporar las corrientes universales que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.

Fue precisamente por medio de estas revistas literarias y humorísticas que un importante grupo de jóvenes escritores e intelectuales se dieron a conocer. Me refiero al que se ha llamado la Generación del 28. Se trata de estudiantes de la Universidad Central de Venezuela que, durante el mes de febrero de 1928, se organizaron para oponerse al gobierno de Juan Vicente Gómez<sup>84</sup>. Entre ellos se encontraban los futuros presidentes de la república Raúl Leoni y Rómulo Betancourt y algunos de los más importantes intelectuales del siglo XX: Isaac Pardo, Miguel Otero Silva - escritor y fundador del periódico El Nacional - Francisco José (Kotepa) Delgado - escritor, humorista, fundador

---

<sup>84</sup> La historiadora Judith Ewell en Venezuela: A Century of Change recuenta estos eventos de la siguiente manera:

“The newly organized *Federación Venezolana de Estudiantes* turned a celebration of student week in February 1928 into a veiled criticism of the dictator, to which Gómez responded typically and promptly by jailing the students. Much to his surprise, working-class Venezuelans turned out in Caracas and all over the nation to demand the release of the students. Shortly after, some young officers in Caracas garrisons initiated a conspiracy and [...] enlisted the support of some civilians. Unfortunately, the alliance of officers, students and urban masses enjoyed little co-ordination and discipline...” (74).

del diario Últimas Noticias y padre de Igor Delgado Senior<sup>85</sup> - los periodistas y humoristas Leoncio Martínez y Francisco Pimentel conocidos como Leo y Job Pim, respectivamente y Jóvito Villalba, que sería una de las más importantes figuras de la política venezolana moderna.

A raíz de las manifestaciones de la “Semana del estudiante” del 28, estos jóvenes fueron encarcelados en la prisión conocida como “La Rotunda” y posteriormente, algunos de ellos fueron condenados al exilio. A su regreso a Venezuela, algunos años después, comenzaron una labor literaria y política cuya influencia sobre generaciones posteriores se ve claramente, en especial en la cuentística de Delgado Senior. Leo y Job Pim fueron figuras centrales en la primera generación de revistas literarias. Ambos fueron colaboradores de *El Cojo Ilustrado* y en 1923 fundan *Fantoches*, la cuna del humorismo político venezolano. Miguel Otero Silva y Kotepa Delgado, menores por algunos años, no sólo fueron colaboradores en la primera generación de revistas – Otero Silva, que escribiría obras como Casas muertas, Oficina No. 1 y Fiebre, publica su primer poema en la revista *Élite* – sino que también participaron activamente en la lucha armada contra Gómez y posteriormente en movimientos marxistas y anti-nazi. También el año 1928, Miguel Otero Silva, junto a Arturo Uslar Pietri y Antonio Arraiz, colabora en la publicación de un número único de la primera revista vanguardista del país, llamada

---

<sup>85</sup> Igor Delgado Senior no sólo hereda su sentido de compromiso político – el cual discutiremos en las páginas siguientes – de su padre, sino también de su madre, Ana Senior quien pertenece a la Agrupación Cultural Femenina fundada en 1935. Judith Ewell describe la labor de esta asociación:

“...the *Asociación* sponsored discussion groups and organized some syndicates with working women. They supported the 1936 petroleum strike by inviting the children of striking workers into their homes. They also organized night schools for working women and pressed for women’s suffrage. The outstanding leaders [...] continued to be prominent in Venezuelan politics and letters...” (84).

“Válvula”. En 1936 Kotepa Delgado participa en la organización de la huelga de trabajadores petroleros en el Zulia y al morir Gómez en 1935, funda junto a Juan Bautista Fuenmayor el Partido Comunista de Venezuela<sup>86</sup>.

En la década de los 40, cuando se vivía una relativa paz democrática, se fundan dos de los más importantes diarios en la historia de Venezuela. En 1943, Miguel Otero Silva colabora junto a su padre en la creación de *El Nacional*, el cual continúa siendo uno de los periódicos de mayor circulación del país y cuyo concurso de cuentos es uno de los más importantes de la nación<sup>87</sup>. En 1941, Kotepa Delgado participa en la fundación de *Últimas Noticias*, publicación que de acuerdo a Judith Ewell dedicaba mayor atención a las noticias sobre los *barrios* y las labores sindicales<sup>88</sup> (79). En ese mismo año ambos escritores, colaboran en la fundación de *El Morrocoy Azul*, la publicación humorística mejor conocida de la historia venezolana reciente, a la cual contribuirían algunos de los humoristas más destacados, entre ellos Aquiles Nazoa. Durante el gobierno de Pérez Jiménez, tanto Kotepa como Miguel Otero Silva volvieron a encontrarse del lado de la oposición y fueron, de nuevo, presos políticos. Salcedo-Bastardo describe la dictadura de la siguiente manera: “Pocos gobiernos [...] han sido en América tan fieros. Los mecanismos represivos, de intimidación y terror, funcionan al máximo; las libertades son totalmente negadas a los venezolanos; la corrupción cunde [...] Venezuela crece pero se desquicia y retrocede peligrosamente, sobre todo el aspecto ético (484).”

---

<sup>86</sup> Este compendio de información histórica fue tomado de los sitios <Expresionlibre.org.ve> y <Mipunto.com>. Véase la bibliografía.

<sup>87</sup> En 1990 Igor Delgado Senior gana el concurso de cuentos del diario “El Nacional” con el cuento titulado “Gloria del traspato”.

<sup>88</sup> La traducción es mía.

En los años que siguieron el fin de la dictadura, Otero Silva se concentró en la literatura, publicando novelas, poemas y obras teatrales. Su labor artística y cultural continuó y en 1960, el entonces Senador, promueve la fundación del INCIBA, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes” (Ewell, 184). Por su parte, Kotepa Delgado siguió el camino del humorismo fundando una serie de revistas literarias y humorísticas: *La pava macha* (1961); *El infarto* (1966); *La Sápara Panda* (1968) y *El imbécil* (1970)<sup>89</sup>. Quizás la influencia de estas figuras sobre la cuentística y el humorismo venezolano se vea mejor reflejada en las palabras de Igor Delgado Senior, que escribió las siguientes líneas a manera de obituario en el momento de la muerte de Otero en 1985:

En 1941 un quelonio impreso, *El Morrocoy Azul*, segmentó en dos partes la historia del humor venezolano. Miguel Otero Silva, Kotepa Delgado y Carlos Irazábal, jóvenes intelectuales y políticos embravecidos en las luchas estudiantiles del 28, urdieron su nacimiento. Lo más preclaro de la inteligencia del momento formó filas en el combate jocosos, y pronto el semanario estableció una diáfana comunicación con el público lector. Era un gracejo definido en su intencionalidad política, popular pero populachero, fino en el rango nacional y jamás ofensivo ni escatológico. *El Morrocoy* y su trilogía de forjadores fundamentales poseen el mérito de haber iniciado la modernidad del humor nacional, pues modificaron la percepción aldeana y estrecha del entorno, otorgaron peso específico a lo oculto, y adoptaron una cosmovisión de ancho sentimiento y de respaldo a los derechos militantes del pueblo. Y en cuanto a la subjetividad de la conducta creativa, el

---

<sup>89</sup> La fuente de esta información es el sitio <ExpresiónLibre.org.ve>. Véase la bibliografía.

logro primordial del periódico fue haber dignificado la función del humorista; ya no se trataba de escritores de bohemia fulgurancia, siempre corriendo truenos licorosos, siempre a caballo entre el extrañamiento y el decoro; ahora eran intelectuales con plena auto-estima, creyentes en la hazaña revulsiva del humor. El país rural quedaba atrás, sucesivas conquistas democráticas lo deslastran del imperio gomecista: es el paso de la economía agraria al modelo petrolero. Dentro de este marco El Morrocoy Azul, como se ha dicho repetidamente, constituye el punto de partida a nuestra revolución periodística...<sup>90</sup>

En las páginas siguientes veremos la influencia de esta generación de escritores sobre los cuentos de Delgado Senior, pero antes de pasar al análisis, debemos completar el cuadro histórico, describiendo el entorno político, social y económico de los años 80 y 90, cuando se producen las obras del corpus.

En el texto titulado “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea”<sup>91</sup>, Luis Britto García describe una serie de eventos ocurridos durante la década de los 80 que, en su opinión, desencadenaron una crisis en la narrativa venezolana y moldearon la estética de finales del siglo XX. Mediante el título de este trabajo<sup>92</sup> el autor alude a una famosa cita del ex-presidente venezolano Rafael Caldera que durante su primer gobierno (1969-1974) se jactó de que su país parecía una vitrina de exhibición de

---

<sup>90</sup> Tomado de la página <<http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/SVI/recursos/combatiente.pdf>>. Véase la bibliografía

<sup>91</sup> Este texto aparece en la antología Literatura venezolana hoy editada por Kart Kohut. Véase la bibliografía.

<sup>92</sup> Nótese que los textos pertenecientes a esta antología fueron presentados al congreso Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano que tuvo lugar en Alemania durante el invierno de 1996 y cuyo propósito fue realizar una reflexión del estado de la literatura venezolana a fin de siglo.

la socialdemocracia para América. Así, en “La vitrina rota” se extiende la metáfora para describir las tres pedradas, o el trío de eventos, que acabaron con la nación utópica celebrada por Caldera, y partiendo del impacto que tuvieron estos eventos, el texto esboza la narrativa venezolana de los años posteriores.

La descripción de Britto García acerca de la crisis que cambiaría el perfil literario de la nación comienza en 1983 cuando colapsa la Hacienda Pública populista que hasta entonces había sido sostenida por los ingresos del petróleo. El autor explica que para esa época, la deuda externa llegaba a los 27.000 millones dólares, el 40% del ingreso fiscal se dirigía a pagar los intereses y el 80% de la población era pobre. El estado venezolano estaba en bancarrota. Britto García señala que la extensión de la crisis al ámbito político se hace patente en febrero de 1989 cuando un alzamiento popular, que protestaba el programa neoliberal del presidente Carlos Andrés Pérez, sacude al país. Las protestas fueron sofocadas tras una semana de sangrienta represión, y la población permaneció calmada hasta que en febrero de 1992 dos alzamientos militares intentaron derrocar al gobierno electo.

El último evento que Britto García describe ocurre un año después, en el ámbito económico, cuando los dirigentes de 18 entidades bancarias huyen con ahorros y auxilios financieros que constituían casi la mitad del capital circulante del país, desatando la peor crisis financiera de la historia venezolana. Sumado a esto, explica el autor, en las décadas de los 70 y 80 los venezolanos evidencian el fracaso de tres proyectos modernizantes: el proyecto populista de colaboración de clases impulsado por el gobierno de Rafael Caldera, la revolución marxista de izquierda que recorrió a Latinoamérica durante los



años 70 y el “gran viraje”, un proyecto neoliberal promovido por el gobierno de Carlos Andrés Pérez a sugerencia del Fondo Monetario Internacional. Britto García propone que para comienzos de los 90 Venezuela se había unido al resto del mundo en un sentimiento de incertidumbre en cuanto a la crisis económica, la deslegitimación política y la anemia moral. Ana Teresa Torres<sup>93</sup> agrega que la Venezuela de los años 80 y los 90 se caracteriza por una erosión sostenida de la economía, un descenso de los niveles de alfabetismo, el colapso de la salud pública, una pérdida de la credibilidad del sistema político y el auge delictivo en todos los estratos sociales.

Britto García explica que la derrota de los proyectos radicales contribuye a una existencia nacional e individual sin proyecto. Propone que el ideario populista se fractura entre la corrupción y el colapso fiscal, y el neoliberal fracasa entre la insurrección popular y la crisis bancaria. Así, se eclipsa el tema del compromiso del escritor y los aparatos culturales oficiales fomentan una producción desidealizada y posmoderna. El autor presenta la siguiente definición tradicional de posmodernidad a partir de la cual definiremos la estética de la literatura venezolana contemporánea y en especial describiremos qué forma adopta esta tendencia en la obra de Igor Delgado Senior.

[E]n sentido académico se acostumbra a atribuir a cierta posmodernidad un conjunto de rasgos que abarcan lo filosófico, lo político, lo económico, lo cultural y lo estético. Su paradigma ideológico consiste, ante todo, en un rechazo de la razón, que se traduce en la pérdida del nihilismo y en la aniquilación del sujeto.

Este programa se complementa con una negación de la Historia entendida como

---

<sup>93</sup> Esta información aparece en la misma antología bajo el título “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”.

progreso o como proceso racional, y con una deslegitimación de los llamados “metarrelatos” o “narrativas de sentido connotativo”. Tal ideología tiene por corolario político la prédica del debilitamiento del Estado y del compromiso, y por dogma económico la omnipotencia del mercado. A estas postulaciones filosóficas, políticas y económicas, corresponden en el plano estético el rechazo de la racionalidad y la funcionalidad; el abandono del canon de la novedad y la función crítica de las artes y la recuperación ecléctica de los signos de las estéticas anteriores (38).

Britto García explica que el posmodernismo venezolano se caracteriza por una desaparición del sujeto (colectivo, protagonista de la historia y el individual, materia de la introspección) que había sido el personaje predilecto de los narradores positivistas de comienzos del siglo XX. En la narrativa del período, nos dice, recurren los personajes desubicados, perplejos, seres a la deriva, en declinación. Tal es el caso de los cuentos de Delgado Senior titulados “Hendijas de universo” – donde el personaje principal se pierde en viajes imaginarios inducidos por pociones mágicas - y “Apocalipsis dosmilcuarenta”<sup>94</sup>, donde se relatan las divagaciones de un viejo que vive en una residencia de ancianos. Otra de las propuestas de Britto García es que en esta narrativa abundan las muchedumbres y los sujetos colectivos porque los escritores se niegan a escoger uno como protagonista. En la cuentística de Delgado Senior se observan sujetos colectivos en los cuentos “Epopéya malandra” y “Circo vicioso”<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Ambos cuentos aparecen en Sub-América.

<sup>95</sup> Este cuento pertenece a la colección Sexo sentido y otros cuentos.

Los narradores de esta literatura embarcan, según Britto García, en un proceso de introspección dejando de lado la historia y la teluricidad para dedicarse a lo personal. En palabras del autor: “Unánimemente vuelven su mirada hacia sus propios pretéritos, pues el sujeto posmoderno no encuentra sentido más que en sí mismo, no remite más que a sí mismo; a la ascética negación de sí mismo. Su única manera de hacer Historia es estar fuera de ella” (45). Estas tendencias son el resultado de que los autores, herederos de una literatura comprometida e íntimamente ligada al éxito de los proyectos modernizadores sociales y políticos de Venezuela, tal como hemos visto, al evidenciar el fracaso de esos planes y el deterioro de la nación, abandonaran su función crítica.

Así, observamos en la obra de Delgado una serie de narradores en primera persona cuyo mundo es interior, como en el caso de “Tempo profundo”<sup>96</sup> donde el personaje principal realiza un viaje a través de la historia para visitar su propia infancia. En “Tus días están escritos”<sup>97</sup>, el autor presenta a un personaje jubilado que se imagina participante de los acontecimientos relatados en un periódico. La gran mayoría de los eventos narrados en este cuento ocurren en la imaginación del personaje principal.

Una de las características de la narrativa posmoderna venezolana que Britto García destaca es el culto de ídolos; “[los] autores vuelven insistentemente a las melodías y las estrellas de canción popular del tiempo de su infancia e incluso de épocas anteriores a ésta” (46). Esta cualidad es evidente a lo largo de la obra de Delgado Senior por medio de alusiones recurrentes a la actriz Ava Gardner, los boleros de Agustín Lara y se

---

<sup>96</sup> El cuento “Tempo profundo” aparece en Relatos de Tropicalia.

<sup>97</sup> También de Relatos de Tropicalia.

evidencia con especial claridad en los cuentos “Bala sola, luciérnaga certera”<sup>98</sup> donde la narración reproduce una aventura de la serie televisiva “Kojak” y en “Instantes de una pasión inútil”<sup>99</sup> donde abundan las referencias a cantantes y canciones populares de la música latinoamericana.

---

<sup>98</sup> También de Relatos de Tropicalia.

<sup>99</sup> De la colección Sub-América.

## 2. Análisis del cuento “Descarríos”

El cuento titulado “Descarríos”<sup>100</sup> es una parodia del discurso revolucionario que tuvo su auge en Latinoamérica durante las décadas de los 60 y 70. Aquí, el autor vincula el género paródico con la personificación, colocando un discurso político en boca de un grupo de automóviles con cualidades humanas. A diferencia de las parodias que hemos estudiado en el capítulo anterior, en “Descarríos” la relación entre la parodia y el humor es bastante más sencilla. Aunque ambos componentes del texto contribuyen a la construcción del sentido, no están tan estrechamente relacionados como en algunos de los cuentos que hemos analizado hasta ahora. En este caso, la parodia es un elemento secundario en la comprensión del humor, que determina el contexto del cuento sin ser un factor esencial en la interpretación de la mayoría de los recursos humorísticos. Veremos que estos recursos operan en lo que llamamos el nivel textual del cuento. Gracias a esta cualidad, podremos aislar ambos componentes del texto, el textual y el intertextual, y estudiarlos independientemente. Así, durante este análisis nos concentraremos en un estudio de la pragmática del humor textual de “Descarríos” y nos limitaremos a una descripción breve del aspecto intertextual del cuento.

El lector de este cuento reconocerá e interpretará la parodia de acuerdo a los procesos pragmáticos de reconocimiento del hipotexto y del género, sobreimposición del conocimiento del hipotexto a la lectura del hipertexto e interpretación, descritos en el segundo capítulo. Al igual que en los cuentos estudiados en el capítulo anterior, también en este texto encontramos una serie de referencias intertextuales. En este caso, los

---

<sup>100</sup> Publicado en la colección Sexo Sentido y otros cuentos.

intertextos aluden al discurso revolucionario. La primera alusión aparece en la frase: “eres el motor de la historia, el volante escogido, y deberás vindicar los derechos de nuestro género a través de una insolencia que altere la arbitraria carrera de la humanidad” (117). Otras alusiones intertextuales incluyen la frase “patria o muerte” proclamada originalmente por Fidel Castro, la mención del Clausewitz, una estrategia de guerra propuesta en el siglo XIX por el general Carl von Clausewitz, y también una alusión al Putsch, un intento fallido de golpe de estado llevado a cabo por los nazis en 1923. En el cuento también se menciona a Lenin y Jean-Paul Marat. En conjunto, estas referencias aluden a la revolución rusa y la francesa, es decir a algunas de las revoluciones más importantes de la historia moderna. El lector asociará la narración de Delgado Senior a dichos eventos. Al igual que en el caso de “Epopeya malandra”, el autor contrasta los grandes eventos de la historia con acciones de mínima importancia, intrascendentes y absurdas. En sí éste es un recurso humorístico que describiremos en detalle en lo que resta de este capítulo.

Habiendo descrito los procesos pragmáticos relacionados con la parodia, centramos nuestra atención en una serie de figuras retóricas, tropos, juegos de palabras y algunas referencias intertextuales breves a partir de las cuales se construye el humor. La más importante de ellas será la personificación que se mantiene a lo largo de la narración. En esencia, los personajes de este cuento son automóviles que actúan como personas. La comicidad que surge de este recurso, se debe a la incongruencia que de él se desprende. Si bien ya hemos discutido la teoría del humor basada en la incongruencia, la retomaremos ahora para aplicar sus postulados a nuestro corpus. Esta teoría establece que la comicidad nace cuando hay un desfase de percepción o pensamiento entre lo que

ocurre y lo que se espera, es decir lo que consideramos normal. Francis Hutcheson, uno de sus principales defensores, explica que lo cómico nace de una asociación inapropiada. Este autor nos dice que la risa surge de la asociación, por medio de una metáfora o un símil, de dos ideas que comparten una cualidad común pero que tienen connotaciones contrarias. Según Hutcheson:

That then which seems generally the cause of laughter is the bringing together of imagery which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principle idea: this contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection and ideas of meanness, baseness, profanity seems to be the very spirit of burlesque<sup>101</sup>; and the greatest part of our railery and jest is founded upon it (Kivy, 99).

Desde esta perspectiva, el humor nace de la disparidad entre lo que el lector espera, a partir de la realidad que presenta el hipertexto – los personajes del cuento son autos - y la asociación que hace respecto a los hipotextos – los personajes tienen cualidades humanas y reproducen un discurso revolucionario que el lector reconoce. Veamos un ejemplo de esta incongruencia comparando dos fragmentos del cuento. “Descarríos” comienza describiendo un auto:

Nació como todo petulante Ford, bajo los estímulos de un afectuosísimo control de calidad, y resistió todas las pruebas de freno y desenfreno, de pavimentos y

---

<sup>101</sup> Si bien no pretendo igualar el humor a lo burlesco, en los textos que tratan el tema del humor existen variaciones terminológicas relativas a la variedad de idiomas en los cuales se ha escrito y principalmente en lo relativo al momento histórico en que cada autor escribe. Considero que en esta instancia, Hutcheon utiliza el término “burlesque” en un sentido que permite hacer un paralelo con nuestra discusión del humor. Refiérase al texto editado por Peter Kivy.

calentamientos, de marchas contra el tiempo y retrocesos hacia el punto más quieto de su envergadura ferrosa. Después, ya listo para una ágil convivencia, se anunciaron por la prensa las cualidades que lo distinguían: circuitos con discernimiento, empuje inaudito, reacción continua, acabado en esmalte y bujías termo-limpiantes, además de una anti-corrosiva belleza capaz de enaltecer al sir o visir de mayores impertinencias (115). Ejemplo 1.

Hasta este punto, el cuento describe un automóvil de una manera consistente con el conocimiento que el lector tiene de este tipo de objeto. Al personificar a “Ford Number One”, atribuyéndole un discurso revolucionario, Delgado Senior rompe con la expectativa del lector, dando lugar a la principal incongruencia de este cuento, a partir de la cual nace gran parte del humor. Algunos párrafos después, el lector se encuentra con que el personaje ya no se adapta a las ideas que originalmente asoció a él. Esta noción se puede ilustrar al yuxtaponer las asociaciones y expectativas hechas a partir del fragmento anterior con la realidad del fragmento siguiente:

Number, con tronidos de sorpresa en la ignición, constató que su larva de rebeldía era ya desobediencia inoxidable por las calles, y que autos de diversa alcurnia se negaban a continuar sumisiones. “¿Qué hacer?”, se interrogó cual Lenin tajante, y el Marat de la conciencia rescató para su complot las enseñanzas de la comuna francesa (según un programa que había escuchado en horas de colas coléricas) (117).

Ejemplo 2.



A lo largo del cuento el autor describe los automóviles personificados empleando un campo semántico automovilístico. Así, la yuxtaposición y la incongruencia están siempre presentes en la mente del lector y el efecto se mantiene a lo largo de la narración. Veamos un ejemplo de ello:

El Ford Number One, con garantía jurada y sellada, salió a recorrer las impulsivas pistas de la redondez occidental, su motor en V simbolizaba veraces victorias, y sus trescientos caballos le inyectaban bruscos entusiasmos, y sentía tras los cristales que la vida era una ahumada multiplicación de frenesíes, y el simple olor octánico de la gasolina le producía deliriosas ganas de romper la marca inigualable del sonido, y sus amortiguadores presurizados le aseguraban el privilegio de la prisa sin riesgos (116).

### Ejemplo 3.

Esta noción se basa en lo que Arthur Koestler denominó “bisociación”, es decir, la interpretación de una situación, evento o idea simultáneamente en dos marcos de referencia que son mutuamente incompatibles pero intrínsecamente coherentes. El lector de “Descarríos” debe negociar, constantemente, la interpretación que hace del texto entre varios marcos de referencia, cada uno de los cuales le permite construir una porción del sentido del mismo. La bisociación es un componente fundamental de la teoría que considera el humor como producto de una incongruencia. En el texto “A Two Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Informational Processing Analysis” Jerry Suls propone un diagrama de flujo, similar a aquel presentado en la Figura 1, que ilustra el proceso de interpretación de chistes, retruécanos y, en general, los recursos humorísticos cuya pragmática reside en el texto mismo. Allí podemos observar

el rol que tiene la bisociación en la interpretación del humor. Este diagrama representa un proceso pragmático que ocurre en paralelo a aquellos descritos durante nuestro análisis de las parodias, y se diferencia de ellos en que es mucho más breve y requiere de un acervo de conocimiento mucho más limitado. En la Figura 2 presento el diagrama que propone Suls<sup>102</sup>.

Este autor explica que, inicialmente, el lector interpreta el cuento dentro del marco de su conocimiento del mundo que le rodea y dentro del marco de referencia que proporcionan los hipotextos. Este es un cuento sobre autos y los autos no poseen cualidades humanas. Sobre esta base, el lector hace predicciones acerca del resto del texto. Recordemos las ideas que suscitó el Ejemplo 1. Seguidamente, el lector de “Descarriós” encontrará una serie de incongruencias (en el Ejemplo 2). Debido a que el resultado de la lectura no concuerda con la expectativa del lector, explica Suls, éste deberá ir en busca de un marco de referencia en el cual estas incongruencias tengan sentido. En el caso de “Descarriós” el marco de referencia alternativo es el de la ficción, donde el lector acepta la personificación como parte del pacto de verosimilitud que establece con el texto. Al dar sentido a la incongruencia, el lector disfruta de su efecto humorístico y puede leer y comprender el cuento dentro de los dos marcos asociativos: aquél en el cual los personajes son autos y aquél en el cual actúan como personas. Así se explica que fragmentos del texto como aquel presentado en el Ejemplo 3 sean verosímiles y que a la vez tengan un efecto humorístico.

---

<sup>102</sup> He hecho algunas modificaciones menores al diagrama de Suls para simplificar su comprensión y adaptarlo a nuestras necesidades. Cabe destacar que los cambios que he hecho son similares a aquellos hechos por Rod Martin en The Psychology of Humor: An Integrative Approach. Véase la bibliografía para una referencia a las obras de ambos autores.

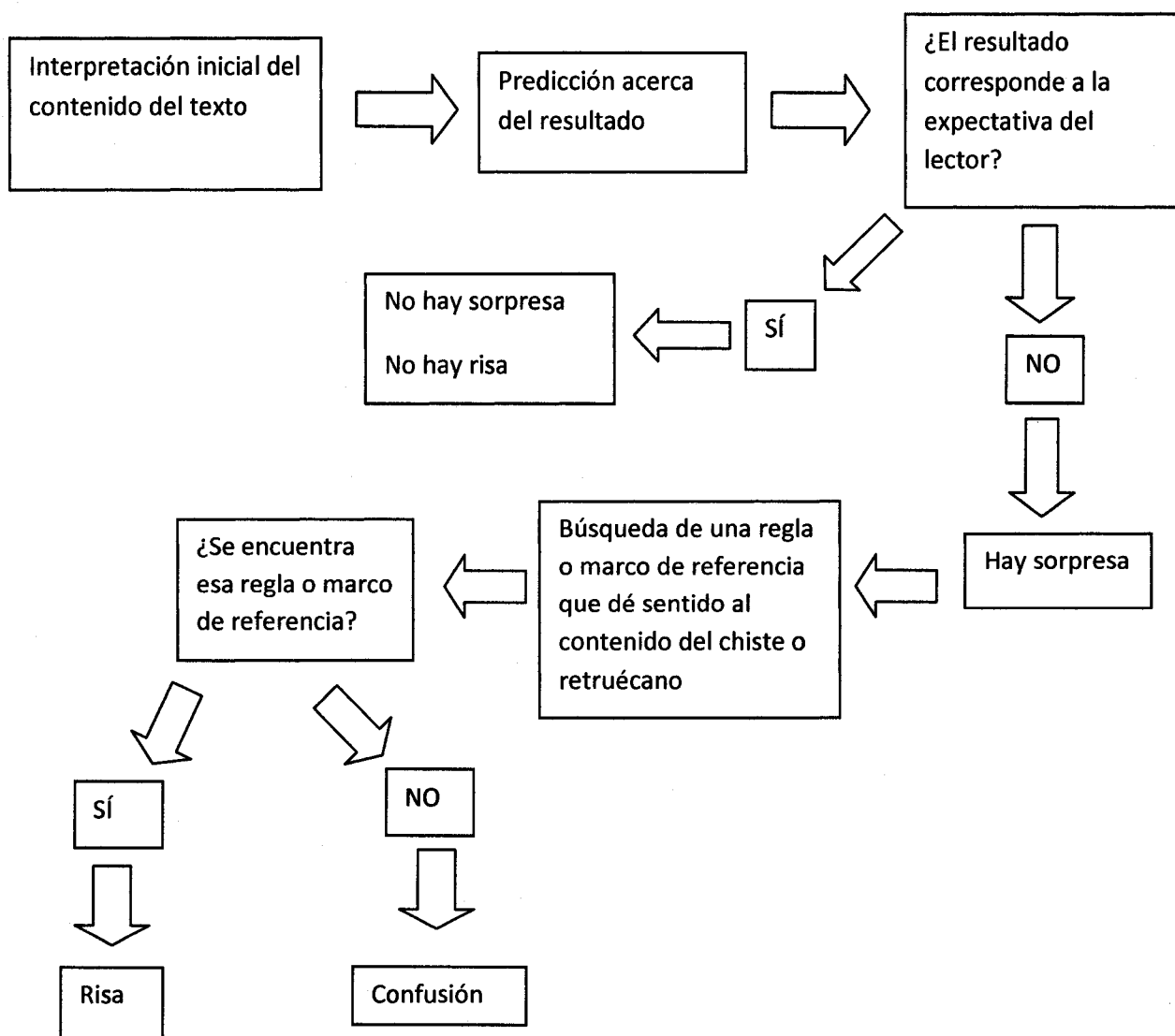


Figura 2. Modelo de interpretación de chistes y retruécanos de Jerry Suls

A grandes rasgos, la personificación y la parodia del discurso revolucionario son la base del humor en el texto. Sin embargo, tal como lo expone Walter Nash, el efecto del humor debe describirse como la acción conjunta o la estratificación de múltiples elementos que de por sí no son exclusivamente humorísticos. En lo que sigue describiremos cuáles son estos elementos y cómo funcionan dentro de “Descarríos”.

Un primer grupo de recursos humorísticos son aquellos basados en relaciones fonéticas entre palabras o frases. En “Descarríos” abundan las enumeraciones y agrupaciones de palabras que comparten semejanzas fonéticas en su terminación. Esta homofonía crea una especie de rima muy breve. Algunos ejemplos son las frases: “los turistas, las coristas, los naturistas” (115), “pruebas de freno y desenfreno” (115), y “pavimentos y calentamientos” (115). Otros grupos de palabras homófonas incluyen las frases: “bobas y bobinas” (118) y “somos ilotas, somos idiotas” (117). El cuento también presenta una serie de aliteraciones como por ejemplo, “su motor en V simbolizaba veraces victorias” (116).

Otra categoría de recursos empleados por el autor son los tropos y las figuras retóricas, las cuales de por sí no constituyen una técnica humorística pero en conjunto con el resto del texto contribuyen a suscitar la risa del lector. Me refiero a una serie de metáforas, tales como: “tejidos peatonales”, “cabalgaduras motrices” (115) y la frase “el cauce de caminantes ardió en pesimismo” (119). En este grupo quisiera incluir también la sinestesia por medio de la cual el autor ilustra el silencio que sigue a la huelga de los automóviles: “Y los heridos se desangraban ante las sirenas afónicas de las ambulancias, y los neonatos nacían sobre avenidas sin onomatopeya” (119).

En “Descarríos” encontramos un ejemplo de lo que Nash llama un *portmanteaux*<sup>103</sup>, es decir, la creación de una palabra con la intención de que tenga dos significados. Me refiero a la frase “Orden Autogestionario” (119) usada para describir el tipo de régimen que buscaba instaurar Ford Number One. Aquí “autogestionario” implica que el orden sería regulado por el mismo grupo de revolucionarios y la vez sugiere que la gestión sería llevada a cabo por automóviles. Otro ejemplo de recurso basado en relaciones semánticas contextuales es la secuencia retórica: “los más ineptos: ingenieros sin ingenio, damas-damajuanas, médicos mediocres...” (117). Encontramos aquí una cadena sintáctica de nociones reforzadas por aliteraciones.

En lo que refiere a la sintaxis, vemos que hay una variación de estilos y niveles de formalidad en la escritura. Comparemos las siguientes frases, que aparecen en la misma página: “Apagón del siglo, gobierno de lo estéril, triunfo maquinal” (119) y “Vocad al adversario, ahogadlo con gases aireacondicionados, arrollad a cualquier hostil viviente, cuidad las falsas maniobras” (119). Esta variación no sólo es uno de los recursos humorísticos descritos por Nash sino que también contribuye a la incongruencia, rompiendo la expectativa del lector repetidamente. Otro recurso sintáctico empleado por Delgado Senior, en este cuento y en muchos otros, es el énfasis y las enumeraciones que a menudo resultan en frases recargadas, donde abundan los adjetivos y las descripciones. Veremos ejemplos de ello en los análisis siguientes pero de momento nos bastará volver sobre un ejemplo anterior para ilustrar esta noción:

---

<sup>103</sup> Freud llama a este tipo de juego de palabras condensaciones con modificación.

El Ford Number One, con garantía jurada y sellada, salió a recorrer las impulsivas pistas de la redondez occidental, su motor en V simbolizaba veraces victorias, y sus trescientos caballos le inyectaban bruscos entusiasmos, y sentía tras los cristales que la vida era una ahumada multiplicación de frenesíes, y el simple olor octánico de la gasolina le producía deliriosas ganas de romper la marca inigualable del sonido, y sus amortiguadores presurizados le aseguraban el privilegio de la prisa sin riesgos (116).

Podemos observar cómo en esta larga frase existe también un polisíndeton en la repetición de frases que comienzan con “y”.

Hasta ahora hemos visto que la técnica humorística empleada por Delgado Senior es bastante uniforme. Salvo algunas variaciones menores hemos descrito parodias, múltiples referencias intertextuales y una serie de elementos específicos al texto como tropos, figuras retóricas, retruécanos y contrastes de formalidad relativos al lenguaje y la sintaxis. En el resto de los cuentos con trasfondo político encontramos que el humor y el sentido de los cuentos se construyen de la misma manera. Por ello nos dedicaremos a explorar la relación entre lo humorístico y lo literario.

En el capítulo dos describimos la interacción entre el género paródico y literario humorístico, concluyendo que en “Epopéya malandra” y en la trilogía de parodias de cuentos de hadas el aspecto humorístico del cuento está estrechamente ligado al género paródico. Desde un punto de vista pragmático los aspectos intertextuales y textuales de esos cuentos son interdependientes. La interpretación de esos textos depende de que el lector posea un universo pragmático que incluya un conocimiento extenso de literatura, el

género paródico y la retórica - tal como ocurre en las parodias de los cuentos de hadas -, de historia - como vimos al analizar “Epopéya malandra” - y también un conocimiento acerca de la sociedad en la que se desarrollan las acciones. Hablamos de cómo los lectores pueden inferir elementos del cuento relativos a la acción, los personajes o la resolución de conflictos dentro de la trama. En la trilogía de cuentos que parodian los cuentos de hadas, por ejemplo, los personajes, la acción y la temporalidad duplican la de los hipotextos de manera que el lector puede anticipar lo que ocurrirá en el hipertexto. La participación de un lector competente es fundamental en la construcción del sentido.

Sin embargo, en este segundo grupo de cuentos, los cuentos con un trasfondo político, la relación entre el aspecto intertextual o paródico y el aspecto humorístico textual de los cuentos es mucho más simple. Ello se debe a que estos cuentos sólo parodian un discurso o aluden a un conocimiento ideológico. Las referencias intertextuales son mucho más breves, limitándose a menudo a la mención de alguna figura o evento histórico. Entre ellas se reconocen menos vínculos, es decir, que están subordinadas a una idea general mas no están relacionadas entre sí. En el caso de “Descarriós”, por ejemplo, las referencias intertextuales incluyen una frase atribuida a Fidel Castro y la mención de personajes como Lenin y Marat, mientras que en “Epopéya malandra” describimos cómo una serie de referencias aluden a elementos específicos de las crónicas del descubrimiento y la conquista, sirviendo dos funciones: suscitar el reconocimiento del hipotexto y a la vez, transgredirlo. En los textos con trasfondo político, la acción y los personajes no siguen la pauta de un hipotexto específico y por ello el lector puede inferir mucho menos acerca del hipertexto. De allí que el autor tenga que mantener la sencillez del aspecto literario de los cuentos. En “Descarriós”, por

ejemplo, un análisis literario tradicional sería bastante simple, existe un narrador omnisciente, un personaje principal, la temporalidad del relato es lineal y el cuento termina con la resolución del conflicto, el fracaso de la revolución planificada por Ford Number One. El componente humorístico del cuento reside entonces en el aspecto textual. Existe una relación directamente proporcional entre la cantidad del hipertexto que constituye un reflejo del hipotexto, es decir entre el grado en que un texto parodia otros y la complejidad del humor en el mismo. Debido a que el lector debe realizar tantos procesos pragmáticos para interpretar este tipo de textos, ellos deben mantener cierta economía.

Como último comentario en este análisis, quisiera mencionar que el universo pragmático del lector continúa siendo un elemento fundamental para el éxito del componente humorístico de este texto. En este cuento, el humor depende de que el lector perciba las diversas incongruencias, de no hacerlo se perderá el ethos humorístico del relato. El que un lector considere, o no, que dos nociones son incongruentes dependerá de su formación social. Esta cualidad constituye una limitación de los textos humorísticos en general, pero en el caso de los cuentos de Delgado Senior nos permite vislumbrar las características de su lector ideal.



### 3. Análisis del cuento “Sub-América”

Hasta el momento hemos descrito los cuentos de Delgado Senior como parodias basadas en la transcontextualización de textos literarios, destacando en cada uno de ellos un hipotexto y un hipertexto. Sin embargo, en “Sub-América” la parodia no puede describirse a partir de asociaciones literarias ya que no se hace referencia a un texto previo, ni tampoco podemos decir que el hipertexto refleje un género literario o discurso específico. Por ello, sería inapropiado analizar este cuento sin antes adaptar nuestro marco teórico a sus características particulares. Sin embargo, considero que a pesar de que en este cuento no existe un *hipotexto literario*, operan los procesos de lectura involucrados en la interpretación de parodias ortodoxas y del componente humorístico del cuento, tal y como los hemos descrito hasta ahora. Al leer este cuento, los lectores realizan los procesos de reconocimiento e interpretación explicados en el segundo capítulo, y estos procesos interactúan con el aspecto humorístico del cuento de manera similar a lo que hemos descrito en los análisis previos. Ahora bien, este cuento claramente requiere que refinemos nuestro enfoque y volvamos sobre algunas nociones.

El objetivo de este análisis es describir cómo opera la parodia en “Sub-América” y cómo este recurso literario se relaciona con la intención humorística del cuento, contribuyendo a construir el sentido del mismo. Aunque en este caso no podamos hablar de un hipotexto como tal, describiremos cómo el universo pragmático del lector aporta el conocimiento necesario para interpretar el cuento y así constituye un intertexto de carácter extra-literario. De esta manera, expandiremos nuestra noción de hipotexto para incluir una “gestalt” de conocimiento con bases sociales, lingüísticas, ideológicas e

históricas, es decir, un hipotexto basado en el universo pragmático del lector y no exclusivamente en textos literarios. En el caso particular de “Sub-América”, el intertexto en cuestión es un conglomerado de ideas acerca de la situación política, social y económica del contexto en el que fue escrito el cuento. De nuevo, esta perspectiva presupone un lector con un universo pragmático específico; en este caso estamos suponiendo que el lector competente conoce y reconocerá alusiones a las características de la sociedad en un momento específico de la historia de Venezuela. Si bien este es un requisito que podría parecer excesivamente restrictivo para textos literarios en general, en el caso de textos humorísticos no ha de sorprendernos que el receptor tenga este tipo de limitaciones temporales, geográficas y sociales.

Las pautas para reconocer el intertexto comienzan con el título. Pero es en los primeros párrafos donde encontramos una serie de signos que refieren al lector al contexto de producción del cuento: las crisis sociales, económicas y políticas que sufrió Venezuela durante las décadas de los 80 y comienzos de los años 90. La colección Sub-América se publica en Caracas, en 1992, durante el segundo mandato de Carlos Andrés Pérez, el cual se caracterizó por una serie de revueltas populares arraigadas en una profunda crisis económica. Este gobierno alegaba que su intención era reconstruir la economía venezolana, la cual se había desmoronado luego de la quiebra de la Hacienda Pública en 1983. Pérez implementó, en conjunción con el Fondo Monetario Internacional, una severa política neoliberal que buscaba solucionar las crisis creadas por una deuda externa que sobrepasaba los 27,000 millones de dólares y cuyos intereses requerían un

pago correspondiente al 40 % de los ingresos fiscales<sup>104</sup>. Para la fecha de publicación de esta antología, el gobierno de Pérez ya había enfrentado una revuelta civil (el 27 de febrero de 1989) y en los meses siguientes sufriría dos golpes de estado (el 4 de febrero y el 27 de noviembre 1992). A finales del mismo año Carlos Andrés Pérez tuvo que abandonar la presidencia y fue condenado por la Corte Suprema de Justicia a una sentencia de más de dos años de arresto domiciliario, por haber participado en la malversación de 250 millones de bolívars pertenecientes al Ministerio de Relaciones Exteriores<sup>105</sup>.

En el cuento, las pautas que aluden al contexto de producción incluyen: el que el personaje principal, Alirio, habite en “Sub-América, continente marginal, ámbito misérrimo, disfrazado de progreso” (75) y que viva en una barriada, en un “rancho piramidal, recubierto de periódicos cálidos que lo protegen contra fríos en jolgorio” (75), que “medit[e] en la espiral inflacionaria de sus permanentes derrotas” (75) a pesar de ser “maestro de obras maestras (o profesor a secas)” (75). Muchas otras pautas similares aparecen en la porción de la narración correspondiente al mundo onírico de Alirio: el presidente ha “dictado un decreto de pleno desempleo” (75), las masas “protestan por el bajo costo de la muerte” (75), los políticos “envían dólares a Suiza para que allá vacas sonrosadas los guarden en sus cuatro estómagos bancarios” (76). El segundo párrafo de este cuento introduce un metarrelato donde se describe un sueño que tiene Alirio. Gran parte de nuestro análisis enfocará esta parte de la narración donde la estructura del relato da parte a una auto-reflexión. Es dentro de esta “mise en abyme” donde observamos las

<sup>104</sup> Refiérase al texto de Luis Britto García en la antología editada por Karl Kohut.

<sup>105</sup> Esta información fue tomada del sitio web <<http://www.mipunto.com>>.

incongruencias que dan lugar al humor. En ese mundo onírico se modifica el pacto de verosimilitud y en esa narración, ficticia dentro de un cuento que ya es ficción, operan otras reglas. Lo incongruente tiene cabida dentro de lo que es últimamente la imaginación del personaje, y Delgado Senior despliega el juego del “como si” a partir del cual surge el humor. Al leer esta parte del cuento el lector realizará una bisociación entre el contexto de producción del cuento al cual se alude mediante signos que hemos descrito en el párrafo anterior y el mundo onírico donde el pacto de verosimilitud se extiende para incluir lo incongruente.

En el sueño, el presidente constitucional es “mitad caballo y mitad ómnibus” (75), “diez ministros mueren de ignorancia, enfermedad que ni ellos mismos sabían que existía” (76), y una muchedumbre comienza a dictar leyes: “...“disuélvase el Congreso junto con la Bolsa de Valores”, “soltad a los animales del Zoológico”, “obligatorio sembrar margaritas en todos los rincones”, ... las ancianas “instauran becas seniles para tejer sin sobresalto”, mientras que los niños “impugnan las tareas escolares” (77). El lector aceptará todas estas incongruencias como eventos verosímiles debido a que ocurren dentro de un sueño; son acciones fantásticas producto de la imaginación de Alirio. Desde el punto de vista de nuestro análisis este juego literario es el punto central a partir del cual se deriva el sentido de “Sub-América”, pues mientras se aceptan estas descripciones como actos posibles dentro de un mundo onírico, son a la vez los elementos que aluden al intertexto y activan el universo pragmático del lector. Son el vínculo entre el cuento y su contexto. Estas incongruencias cobran sentido cuando se interpretan dentro del marco de la sociedad venezolana de finales de los 80 y comienzos de los 90.

El recurso humorístico predominante en este cuento es el absurdo. Podemos describirlo mediante la teoría de la incongruencia del humor ya que consiste en un desfase entre lo que ocurre y lo que se espera, es decir lo que consideramos normal. El absurdo surge cuando el humorista intencionalmente trasgrede la expectativa del receptor, rompiendo una regla social, lingüística, ideológica o inclusive literaria. A cualquier lector le parecerá anormal, por ejemplo, que el presidente constitucional sea mitad caballo y mitad ómnibus. Podemos presumir que nadie comienza a leer un cuento con la expectativa de que los personajes sean híbridos, una parte animal y una parte máquina, a menos claro está que el género del texto presuponga esta expectativa. Así, al encontrarse con esta descripción, los lectores competentes de Delgado Senior iniciarán un proceso de lectura similar al que describe Jerry Suls en su texto titulado “A Two Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Informational Processing Analysis” (véase la Figura 2 en este capítulo). Buscarán un marco que dé sentido a la incongruencia y en ausencia de un intertexto literario, lo encontrará en su conocimiento de la sociedad venezolana del momento en que fue escrito el cuento. Al hablar de las técnicas humorísticas descritas por Freud en el capítulo I, hemos dicho que según el autor, el propósito del absurdo es revelar un elemento incongruente presente en la interacción inicial, la cual en este caso es el contexto de producción del cuento. En ese contexto, la noción de presidente que es mitad animal, mitad máquina - en el sentido metafórico de la descripción - se reconoce como un insulto común a la figura política. El resultado es que el lector lea la descripción del personaje como una variación, o una transcontextualización, de una práctica social común, la ridiculización del presidente.

En un momento histórico en que existió tanta tensión política y crítica al gobierno, como el momento en que se produjo “Sub-América”, podemos suponer que este tipo de insulto era común tanto en los medios de comunicación como en el hablar cotidiano. Constituye un reflejo del estado de ánimo del pueblo y de su descontento con el gobierno de Carlos Andrés Pérez. Esta inferencia se deriva de la “gestalt” de conocimiento social, lingüístico, histórico e ideológico que hemos denominado universo pragmático y que en este cuento asume la función de hipotexto extra-literario. Siempre que el lector encuentre un marco de referencia que dé sentido a las incongruencias, las conciliará con el entendimiento de que lo que lee es una obra de ficción y no un reflejo directo de la realidad.

Para crear la multiplicidad de elementos absurdos e incongruentes que caracterizan el mundo onírico en el texto, Delgado Senior se vale de una serie de recursos humorísticos y literarios, entre ellos: retruécanos, principalmente de aquellos basados en el doble sentido, como por ejemplo el que observamos en la frase; “a fin de que el Sistema<sup>106</sup> se hunda con el peso del absurdo” (76), yuxtaposiciones de contenidos semánticos, como en la frase “los productos de última necesidad” (76), enumeraciones, frases recargadas y diversos tropos y figuras retóricas, como por ejemplo la personificación que aparece en las siguientes frases: “Una mujer grita “coñosdemadre”, y el vocablo sale corriendo, presuroso, noticioso, veraz, y se inserta en la rotativa de los diarios, y muy pronto la información aparece en primera plana a ocho columnas:

---

<sup>106</sup> A partir del contexto podemos suponer que se trata del Sistema económico, aunque el texto no lo especifica.

COÑOSDEMADRE”<sup>107</sup> (75). Estos recursos obligan al lector a conciliar, repetidamente, las diversas incongruencias con el intertexto del cuento.

Durante esta lectura, el lector realizará paralelamente los procesos de reconocimiento e interpretación de alusiones intertextuales y los procesos de interpretación de los recursos humorísticos que operan dentro del texto. Es decir, que leerá todos los absurdos y las incongruencias dentro del contexto que evocan las referencias a la situación política, económica y últimamente social de Venezuela. El sentido del cuento se deriva entonces del efecto conjunto de ambos. Delgado Senior establece una conexión entre la realidad en la cual él escribe, similar y compatible con la narración del primer y último párrafo, donde se narra la miseria en que vive Alirio, y la realidad del mundo onírico, cuyas principales cualidades son el absurdo y la incongruencia que se ilustran por medio de la anarquía, la guerra, una serie de leyes absurdas, una situación que se extiende al resto del mundo, el colapso del gobierno, etc. Valiéndose de un contexto que permite los disparates, se encubre de humor, el cual como sabemos hace de sus lectores aliados. Delgado Senior traza un paralelo entre lo real y lo absurdo y así realiza una crítica social, política y económica del entorno en el que escribe. Cada incongruencia refiere al lector al contexto de producción del cuento, manteniendo la referencia a la sociedad venezolana de la época siempre presente durante

---

<sup>107</sup> No es posible determinar con certeza cuál es el intertexto al cual alude esta frase. En algunos casos las alusiones son más específicas y nos permiten establecer su intención exacta. Sin embargo, podemos proponer algunas posibilidades. Una de ellas es la noción a la cual ya me he referido donde el insulto (llamar mitad caballo, mitad máquina al presidente, o la frase “coñosdemadre” carente de un objeto explícito) es simplemente un reflejo del estado de ánimo de los venezolanos en ese momento y el que se “insert[e] en la rotativa de los periódicos” refleja la extensión masiva de esta postura. Pero esta frase también podría ser una alusión al tipo de noticia que aparece en la prensa de la época. Podría interpretarse como una crítica que Delgado Senior hace a la calidad del periodismo venezolano del momento. Recordemos que para entonces el autor escribe una columna semanal en el diario El Nacional.

la lectura. La paradoja paródica subvierte el hipotexto y a la vez lo preserva. En este caso, lo que ocurre en el mundo onírico es incongruente pero refiere al lector a la realidad social, económica y política del contexto de producción. Este artificio literario permite al autor encubrir su crítica y facilita el que los lectores la acepten. Delgado Senior revela las fallas de la sociedad en que escribe de manera indirecta, haciendo del lector su aliado. Finalmente, la realidad de Alirio es la realidad de Venezuela en el momento en que se publica el cuento, y el absurdo que existe en su sueño, sólo sirve para llamar la atención del lector a esa situación y en, condiciones óptimas, suscitar una reflexión.

Antes de culminar el análisis quisiera volver sobre algunos de los aspectos formales del cuento. En “Sub-América” el personaje principal, Alirio, es un maestro desempleado que reflexiona sobre su situación mientras fuma un cigarrillo: “... se percata de que habita en Sub-América, continente marginal, ámbito misérrimo, disfrazado de progreso, tomate Ketchup, televisor Sony, pantalones Wrangler a lo “super star”. Alirio... medita en la espiral inflacionaria de sus permanentes derrotas...” (75). Este personaje no participa en el metarrelato, sino que actúa como mediador de lo que allí se narra. Una de las características del posmodernismo venezolano que Britto García destaca en su ensayo “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea”<sup>108</sup> es la presencia de “los protagonistas sin rasgos marcados, neutros, anónimos, descritos con distanciamiento emotivo, enfrentados a un universo ininteligible que los devora o los anula. No son relevantes por su acción, ni por su pasión, ni por la complejidad de su psicología o de su discurso” (40). Esta descripción refleja claramente el papel del

---

<sup>108</sup> Este texto se encuentra en Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano editado por Karl Kohut.



personaje de Alirio el cual sólo se le menciona al comienzo del cuento, cuando se introduce el sueño y de nuevo en las últimas líneas, recordando al lector que él continúa en el mismo lugar sin que su situación haya cambiado.

Podemos observar ciertos paralelos entre la función de este personaje-narrador y la del autor, ya que ambos focalizan la información del relato sin ser parte de él. Alirio introduce el contexto del relato y sin embargo, está ausente durante su desarrollo. Su papel es mediatizar la información que se presenta en el mundo onírico, para guiar el proceso de reflexión que ha de realizar el lector. Finalmente, el cuento termina sin que Alirio comente directamente sobre lo que se ha descrito. El sentido de “Sub-América” está íntimamente ligado a su contexto de producción y las similitudes entre las funciones del narrador y las del autor refuerzan esta relación. Así, podemos considerar que Alirio es un alter ego de Delgado Senior, que escribe en un país *Sur-Americano* en un momento de crisis política, social y económica. Ninguno de los dos, ni autor, ni personaje propone una solución a la crisis que describe, manteniéndose en la periferia de la narración. Por lo tanto, el cuento carece de un proyecto o propuesta para solucionar las crisis que narra. Britto García indica que esta cualidad puede encontrarse “en un momento u otro, [en] la obra de casi la totalidad de los autores del período” (39) y menciona específicamente las obras de José Balza, Gabriel Jiménez Emán, Sael Ibáñez, Humberto Mata, Edonio Quintero, Armando José Sequera, Iliana Gómez Berbesí, Santander Cabrera, Armando Luigi Castañeda, José Manuel Briceño Guerreño y la suya.

Este autor describe la narrativa venezolana de este período haciendo referencia a la derrota de los proyectos radicales: el proyecto populista de colaboración de clases

impulsado por el gobierno de Rafael Caldera (1969-1974), la revolución marxista de izquierda que recorrió a Latinoamérica durante los años 70 y el “gran viraje”, el proyecto neoliberal promovido por el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) a sugerencia del Fondo Monetario Internacional. Estos factores contribuyen, según el autor, a una existencia nacional e individual sin proyecto, como la que hemos descrito en “Sub-América”. El efecto que tiene el fracaso de los proyectos modernizantes es una “cultura fracturada”, tal como la llama Britto García, que “da paso a un conjunto de fenómenos parecidos a los que la crítica denomina tardomodernos o posmodernos” (37). Veamos cómo algunos otros elementos de “Sub-América” reflejan las cualidades que este autor adscribe al posmodernismo venezolano.

Britto García habla de: “El cruce de fronteras entre realidad y delirio, el acceso a universos paralelos contradictorios y la paradoja se vuelven temas centrales de una narrativa que había sido preponderantemente realista” (39). Sin duda podemos reconocer esta temática en el metarrelato del sueño de Alirio y la paradoja que opera entre los eventos del mundo onírico y el contexto de producción del cuento. Similarmente, el autor menciona que “se puede recorrer la literatura de las últimas décadas sin encontrar en ellas grandes protagonistas que parezcan dominar la acción y se impongan al lector por su carisma” (41). En el mundo onírico de este cuento encontramos una serie de personajes que sólo se mencionan, sin ser desarrollados. Entre ellos tenemos a: las masas, un batallón de simios policías, una mujer, diez ministros, los políticos, los dictadores del Tercer Mundo, las ancianas, los niños y una lora parlanchina. Todos estos personajes son ambiguos, no tienen un nombre propio y su mención es única. Sólo hay un personaje recurrente a lo largo del cuento: el presidente constitucional. Aún en este caso, la

información que se proporciona acerca de él es incongruente y no contribuye a desarrollar el personaje. Se dice que es “mitad caballo y mitad ómnibus” (75), que “ruge medio automotor y medio rocinante” (76), “se cambia las bujías y pide más alfalfa para detener la carrera de la Revolución” (76), finalmente, poco antes de que pierda el poder: “saca arranques de sus ateridos cojones, desenvaina sus mejores palabras de líder ancestral y sale a la luz pública de la noche para convencerse que en la democracia (como en el mar) la vida es más sabrosa” (76).

Una de las características de la narrativa posmodernista venezolana que hemos mencionado en parte introductoria de este capítulo es el culto de ídolos. Britto García señala que “[los] autores vuelven insistentemente a las melodías y las estrellas de canción popular del tiempo de su infancia e incluso de épocas anteriores a ésta” (46). En “Sub-América”, se repite la melodía: “A la Rígola yo no vuelvo más, más...” de la pachanga del mismo título, del músico y compositor cubano Arsenio Rodríguez. Esta frase introduce la transición al mundo onírico y luego reaparece al final del cuento cuando se vuelve a mencionar al personaje principal: “...Alirio escucha, desde sus profundidades de sueño, un conocido son de ternuras tropicales que lo restituye a las viviendas del cerro: “A la Rígola yo no vuelvo más, mas...” (79). Similarmente, el cuento incluye algunas líneas del diálogo de la radionovela que escucha la mujer de Alirio: “¡maldito!, por qué me engañaste, por qué te fuiste con una doncella mentirosa” (75).

Finalmente cabe mencionar cómo el aspecto gramatical del cuento también refleja su inclinación posmodernista. En este texto, abundan las frases largas y recargadas. El metarrelato, por ejemplo, constituye un solo párrafo que se extiende por más de tres

páginas. Dentro de él, las frases están llenas de enumeraciones y se introducen cláusulas con todo tipo de signos de puntuación, como puede verse en la siguiente frase:

Las masas se alborotan por la activa solidaridad internacional y profundizan reivindicaciones, gratis el solomo, universidades de pupitres abiertos, fábricas con plusvalías de contento; un grupo de pintores expresionistas dibuja en los rascacielos el rostro frambuesa de la ciudad, los escritores se unen al sindicato de Panaderos para repartir sus obras con hogazas calientes cada día, varios sacerdotes descalzos – con endiablada fe en la justicia terrena – crean el octavo mandamiento de “No te adinerarás”, los peatones asesinan de inacción a los automóviles... (77).

Esta frase en particular se extiende a lo largo de 23 líneas, contiene tres cláusulas introducidas por guiones, tres citas directas introducidas por comillas y 16 cláusulas separadas por comas, además de un punto y coma. A la extensión de la frase agregamos una multiplicidad de nociones mencionadas brevemente sin ser desarrolladas, algunas de las cuales contribuyen al hilo narrativo mientras que otras crean una especie de digresión extendida. En la descripción del mundo onírico hay una ruptura constante del hilo de la narración, a menudo se cambia el tema del discurso, se trasgreden las estructuras gramaticales ortodoxas y se retoma la narración de manera aleatoria. Esta cualidad afecta la manera en que el lector interpreta el texto. En vez de leer estas frases como estructuras que expresan un contenido semántico adherido a reglas gramaticales, el lector competente interpretará cada una de estas extensas frases como un conglomerado de información, e interpretará sus componentes como entidades aisladas. Así, se leerán como una serie de

alusiones intertextuales, chistes o retruécanos que no poseen una relación directa, y sin embargo forman parte de una red de elementos que en su totalidad describen el mundo onírico.

El modelo de interpretación de chistes y retruécanos de Jerry Suls se aplica muy bien a la lectura de esta narración ya que las distintas partes de la frase se interpretan independientemente mediante procesos breves, cada uno de los cuales requiere un marco de referencia particular. Un ejemplo de ello se refiere al octavo mandamiento, “No te adinerarás” (77), el cual se dicta como ley cuando “varios sacerdotes descalzos” irrumpen en el palacio gubernamental. En este caso el lector buscará dar sentido al chiste refiriendo al intertexto al cual se alude explícitamente, los diez mandamientos descritos en la Biblia. Mientras que el octavo mandamiento del catecismo cristiano es “No dirás falso testimonio o mentiras”, en otras doctrinas como el judaísmo o el protestantismo el octavo mandamiento es “No robarás”. Aquí, de nuevo, el marco de referencia que completa el sentido del chiste es el contexto de producción de “Sub-América”. En la Venezuela de finales de los 80 y comienzos de la década de los 90, gran parte de los funcionarios del gobierno venezolano mentían y robaban para adinerarse. Dentro de ese marco, es lógico que un grupo de sacerdotes modifique el octavo mandamiento para prohibir lo que resulta del robo y la mentira. Al resolver la incongruencia y comprender la alusión, el lector habrá captado la intención humorística de este chiste.

Sin embargo este componente de la frase no tiene una relación directa con la descripción que la precede, en la cual los escritores reparten sus obras junto a hogazas de pan, ni tampoco con la noción que le sigue, la cual presenta como “los peatones asesinan

de inacción a los automóviles” (77). Podemos ver cómo esta técnica se suma a los diversos aspectos mediante los cuales el lector construye el sentido del texto y contribuye a crear un efecto dominó que extiende más allá del fragmento que hemos descrito y de la descripción del mundo onírico, para influir en la totalidad del relato.

#### 4. Los personajes políticos de los cuentos de Delgado Senior como reflejo del entorno político de la Venezuela de los 80 y 90

Un análisis detenido de los personajes “políticos” de los cuentos de Igor Delgado Senior revela una serie de características compartidas y una relación clara con su entorno de producción. El objetivo de esta sección es describir dichas semejanzas para situar a este grupo de personajes dentro del marco del comentario intelectual que expone la cuentística del autor. El término “personajes políticos” refiere a aquellos personajes que son figuras políticas o de alguna manera representan al gobierno: varios presidentes, ministros, militares, diplomáticos y empleados públicos. Cada uno de ellos parece reflejar alguna faceta o personaje del mundo político venezolano de finales del siglo XX, vinculando la cuentística del autor a su entorno de producción. Estos personajes son a menudo el centro del componente humorístico del cuento y a la vez, el eje del comentario o la crítica que presenta el autor. Un estudio detenido de ellos y las similitudes entre ellos, nos permitirá explorar la postura política e ideológica de Delgado Senior y la manera en que el autor emplea el humor como recurso literario y de producción del sentido en estos textos.

Es sólo a finales de los años 80, cuando se agrava la crisis política y económica en Venezuela, que los textos de Delgado Senior adoptan una temática política. En las colecciones previas a Sexo Sentido (1988) los cuentos del autor no presentan comentarios o denuncias políticas del tipo que aquí trataremos. Por ello, se considerarán los cuentos presentes en sólo dos colecciones: Sexo Sentido y Sub-América, del año 1992. El criterio

para esta selección ha sido la semejanza entre un grupo de personajes y la temática de los cuentos en que aparecen<sup>109</sup>.

#### 4.1 Los presidentes

La figura del presidente aparece repetidamente en los cuentos del corpus, y en cada caso, mantiene un vínculo estrecho con la articulación del humor, por lo cual será de especial relevancia durante nuestro análisis. En este apartado describiremos al Dr. Eliseo Goncourt de “Corte Arrasada”, el “presidente constitucional” de “Sub-América”, Abelardo Cano Strupp de “Persecución del doble” y también el presidente de “El tercer mundo de Cenicienta”. Estos cuatro personajes comparten una serie de similitudes que nos permitirán relacionar la figura del mandatario, según la presenta Delgado Senior, con la situación política y económica de Venezuela durante la época en que se escriben los textos. En conjunto estos personajes son vacuos, engreídos, desleales, corruptos, derrochadores y ninguno de ellos parece (pre)ocuparse del pueblo. Veremos que esta caracterización va más allá de una serie de cualidades negativas, ya que dentro de los textos operan como referencias al intertexto extra-literario – la “gestalt” de conocimiento sobre el mundo político, social y económico latinoamericano de la época - que deberán manejar los lectores competentes.

---

<sup>109</sup> Los cuentos que se estudiarán son:

- De la colección Sexo sentido: “Corte arrasada”, “El tercer mundo de Cenicienta” y “La contrarrevolución comienza con Z”.
- De la colección Sub-América: “Un siglo de ausencia”, “Tal día como hoy”, “Mi diplomático inolvidable”, “Sub-América” y “Persecución del doble”



El primer punto común que ilustraremos es la preocupación de los presidentes por su aspecto físico. En “Corte arrasada”, el Dr. Eliseo Goncourt está improvisando un discurso histórico cuando su vanidad se apodera de él: “inmediatamente se percató de que debe rasurarse sin dilaciones porque su republicana investidura no acepta una faz tan ofensiva” (44). Igualmente, el General Salustio Monsanto<sup>110</sup> del cuento “Un siglo de ausencia” se preocupa por su apariencia: “A las seis en punto de su atardecer, Salustio empezó acicalamientos. Ejercicio versus la resaca. Ducha demorada. Masaje después de afeitarse. El uniforme de honor. La colonia ostensible y francesa. Luego aprobó su figura en el espejo, ‘eres lo máximo Salustio’, y se lanzó a la caravana de la conquista” (52). Esta vanagloria es la primera de una serie de cualidades que contribuyen a que la figura del político en la cuentística de Delgado Senior sea un ser ensimismado y vacante.

Otra característica común entre las figuras políticas es el adulterio. El personaje del presidente en el cuento “Persecución del doble”, le da a su impostor la tarea de “salva[r] su matrimonio constitucional, así [sea] a través de un interpuesto satiricón, porque de ese modo él podr[á] engolfarse con la curvi-hermosa Secretaria de Salud Pública, cuya cintura de centímetros enloquec[e] al gabinete ejecutivo” (98). En el cuento “Avatares de una bruja ampulosa” se hace una mención única al Primer Ministro alemán. En el momento en que nace Ignacia Oviedo, personaje principal del cuento, ocurren una serie de fenómenos fantásticos alrededor del mundo. Uno de ellos es que “en Berlín, una

---

<sup>110</sup> Me permito incluir al personaje de Salustio Monsanto dentro de esta categoría porque en el cuento se le describe como un mandatario que posee toda clase de autoridad política. Por ejemplo, se dice que es: “Jefe de la Guardia nacional, Ministro bélico, cazador de guerrilleros (con curso práctico en bases de Panamá), héroe del cercenamiento (varias cabezas lo confirmaban desde su terroso baluarte de gusanos)” (50). Luego se agrega que: “El general cadavérico cree que aún puede promulgar su erupción de guerra y vendavales. “¡Escriban la ley con tinta de metralla, cierren las fronteras, apresen a diez mil culpables!” (51). Sin duda dentro del cuento, él es la figura de mayor autoridad gubernamental.

onda de calor furente motiv[a] la desnuda renuncia del Primer ministro y de su secretaria íntima” (84).

La recurrencia de esta cualidad podría leerse como una simple falta moral de los presidentes, una cualidad negativa entre muchas otras, pero es más probable que la recurrencia del adulterio sea un reflejo de las acciones de figuras políticas venezolanas de los años 80 y 90. Es de conocimiento público que durante su mandato Jaime Lusinchi, Presidente de Venezuela entre 1984 y 1989, mantuvo una relación con su secretaria privada, Blanca Ibáñez. Igualmente, Carlos Andrés Pérez, su sucesor, tuvo una relación extra-matrimonial con Cecilia Matos, que había sido su secretaria. Era común en esa época que el pueblo conociera el adulterio de los funcionarios públicos – Lusinchi y Pérez son los casos mejor conocidos y más públicos, pero de ninguna manera son los únicos en Venezuela ni el resto de Latinoamérica - e hiciera de ello tema de chistes y especulaciones. Esta información también pertenece a la “gestalt” de conocimiento (social, político, histórico y cultural) de la que hemos hablado. Un ejemplo de ello se centra en el término “barragana”, el cual cobró popularidad en Venezuela gracias a Blanca Ibáñez. El vocablo se “insertó en la rotativa de los diarios”<sup>111</sup> (75), y tuvo su auge cuando en 1985 Lusinchi recibió al Papa Juan Pablo II, en su primera visita oficial a Venezuela, a su llegada al aeropuerto junto a Ibáñez y luego durante una recepción en el palacio presidencial junto a su esposa<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Copio la frase del cuento “Sub-América”. Véase la bibliografía.

<sup>112</sup> Tomado del sitio <<http://www.aporrea.org/actualidad/a3720.html>>.

Las fiestas son otro elemento recurrente en la descripción de estos personajes, y están vinculadas al punto central de estas figuras: el derroche y la corrupción. En “el tercer mundo de Cenicienta” el presidente ofrece una “recepciónailable en los teatrales salones de Palacio, a fin de homenajear a su primogénito” (96) que se describe de la siguiente manera:

No escatimó ni un devaluado céntimo del erario público en la organización del rutilante festejo: decretó imprimir las tarjetas de invitación sobre papel de alas de golondrina, hizo beneficiar a todos los faisanes que subsistían del árbol zoológico de la comarca, firmó la presencia de orquestas y timbaleros, contrató a los mejores chefs de la inveterada **nouvelle cuisine** (con la condición de que usaran sus gastronómicos gorros frigios enfrente de la multitud), y se ocupó él mismo, con su mismísima prestancia procera y tropical, de revisar cada filigrana en los detalles (98).

Siguiendo esta línea, “Corte arrasada” comienza describiendo cómo se despierta el presidente: “La abundosa noche anterior, pródiga en brindis y zumos gubernamentales, justifica un momento más de mullida evasión” (44). En “Persecución del doble” se presenta una descripción de la “habitación de reposo” del mandatario: “no faltaba el gabinete lleno de alicientes espirituosos: scotch, calvados, ron cubano, saki, pisco: y un gong de cadena y terciopelo para cuando el hambre me urgiese exóticos platillos” (95). También en “Un siglo de ausencia” se describe lo que ocurría cuando el Gral. Salustio Monsanto llegaba al prostíbulo que da nombre al cuento: “Cuando llegaba al bar, las puertas se escindían para recibir sus malalientos de nocturnidad. ‘Rumba y whisky hasta

el amanecer, el toque de queda lo dicto yo'. Y los mesoneros, sí señor, mande usted mi General" (49).

En conjunto, la caracterización que hace Delgado Senior es de un mandatario que malversa fondos del estado y disfruta de una serie de lujos que serían más adecuados para un rey que un funcionario del gobierno. Tengamos en cuenta que cada uno de estos textos funciona sobre la base del intertexto de la crisis económica de Latinoamérica de fines del siglo XX y que la repetida referencia al exceso y el despilfarro contribuyen al sentido del cuento y a la crítica del autor.

Debemos añadir a nuestra descripción otra cualidad negativa que estos personajes tienen en común. Tanto Eliseo Goncourt, como el presidente de "El tercer mundo de cenicienta" comparten una preocupación por su legado, a pesar de que en ambos textos se les describe como corruptos. En la parodia del cuento de hadas se dice que "el anciano estadista deseaba que sus acciones y reacciones quedaran escritas con bolígrafo indeleble en los folios de la historiografía nacional" (96) y sin embargo la única acción que se le atribuye en el cuento es la organización de una fiesta para su hijo. En este caso, el personaje del presidente se yuxtapone a su contraparte en el hipotexto, el personaje del rey. Así la descripción del rutilante festejo, que en el contexto del cuento de hadas es apropiado, se convierte en una denuncia al ser transpuesto al contexto latinoamericano de finales del siglo XX.

En el caso del personaje de Eliseo Goncourt de "Corte arrasada", su preocupación por sí mismo y su lugar en la historia lo lleva a traicionar a su amigo, Sabino Alcázar. Este texto narra cómo un grupo guerrillero toma la corte suprema para presionar al

gobierno. La vida de Alcázar peligra porque él es mandatario de la corte. Mientras el gobierno intenta sofocar la revolución, el Ministro de la Defensa propone un asalto sorpresa. En ese momento el presidente piensa en cómo acabará su gobierno: “se aleja en breve círculo de meditación y ‘diez meses para concluir mi período, ¿y cuántas muertes? ¿cuánto honor? ¿cuánto deshonor? ¿cuánto exilio, quizás?’” (46). Su deslealtad se hace clara cuando Sabino Alcázar lo llama por teléfono para “informarle sobre las peticiones de la guerrilla” (47). En ese momento se interrumpe el hilo de la narración para describir cómo fue Eliseo que designó a su compañero de la Universidad como “mandamás de la Corte” (48). Al retomar el discurso inicial se dice: “**¡Señor Presidente! El doctor Sabino Alcázar continúa en línea aguardando su contestación;** -comuníqueme que yo no transijo con terroristas” (48). En este punto, de nuevo, se interrumpe el hilo de la narración.

El hilo común de estos cuentos es, sin duda, el tema de la corrupción. En cada uno de los textos donde aparece la figura del presidente se describe algún tipo de deshonestidad. Inclusive, el tema se ha colado en algunos de los ejemplos que hemos discutido hasta ahora. Acabamos de mencionar cómo Eliseo Goncourt apunta a su compañero de Universidad como máximo magistrado de la Corte de Justicia: “¿Sabino, deseas que logre tu designación como mandamás de la corte?, “por supuesto, tigre”, y así compartimos la frecuencia ceremonial de los eventos oficiales” (48). También hemos visto que en “El tercer mundo de Cenicienta” el presidente organiza la fiesta sin escatimar “ni un devaluado céntimo del erario público” y que “[hace] beneficiar a todos los faisanes que subsistían del árbol zoológico de la comarca” (98). Más aún, en Sub-América se dice que “[l]os políticos se fuman las uñas y se comen los cigarros, mientras

envían dólares a Suiza para que allá vacas sonrosadas los guarden en sus cuatro estómagos bancarios” (76).

Es en “Persecución del doble” donde la temática de la corrupción gubernamental se expone más claramente. En este cuento, el más largo de todos los cuentos del corpus, se narra cómo un estafador, que es físicamente idéntico al Presidente y años antes había adoptado su apellido, se hace pasar por el mandatario. Aquí la corruptela del presidente, Abelardo Cano Strupp, tiene un papel fundamental en el desarrollo de la acción. Una vez que Tomás Peraza P. ha sustituido a Abelardo públicamente, comienza a inmiscuirse en los asuntos del gobierno, mientras que el presidente se convierte en un “guiñapo de hepatitis, un narco-asiduo del alcohol más absoluto” (99). Lentamente, Tomás Peraza hace amistad con Elías, el mayordomo del presidente, que confía en él: “Sus infidencias me enteraron de las abusivas lacras de Abelardo Cano Strupp. Por la fachada, se presentaba magnánimo, justiciero y de una cabalidad pundonorosa y sin extravíos; pero – por detrás – su chatura no marcaba límites: agiotista, traficante, depredador y cobarde, entre otros pecadillos” (98).

Luego se describe la relación entre Abelardo y su amigo de la infancia, el General Facundo Ortol, Ministro de la Defensa:

Ahora, ambos en las alturas tenían decisiva influencia sobre el aparato policial y los mejores negocios del país. En su haber, se contaban bancos, empresas de seguros, ciudades turísticas, flotas de aviones, inversoras en bienes raíces,

compañías anónimas y telefónicas<sup>113</sup>, y manejaban – a la sola voz de sus arbitrios – todo el presupuesto nacional. Los esbirros policiales, organizados bajo la denominación de Grupo de Resguardo Especial (GRE), desempeñaban la sana tarea de apartar, con puntería y coacciones, a todos aquellos que osaran inmiscuirse” (99).

Al enterarse de esto Tomás comienza a temer por su vida e inicia un proceso de cambios en el gobierno. Crea una “malla de favorables relaciones” (99) con el Partido Neo-liberal, con el ejército y con el pueblo. Comienza a ordenar el levantamiento de obras públicas: ““Constrúyase una escuela en este barrial.” “Que fluyan fuentes de agua y fuentes de trabajo.” “Electricidad y luz de libros” (100). Eventualmente, Cano Strupp y Ortol organizan un golpe de estado y el cuento termina cuando Tomás Peraza se prepara para morir y Abelardo se prepara para tomar el lugar de quien había sido su doble.

En conjunto con otros signos dentro del texto, la caracterización de estos personajes constituye una referencia al intertexto extra-literario del entorno de producción de los cuentos. Cada texto contiene una serie de cronotopos y referencias que ubican al lector en Latinoamérica de finales de siglo y, operando de la forma que hemos descrito en los análisis anteriores, activan en la memoria del lector la “gestalt” de conocimiento acerca del entorno político, económico, histórico, ideológico, lingüístico y social del lugar y el momento histórico en que se produjeron. Por lo general, podemos

---

<sup>113</sup> Esta es una referencia a la CANTV, la Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela. En el momento en que se escribe este cuento, esta empresa, que tenía un monopolio absoluto sobre las comunicaciones telefónicas en Venezuela, era propiedad del estado y en diciembre de 1991 se privatiza. En ese momento se inicia un proceso nacional de inversiones y modernización de las telecomunicaciones. Recientemente, en mayo del 2007 el gobierno del Presidente Hugo Chávez vuelve a nacionalizar esta empresa. Fuente: cantv.com / wikipedia

suponer que los cuentos de Delgado Senior tienen lugar en Venezuela - a menudo se proporcionan signos para ello - mas en este grupo de cuentos con una temática política, el texto "Corte arrasada" es una clara excepción. Allí los cronotopos apuntan a que la acción se desarrolla en Colombia. Se designa a la guerrilla de Andrés Amaral como el Frente Nariño, el cual es el Bloque Oriental de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y hacia el final del texto se dice que "Radio Caracol", una conocida cadena de radio colombiana, informa sobre los acontecimientos. Sin embargo, esta distinción no afecta la interpretación que hemos hecho de los personajes políticos del cuento debido a que las características que hemos descrito no son exclusivas a Venezuela sino que pueden extenderse a la mayoría de los países latinoamericanos de aquella época.



## 5. El humor alrededor de los personajes políticos

Hemos dicho que los personajes políticos son el objeto de la burla de Delgado Senior. Ahora, bien el recurso humorístico a través del cual el autor lleva a cabo esa burla varía en cada uno de los textos que nos conciernen. Algunos recursos son bastante sencillos, como en el caso de “El tercer mundo de Cenicienta”. Allí el presidente es un personaje secundario y el humor que se construye alrededor de él es bastante simple. La risa del lector se deriva de la combinación de una serie de incongruencias y la descripción física que se hace del personaje, al cual se le atribuye un carácter ridículo<sup>114</sup>. Se dice que es un anciano estadista que organiza un “rutilante festejo” (96) para honrar a su hijo por haberse graduado “con honores yankys de sureño high school de la Florida” (96) y que él mismo revisa “cada filigrana en los detalles” (98). Si definimos lo ridículo como algo que no se acepta como normal, se entiende que un lector interpretará el que un presidente se ocupe de organizar fiestas de graduación, como un atributo ridículo. Esta no es una tarea que se asocie a una figura política. Más aún, en este caso se agrega que el presidente contrata a “chefs de la **inveterada nouvelle cuisisne**” (98) – un oximorón, de por sí – y que les exige que usen sus “gastronómicos gorros frigios, enfrente de la multitud” (98). Aquí la incongruencia radica en que no existe ninguna relación entre el uniforme de un chef y los gorros frigios, los cuales son símbolos de libertad que aparecen en las banderas de varios países latinoamericanos<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> Recordemos que en el primer capítulo hemos definido lo ridículo, de acuerdo a la propuesta de Miguel Ángel Garrido, como algo que cierto grupo no acepta como normal y que suscita la risa. Refiérase al artículo “Jalones para una teoría del humor” publicado en la revista INSULA. Véase la bibliografía.

<sup>115</sup> El gorro frigio aparece en los escudos de Argentina, Colombia y Cuba, entre otros.

En el cuento “Sub-América”, el humor alrededor de la figura del presidente tiene una naturaleza discursiva. Tal como hemos discutido al analizar este cuento, al comienzo del metarrelato se dice que: “El presidente constitucional, mitad caballo y mitad ómnibus, ha dictado un decreto de pleno desempleo” (75). Durante la parte de la narración que corresponde al sueño del personaje principal, el texto se caracteriza por una serie de frases largas y recargadas. El hilo de la narración se interrumpe constantemente y abundan las digresiones. Entre los fragmentos que caracterizan al mundo onírico, se repite la metáfora que el presidente es mitad animal, mitad máquina. Se agrega que “ruge medio automotor y medio rocinante” (76) y finalmente que “se cambia las bujías y pide más alfalfa para detener la carrera de la revolución” (76). Si bien ya hemos discutido el intertexto al que alude esta descripción, al analizar “Sub-América”, es importante mencionar que esta alegoría, es uno de los elementos que conforman el comentario o la crítica que el autor plantea a través del texto.

### 5.1 La teoría de la superioridad. Un complemento a nuestro estudio del humor

A lo largo de la cuentística de Delgado Senior, una serie de incongruencias rodean a los personajes políticos. Aún cuando son figuras menores dentro de la narración, estos personajes se destacan como elementos humorísticos. Recordemos el ejemplo del Primer Ministro alemán en “Avatares de una bruja ampulosa”, su mención única ocurre dentro de un chiste. A menudo, estas incongruencias exponen un contraste entre un nivel de formalidad bastante alto - bien sea en su discurso, sus acciones o simplemente la seriedad asociada a una figura pública que representa al gobierno - y un elemento informal, que

suscita la risa y desenmascara la fachada de rectitud, refinamiento o elegancia que hasta entonces había tenido el personaje. Un ejemplo de ello aparece en “Corte arrasada” cuando se introduce el personaje del Dr. Eliseo Goncourt: “En todos estos años palaciegos ha aprendido a moverse con prestancia cabal, y aún dentro de su recámara y a las nueve de la mañana actúa con cultísima etiqueta, pero el sobresalto del intercomunicador para muy secretos asuntos de Estado le impone un ¿qué vaina habrá sucedido?” (44).

Esta técnica se extiende a lo largo del cuento “Mi diplomático inolvidable”. Allí, la narración se desarrolla en una especie de fiesta o comida y la acción se centra alrededor de la descripción de Charles, un diplomático, la esencia del bon vivant y su esposa, Lisbeth. Se les describe como personas sumamente cultas, que han viajado mucho y conocen lo más selecto de la moda, la cocina y la historia europea: “Llegó envuelto en su traje inglés. El bigote recién cortado, la camisa de marca, los anteojos al aire. No olvidó (no podía olvidarlo) su inquebrantable sombrero londinense. Me saludó y las palabras corrieron precedidas de un frescor de abluciones aromáticas” (71). A lo largo del cuento se describe en detalle cuán distinguidos y elegantes son estos personajes y cómo los demás invitados “[siguen] con atención los finos ejemplos de comportamiento” (72). La incongruencia aparece cuando el narrador asocia a Charles con un recuerdo de su infancia. “Los ojos de Charles, su luminosidad extraña y auscultadora, me recordaron a Rucho, el salvaje de mi pueblo, el campeón de trampas y golpizas, el terror de la Escuela Municipal “Glorias Patrias” (72). Así se intercala en la narración una nueva descripción. Rucho es exactamente lo contrario de Charles. Perverso y maleducado, el nuevo personaje es hijo de un taxista cuya corneta tocaba los acordes del himno nacional. La

yuxtaposición de ambos culmina cuando el narrador le susurra a Charles: “– Rucho, ¿te acuerdas de Betijoque, del Royal Circus y del taxi que tocaba el himno nacional...?” (73) y el diplomático sale, muy apurado, del encuentro.

Una vez que el lector ha comprendido que Charles y Rucho son la misma persona, debe encontrar - de acuerdo al modelo de Jerry Suls - un marco de referencia que dé sentido a la incongruencia. Aquí la explicación que completa el “circuito” del chiste es que Charles finge ser distinguido, educado y refinado, cuando en realidad es un rufián. Aunque la comprensión del chiste no depende directamente de una asociación con la figura política del diplomático, es significativo que Charles lo sea, porque en el cuento él es el objeto de la burla del autor. Si aceptamos que el propósito comunicativo de este texto está vinculado a su contenido humorístico, la burla que se hace del diplomático - inolvidable, tal como lo indica el título - reluce como el punto central de la narración, a partir del cual se deriva el sentido del cuento.

Desde el punto de vista de nuestro análisis es de especial interés que en cada uno de los cuentos en que aparecen, estos personajes sean el objeto del humor. A partir de ello, añadiremos a nuestro estudio del humor en textos literarios una perspectiva adicional, enfocada desde la teoría de la superioridad de la risa. Este enfoque nos permitirá describir más claramente la postura ideológica de Delgado Senior. La teoría de la superioridad de la risa establece que en cada situación humorística debe haber un ganador y un perdedor. Se basa en que, al reírnos nos sentimos en una posición de superioridad frente al objeto de nuestra risa y al observar su desgracia, sentimos placer. De acuerdo a los postulados de esta teoría, existen tres actores en el proceso humorístico:

una persona que inicia el chiste o el acto humorístico – en nuestro caso sería el autor - , una segunda persona a la cual se dirige la acción – el lector o receptor del texto o chiste - y una tercera persona que es el objeto del chiste o la risa. En el caso de “Mi diplomático inolvidable” Charles es, claramente, el objeto del humor. Lo que suscita la risa del lector es la incongruencia que surge en el momento en que se descubre su farsa, él es un diplomático refinado y a la vez, es Rucho, el rufián de pueblo. De acuerdo a esta teoría, nos reímos de su desgracia y de que haya sido descubierto. Nos sentimos superiores a él porque no estamos en su situación.

Ahora bien, en el Capítulo I, cuando se introdujo esta teoría, explicamos que una de las críticas que se le ha hecho es que en intercambios ficticios, tal como es el caso de la literatura, este tipo de relación de superioridad se pone en duda. ¿Podemos como lectores sentirnos realmente superiores con respecto a un personaje ficticio? Pues, para el éxito de un texto literario humorístico es necesario que el lector tome una postura ideológica o emotiva frente al objeto del humor. Los receptores del humor no pueden permanecer neutros frente al tema del chiste. Ahora bien, en el contexto de la literatura la situación en la cual se desarrolla el humor es ficticia, y el lector lo sabe. Sin embargo, es fundamental que el lector acepte los postulados del texto como hechos verosímiles y los interprete dentro de los parámetros que el mismo texto establece, es decir que forme un pacto de verosimilitud con el texto. Al estudiar los procesos de lectura involucrados en la comprensión del humor, hemos establecido que es esencial que el autor se encuentre en una posición de autoridad y que el lector se alíe con su voz para interpretar el texto correctamente. Si el humorista y el lector no comparten la misma postura ideológica respecto al objeto del humor, éste fracasará. En el caso de Charles, si el lector no se

identifica con la postura que toma la voz del humorista - a través del narrador -, si no puede reírse del personaje, si siente lástima o compasión por él, o si se identifica de alguna manera con él, no aceptará que la intención del texto sea suscitar la risa y más bien lo leerá como un relato cruel o una sátira. La interpretación del humor en un texto literario no se limita al reconocimiento de alusiones o las referencias intertextuales, sino que también implica encontrar y aceptar un marco de referencia que dé sentido a las incongruencias a partir de las cuales se construye el humor. Si el marco de referencia ofende al lector o si no puede aunarse con el humorista, entonces existe un desfase entre sus universos pragmáticos y el ethos del texto fracasa.

Para promover la solidaridad del lector, Delgado Senior utiliza una serie de recursos literarios. En el análisis de "Epopéya malandra", por ejemplo, vimos como el tono costumbrista del cuento motiva la identificación del lector. En el caso de "Mi diplomático inolvidable", el autor presenta un diplomático tan elegante y refinado que resulta antipático. Charles y Lisbeth se presentan mediante descripciones exageradas que conllevan el distanciamiento del lector. Más aún, en el cuento se dice que los demás invitados a la fiesta se sienten incómodos gracias a ellos: "Todos nos sentíamos como encantados (como atemorizados) frente a aquella presencia, y empezamos un intercambio de rubores para verificar zapatos antiguos o corbatas de moda absurda" (71), "[Lisbeth] se acomodó al lado de Charles, como si estuviese ante las cámaras de la televisión mundial, y empezó a criticar la ineficacia de los nativos, "son verdaderamente in-so-porta-bles" (71). Más aún, cuando Charles se ausenta, se describe como los demás invitados se relajan y comienzan a sentirse a gusto: "Durante su ausencia, hubo risas y sonrisas. Los comensales atinaron primeras frases, y una señora joven rompió inhibiciones para

contar un chiste de salón” (73). Esta caracterización contribuye a que el lector no se identifique con Charles, que sienta placer y se ría cuando se descubre su farsa. Delgado Senior hace de sus lectores aliados, antes de insertar el elemento humorístico en la narración. El cuento no sólo denuncia los excesos del diplomático, sino que parte de su estructura asegura la solidaridad del receptor.

De por sí, esta teoría no es suficiente para explicar el funcionamiento del humor en la literatura. Considero que su aplicación se limita a textos donde se reconoce un ganador y un perdedor, o donde el objeto del humor es claro, lo cual no siempre se presenta en los cuentos de Delgado Senior. Por ello, la teoría de la superioridad del humor será sólo un complemento a nuestro marco teórico. Sin embargo, en los textos que satisfacen los requisitos para su uso, este enfoque nos permite describir como el autor establece relaciones – de distancia o identificación – entre los lectores y sus personajes, y cómo el humor es una herramienta que expresa su postura ideológica.

El cuento “Un siglo de ausencia” nos permite ilustrar fácilmente los postulados de la teoría de la superioridad, identificando un ganador y un perdedor. En este relato se narra cómo el General Salustio Monsanto, un mandatario cruel y despiadado, se enamora de una prostituta. En la descripción del personaje el autor motiva que el lector se distancie de Monsanto: “Sin proponérselo, casi todos odiaban a Salustio Monsanto: Jefe de la Guardia Nacional, Ministro bélico...Y Salustio hacía lo imposible para que las atrocidades fuesen parte de su voz, “córtenle los testículos a ese gran carajo y desaparezcanlo”, “fuego contra la insurgencia”, “paz... pero en los sepulcros” (50). Su crueldad se ilustra en la parte de la narración en que el General llega borracho al

prostíbulo y le ordena a un cantante que entone la canción *Flor de Azalea*, pero éste replica:

- Lo siento, General, no actúo para asesinos – respondió “Siboney”, un mulato de azúcares en la palabra. “Arrodíllate, negrito de mierda”, bramó Salustio mientras sacaba su pistola resuelta. “Siboney” se detuvo en el silencio, con un desdén de piel y huesos. La bohemia también enmudeció: ninguna puta oía el mesalino vuelo de las otras. “Arrodíllate y canta ya”. El mulato recio, quietísimo, tal vez se despidió de su isla y sus entrañas, y cayó al escuchar la primera incandescencia. Luego cuatro balas más para el remate (la asombrada putesía ahogó rezos fraternales; las luces del night club se enardecieron de buganvillas eléctricas). “¡Sargento!, tírelo a la calle. Y ahora todos: Floooooor de Azaleeeaaaa”. Sí, General, enseguida, Floooooor de Azaleeeaaaa, lo que usted ordene, Azaleeeaaaa... (50).

Paralelamente, el personaje se va ridiculizando, cuando se describe su amor por Márgara. Se le adscriben una serie de acciones y actitudes que no concuerdan con la seriedad de su cargo: General, Jefe de la Guardia Nacional, Ministro de la Defensa. Surgen incongruencias alrededor del personaje cuando se dice que “se llenó de calidad arduras y derrames lustrales, y él mismo (“¿Coño Salustio, qué te pasa?”) no comprendía esa efusividad diferente, esa delicada vehemencia que le desorganizaba el tono de la respiración” (51). Se narra también, cómo en una ocasión se presentó vestido de uniforme y “[se] encaram[ó] sobre un tanque anti-rebeldes, para entronar cañonazos frente al



escondrijo" (51) de su amada y cómo una noche le ordena a los vecinos que se levanten para ir a rendir homenaje a la prostituta.

En este cuento, el humor se construye a partir de la caracterización del personaje, creando incongruencias a partir de su posición como figura política y sus acciones, pero también se basa en un recurso temático. Al final del cuento se revela que Márgara es en realidad "el comandante Márgara, varonil y converso" (53), que se ha hecho pasar por una prostituta para asesinar al Gral. Salustio. En el momento en que Márgara finalmente va a desnudarse frente a Salustio aparecen varias personas con ametralladoras detrás de las cortinas y el General muere, desnudo, en el piso de la habitación. El cuento culmina diciendo que Márgara "escribía su epitafio en los ansiosos muros de la ciudad: "¡Viva la Patria libre, mueran todos los Salustios Monsanto!"(53). Una vez que el lector capta la caracterización del personaje como un mandatario cruel y asesino, y se ha aliado con la voz que se ríe de él, puede interpretar su desgracia como un elemento humorístico. En esta situación Salustio Monsanto es el perdedor, Márgara y su bando son los ganadores y como lectores, nos sentimos superiores al perdedor. Indirectamente, y encubriéndose de humor, Delgado Senior expone las fallas de esta figura: el general autoritario, asesino y cruel. Este tipo de crítica humorística se facilita cuando los lectores son cómplices del autor y comparten su punto de vista y su ideología.

El tema del engaño basado en la seducción de un travestí, aparece en otro de los cuentos de Delgado Senior. En "Descarriós", Ford Number One es engañado de una manera similar: "Cuando amplió los faros para iluminar a su Brunilda Mercedes Benz, percibió el engaño en chispa de dilatada oscuridad: sólo existía la figura de un Jeep

travesti, command-track y barbudo, que junto con el equívoco amor le arrancaba los cables más sensibles” (121). La diferencia es que el personaje de Number no es una figura política sino un revolucionario y a lo largo del cuento su caracterización es positiva, por lo cual el lector se identifica con él. Por lo tanto, su desgracia no motiva risa tal como se produce en el caso de Salustio Monsanto. “Descarríos” narra una revolución fracasada y en ese texto no aparece el tipo de figura política que por ahora nos concierne.

## 5.2 Más allá de un ganador y un perdedor

En los cuentos “Sub-América” y “Corte arrasada” la estructura del componente humorístico es bastante más compleja, por lo que no es posible identificar un ganador y un perdedor. En estos textos, los postulados de la teoría de la superioridad no bastan para describir la actitud del autor frente a los personajes políticos. Allí, deberemos estudiar las alusiones intertextuales que el autor usa para describirlos y la relación entre ellos y el resto del texto, y con su contexto de producción.

“Corte arrasada”, al igual que varios otros cuentos del corpus, narra la historia de una revolución fracasada, pero este cuento tiene como referente intertextual las revoluciones marxistas. Aquí se oponen los personajes del Presidente Eliseo Goncourt, el cual se describe como “el fantasma burgués que recorre América”<sup>116</sup> (47), y el Comandante Andrés Amaral, un revolucionario estereotípico. Cuando Andrés expresa su desagrado con Eliseo Goncourt y Sabino Alcázar se dice que “será el comunismo que lo

---

<sup>116</sup> Esta es una referencia al manuscrito del Manifiesto Comunista de Karl Marx.

tiene enfermo de seriedad” (47). Amaral se presenta como una figura muy positiva; planifica el ataque a la corte desde la sierra, donde lo aguarda su amada Raquel. Mientras Goncourt se describe como desleal, jactancioso, preocupado sólo por sí mismo y su lugar en la historia, Amaral pronuncia discursos esperanzadores: “Conciudadanos, las armas os han dado la independencia, las leyes os darán la libertad” (45). A lo largo del cuento, este personaje actúa a favor de la revolución y finalmente muere defendiendo su causa. “- Andrés, Andrés, se acabaron las municiones – alerta un exhausto combatiente, - ondeen la bandera de la tregua – implora Alcázar, pero el Comandante brama arrogancias finales: ‘¡El Frente Nariño jamás se rinde, carajo!’”(49). Más aún, Delgado Senior romantiza al personaje de Andrés. Varias veces durante la narración se intercalan recuerdos de este personaje sobre su relación con Raquel: “por instantes se aleja en veloces brisas de memoria y la besa con asiduidad de despedida y la acaricia con promesas, ‘Raquel, te juro que nos veremos de nuevo’” (45). Aquí la postura ideológica que fomenta el autor es un rechazo de la burguesía y una afinidad por el comunismo.

En la narración, Eliseo Goncourt vence a la revolución mientras que Andrés Amaral muere. Las relaciones de superioridad se ven complicadas porque de alguna manera, el lector se ha distanciado del ganador - el personaje del presidente - y se ha identificado, hasta cierto punto, con la figura del revolucionario, que resulta ser el perdedor. Este punto de indeterminación, el fracaso de la revolución y el éxito del gobierno corrupto encabezado por un presidente desleal, da sentido al texto. El cuento incita una reflexión sobre ese punto. “Corte arrasada” refleja su contexto de producción, que representa el fracaso de la revolución marxista que dominó el pensamiento latinoamericano durante los 70.

El humor que se construye alrededor de Eliseo Goncourt es esencial en la interpretación y el sentido de este cuento. Aquí no bastará con que un lector competente interprete las relaciones intertextuales del texto y active una “gestalt” de conocimiento acerca del mundo en que se desarrolla el relato, sino que será necesario que dicho lector comparta, o adopte, la postura ideológica del humorista. Sólo así podrá leer e interpretar el texto completamente.

En el cuento “Sub-América” la revolución fracasa de manera indirecta, pues únicamente existe en la imaginación del personaje principal. Aunque en el mundo onírico las masas tienen éxito en derrocar al gobierno y logran normar una nueva sociedad, cuando el cuento termina el lector se percata de que Alirio sigue en Sub-América y que nada ha cambiado. Sin embargo, el personaje del presidente y las relaciones que el lector establece respecto a él son bastante similares a las que hemos descrito en “Corte arrasada”. Aquí el personaje del presidente constitucional no se desarrolla en tanto detalle como Eliseo Goncourt, pero a pesar de la poca información que se proporciona acerca de él, tiene la misma función que los demás presidentes que hemos descrito hasta ahora. Representa al gobierno junto a “diez ministros que mueren de ignorancia” (76) y los políticos que envían sus dólares a Suiza. En este cuento la figura del gobierno se trasgrede mediante la ridiculización de los personajes políticos y de nuevo cuando las masas:

Rodean al palacio gubernamental, lanzan peñascos e improperios, amenazas y adoquines, hasta que un solitario portero, único habitante de la mansión republicana, abre las rejas preguntando si los señores tienen audiencia, y al oír la

clarísima respuesta (“¡Qué coño de audiencia!”) los conduce a través de los corredores alfombrados ... hasta que llegan frente a la silla del mando, altanera articulación de patas fornidas, especie de tigre sin cabeza, y los descamisados... deciden alternarse su posesión y que cada quien – según el sabio e individual criterio que tenga – dicte leyes y resoluciones (77).

La contraparte al gobierno – el objeto del humor y el centro del ridículo - es el pueblo: un grupo anónimo y desordenado que reorganiza la sociedad de manera anárquica pero aparentemente equitativa. Sin embargo en este texto no existe una relación de superioridad clara porque el pueblo también es el objeto del humor. Alrededor de esta muchedumbre anónima también hay muchas incongruencias y abunda el ridículo. Aunque el gobierno parece fracasar en sus intentos de suprimir la revolución, este metarelato constituye una narración ficticia dentro de un cuento a la vez ficticio. Esta “mise en abyme” borra los límites de la ficción y hace imposible la identificación de un ganador y un perdedor. En este cuento la reflexión opera a partir de: el rechazo que el lector hará de la figura del gobierno, la “mise en abyme” del metarelato y la complicidad que implica el juego del humor. “Sub-América” utiliza el humor en conjunto con los recursos literarios para plantear el problema social, político y económico de su contexto de producción e incita al lector a que piense en cuáles elementos de esas narraciones son ficción y cuáles son verdaderos.

## 6. Otros comentarios políticos

Entre los cuentos con una temática política debemos mencionar “Tal día como hoy (24 de diciembre)”. Este cuento se distingue del resto en que es un comentario sobre un evento histórico específico: el alzamiento popular conocido como “el Caracazo”, que tuvo lugar en la capital el 27 de febrero de 1989.

El cuento se compone de 4 metarelatos independientes que en la parte final del texto confluyen para describir la sangrienta protesta. El hilo conector entre ellos, tal como lo indica el sub-título, es que ocurren el día 24 de diciembre. Cada narración secundaria – la fundación del Klu Klux Klan (1865), el nacimiento de Ava Gardner (1922), la exhumación de los restos de Hernán Cortés (1946) y la liberación de un rehén francés en el Líbano (1986) – alude a eventos históricos reales y el autor emplea una serie de recursos para que el lector reconozca esta alusión y establezca un pacto de verosimilitud con los metarelatos. En algunos casos se establece una relación entre los eventos históricos a los cuales refiere y las fechas que se les adscriben – la liberación del rehén, el nacimiento de la actriz americana y la fundación del grupo racista ocurrieron el 24 de diciembre – mientras que en otros metarelatos la fecha es un elemento ficticio atribuido por Delgado Senior y la veracidad de las narraciones se suplementa mediante referencias históricas, geográficas y de la cultura popular. Dentro de estas narraciones secundarias no encontramos chistes, incongruencias ni disparidades de vocabulario o formalidad, por lo que el lector no reconocerá una intención humorística y las leerá, más bien, como relatos serios. El reconocimiento de la alusión intertextual es el primer proceso de lectura

necesario para interpretar el texto y a la vez, conlleva al lector a que se identifique y se solidarice con la voz narrativa.

Ahora bien, a pesar de que cada metarelato se basa en eventos reales, es una obra de ficción literaria y en ellos abundan los elementos fantásticos. Uno de los personajes, por ejemplo, es la calavera de Cortés que relata los eventos de su vida. En otros casos, los personajes son reales y sus pensamientos ficticios, como en el metarelato sobre Ava Gardner, mientras que en otros casos, como en la narración sobre el rehén francés, la mayor parte del contenido es ficción. Delgado Senior juega constantemente con la veracidad de estos metarelatos, incitando el reconocimiento del lector y dándole a la vez pautas para que reconozca ciertos elementos como ficción. El resultado es que el lector establecerá un pacto de verosimilitud laxo, en el cual lo irreal tiene cabida – permitiendo el juego del “como si” que implica el humor –, pero la asociación con la realidad está siempre presente.

A pesar de que convergen al final del cuento, los cuatro metarelatos están inicialmente separados. Los eventos se narran en orden cronológico y cada uno de ellos se introduce en un párrafo separado. En consecuencia, le queda claro al lector cuales son los límites de cada narración. La interpretación y el sentido que se deriva de cada metarelato será independiente del resto, hasta llegar al evento final. En la transición entre el relato de la fundación del Klu Klux Klan y el nacimiento de Ava Gardner, por ejemplo, el cambio temático se indica de la siguiente manera:

Después de la cuchillada final; los dos, cuervo y negro, a un mismo tiempo rojo, florecen y se consumen. El Klu Klux Klan babea sobre su biblia sin dioses.

Vida por muerte, equilibrio de gritos que se excluyen, días superpuestos. “Le pondremos Ava Lavinia”, decide su padre meciéndola entre tibiezas (56).

Actuando por separado, cada metarelato aporta un elemento que contribuirá a la interpretación de la última narración, la cual se introduce de la siguiente manera: “1989 Caracas, capital de Venezuela, sacudida por sangrientos motines callejeros” (55).

Los personajes de cada metarelato, que inicialmente fueron independientes del resto, vuelven a aparecer en la descripción de El Caracazo. Al encontrarlos nuevamente, el lector los leerá como símbolos cargados de la información que adquirieron en su contexto inicial. Así, los procesos de identificación y distanciamiento que se hayan hecho respecto a ellos, serán una parte importante de la lectura del cuento. De esta manera, los miembros del KKK, la actriz, la calavera de Hernán Cortés y el rehén, se empapan de significado y se convierten en emblemas que desempeñan un papel específico en la narración del último evento histórico, alrededor del cual se articula el sentido del cuento. Los metarelatos sirven como marcos independientes que dotan de sentido a las figuras que componen el cuadro final. La manera en que el autor los presenta y las relaciones que establece alrededor de ellos será la clave de nuestro análisis.

En el primer metarelato Delgado Senior mantiene una distancia crítica respecto al grupo que simboliza el racismo. Constantemente pone en duda la identidad de los miembros: “Jeremías (¿o será su nieto Jeremías tercero?) llega con retraso” (55), “Sidney (¿o se trata de en realidad de otro Gran Mago?) se adelanta para hundirle el primer estoque” (56) y “Jeremías (¿o se tratará de su bisnieto Jeremías cuarto?) se confirma el casco sobre la capucha...” (59). La postura ideológica del autor respecto a las acciones de



estos personajes se revela cuando dice que “babea[n] sobre su biblia sin dioses” (56) y que Jeremías está siempre borracho. Añade a la descripción diciendo que no discuten la “unánime sentencia” del muchacho negro, sino que “está echada (como la suerte)” (56). Siguiendo esta pauta, el lector se distanciará de los personajes de este metarelato y volverá a interpretarlos de manera negativa al encontrarlos en la descripción de El Caracazo. Al reaparecer Jeremías como un participante en los motines callejeros del relato final, simbolizará el racismo, la ignorancia y la violencia indiscriminada.

En la siguiente narración se describe a Ava Gardner como una belleza vacua, ignorante y ensimismada. Ella “alterna películas y maridos (‘Nunca te amé Mickey, te detesto, Artie; Sinatra, evapórate’)” (56), tiene un record de doce martinis “sin golpearse contra la lona súbita de los vencidos” (56) y se dice que cuando conoció a Aldous Huxley le dijo: “Mucho gusto mister... ¿a qué se dedica usted?” (57) La caracterización de este personaje, primordialmente negativa, representa tanto el culto a la belleza - “los fanáticos casi mueren de suicidio repentino frente a una sola de sus apariciones, y las multitudes se preguntan por qué tanta aceituna junta en la piel, por qué esa boca de húmedo technicolor” (56) - como la indiferencia, “se recuerda de la vez que destruyó un hotel y un Van Gogh en Río de Janeiro, y de la celosa voracidad de dos toreros matándose por poseerla en la pública arena de Madrid” (56). Mientras se narran las protestas de El Caracazo, Ava Gardner toma martinis en la piscina de un hotel y se pregunta ¿qué pasará?, “por vacía amabilidad, por gentileza turística” (59). Ava, preocupada sólo por su belleza y su fama, está retirada y desconectada del sangriento acontecer.

El personaje de Hernán Cortés está cargado de significado, independientemente de su contexto. Cortés es uno de los personajes más importantes y reconocidos de la historia del descubrimiento y la conquista de América. La sola alusión a su nombre referirá al lector a esta “gestalt” de conocimiento. En el cuento, Delgado Senior refuerza la alusión intertextual mediante los recuerdos de la calavera: fue descubridor de Tenochtitlán, enemigo de Moctezuma, amante de la Malinche y fundador de Veracruz. La descripción que presenta el autor alude a una serie de eventos históricos fácilmente reconocibles, neutros en cuanto a procesos de rechazo o identificación de parte del lector. La postura ideológica del autor se determina más bien mediante un par de frases que describen las intenciones y los sentimientos del conquistador: “luci[ó] preclaros atavíos para aterrorizar de sol a la muchedumbre indígena” (57) y “todavía se llena de gozoso oprobio al evocar a un Cuauhtémoc de pies quemados y silencio de águila” (58). Estas frases refieren al aspecto más negativo de la relación entre Cortés y los pueblos nativos de América y lo caracteriza como un opresor. Cuando el lector vuelve a encontrar al personaje en la última narración, dirige la “contra-violencia en la nueva Noche Tristísima” (60). Se dice que Cortés “ordena mortandad a discreción, hostilidades a ras de tierra [y] remociones de cuajo” (60). Dentro del contexto del evento contemporáneo al lector, Cortés representa la fuerza abusiva que domina al pueblo.

En el caso del rehén francés, inicialmente hay cierta identificación con el personaje. Se narra cómo Antoine Marsillac – de nombre ficticio - fue secuestrado en el centro de Beirut y cómo sueña durante su cautiverio con las acciones cotidianas de su vida en París: caminar desde la oficina hasta su casa, tomar una copa, subir las escaleras. Pero luego nos enteramos de que es “miembro de la CIA, asesor de la Sureté [y]

colaboracionista de los judíos” (58). Al ser liberado, Antoine se encuentra con su esposa a la cual “jamás podrá revelar sus profesiones de infidencia” (58). La identificación inicial se transforma en distancia cuando el lector se entera de que Antoine es un espía y en la narración final, cuando volvemos a encontrarlo, el personaje ya no será un ingeniero francés víctima de las guerrillas del Líbano, sino un agente de gobiernos extranjeros. Durante la acción de El Caracazo, el narrador se burla de que Antoine “agacha la cabeza burguesa a fin de que los proyectiles no le traspasen sus confortables ideas parisinas” (59), pero sin embargo “una directa descarga se ocupa de exiliarlo para siempre” (59). En el contexto de la manifestación pública, este personaje representará a las personas que no son víctimas porque viven una realidad más confortable.

Al ser transpuestos al relato sobre El Caracazo, los personajes de los metarelatos iniciales se convierten en actores dentro de la narración de la revuelta popular. Delgado Senior describe un evento que para sus lectores tiene un referente muy real<sup>117</sup> y lo enfoca a través de la percepción de este grupo de personajes. El que se haya caracterizado negativamente a cada uno de estos personajes, promoviendo el distanciamiento del lector, añade al tono crítico del cuento.

La narración final está protagonizada por aquellos personajes que se introdujeron en los metarelatos previos y por una muchedumbre anónima, “los paupérrimos, los descamisados, los menesterosos” (58). Estos personajes parecen dividirse en dos bandos: las masas anónimas que “descienden de los cerros, de las favelas, de las villas-miseria” (59) y “la otra Caracas” (59) entre la cual encontramos a seis agentes del Klu Klux Klan,

---

<sup>117</sup> Este cuento se publica sólo tres años después de El Caracazo por una editorial venezolana y sólo se distribuye en ese país, por lo cual su público previsto (re)conocería esta referencia fácilmente.

Ava Lavina, Antoine Marsillac y Hernán Cortés. El rechazo de estos personajes, establecido en los metarelatos anteriores, se refuerza en esta parte del cuento donde se ilustran sus acciones y actitudes: Jeremías “sal[e] a preservar el estado del sitio” gritando “muera el negro, muera el lumpen” (59), manifestando su racismo hacia los protestantes caraqueños. Ava Gardner se mantiene distanciada e ignorante, prefiriendo soñar con Frank Sinatra, “¡cántame, Frankie, un fox trot con fondo de cañones!” (59). El rehén francés metafóricamente, baja la cabeza y Cortés, que dirige la contra-violencia, ordena “mortandad a discreción” (60). En este contexto, los personajes que se introdujeron en los cuatro metarelatos iniciales representan facetas de la “otra Caracas”: la parte de la sociedad que no se vio afectada por la crisis económica que motivó el evento histórico, un grupo de venezolanos que vive mucho mejor que el resto del país. Delgado Senior los representa como racistas, violentos, ensimismados, vanidosos, burgueses, desinteresados y opresores.

En yuxtaposición, el autor presenta un grupo anónimo, al que describe de la siguiente manera:

Voces, reclamos, hambre. “¡Al carajo la deuda externa y la deuda interna!” y marchan con recto desorden, con natural violencia de hordas, con noble exceso... Los humillados y ofendidos avanzan en remolino. Son jueces y son culpa. Se apoderan de sus antiguas glebas; y hostigan, a lo pobre... Humo y estupores, riqueza y cenizas; verbos nunca antes conjugados: repartir, expropiar, redistribuir (59).

Podemos interpretar la caracterización de este grupo como positiva, no sólo en comparación con los demás personajes, sino también a partir del campo semántico que el autor emplea para describirlo: recto desorden, noble exceso – aquí los adjetivos implican defensa o justificación de las acciones del grupo - repartir, expropiar, redistribuir y por supuesto la frase ‘se apoderan de sus antiguas glebas’, que alude de nuevo al principio socialista de la distribución equitativa de bienes. De nuevo en este texto encontramos una muestra de la afiliación del autor con esta filosofía.

La identificación del lector con este grupo se cimenta en la última línea del cuento: “Hoy, 24 de diciembre, todo y nada fue posible” (60). Esta narración refiere a una más de las revoluciones que fracasaron en Venezuela a finales del siglo XX y que se ilustran en la cuentística del autor. Es posible que la fecha (24 de diciembre) sea una alusión al aspecto sentimental de la época navideña o quizás una al “regalo” que el pueblo esperaba recibir ese día.

### 6.1 Comentario sobre la burocracia

El cuento “La contrarrevolución comienza con Z”, expone el tema de la burocracia. Esta historia tiene como protagonista a un empleado del departamento fiscal de un ministerio, llamado Felisberto Ventura. El comentario que hace Delgado Senior con este texto se expone en las reiteradas descripciones de cómo funciona el ministerio. Allí, por ejemplo, se mide el tiempo en “millares de memoranda y recados” (106). Felisberto explica que en su oficina existe “la misma molicie de siempre, la simulación de trabamentas laboriosas, el café cada cuarto de cuartilla, una suave mecanografía que se muerde la cola ciega, ‘¿lo quieres con azúcar, Felisberto?’” (106).

La acción se centra alrededor de la paranoia del personaje principal, que teme que alguien lo quiera matar porque él no es burócrata como sus compañeros de trabajo. El temor de Felisberto incrementa a medida que se esfuerza por investigar quién lo acosa. Sin embargo mientras más se esfuerza por ello menos trabaja y más se comporta como sus colegas. Intentando ponerse en contacto con algún compañero que conozca la verdad, Felisberto adopta malos hábitos: sale de fiesta y se acuesta con Lutencia, sigue a Ruiz durante una salida de media-mañana y al ver cómo muere, Felisberto no regresa al trabajo durante varios días y finalmente apuesta con Fernán Fernández. El desenlace del cuento es irónico porque Felisberto, sin querer se vuelve burócrata, y lo ascienden a jefe de sección, un mejor puesto dentro del ministerio.

Creyendo que su vida peligra, el personaje principal revela el secreto que ha descubierto trabajando en el ministerio:

Esta burocracia y otras están minuciosamente planificadas para que su gente se agobie de asuetos, se extinga de holganzas, agonice en naderías, a cambio de un sueldo directamente proporcional al ocio desplegado, y de esa manera obstruir los caminos de la sedición y las posibilidades de transformar el Sistema. Una mafia inclemente, una secta agudísima, supervisa nuestra flema remunerada para resguardar la institución de la pausa. Firmado: Felisberto Ventura (108).

El cuento termina cuando Felisberto llega a la oficina donde “la Triple Z dirige diariamente y nochemente nuestra burocracia” (113) y sus compañeros gritan: “- Por fin viniste Felisberto, tanto tiempo esperándote” (114). Este cuento, a pesar de no contribuir a nuestro estudio del humor, subraya el comentario de Delgado Senior sobre la situación

política que le rodeaba al momento de publicar estas colecciones. Su sentido, expuesto de manera sencilla, ilustra un aspecto más del contexto de producción del corpus.

## Capítulo IV – El humor sexual

En este capítulo estudiaremos cómo el erotismo y el humor relacionado con la sexualidad, contribuyen a la construcción del sentido en la cuentística de Delgado Senior. La razón para ello es la estrecha relación entre este tema y la intención de hacer reír. Lo erótico no sólo ocupa un papel central en los cuentos del corpus, sino que a la vez es la base de un recurso humorístico fundamental. En las páginas siguientes ilustraremos la relación entre tema y técnica, describiremos cómo funciona esta variante del humorismo y estudiaremos los personajes asociados a la sexualidad en los cuentos del autor con el propósito de situarlos dentro del marco de su comentario intelectual.

En la primera sección de este capítulo reexaminaremos algunos de los cuentos discutidos anteriormente, con la intención de ilustrar cómo su componente erótico contribuye a establecer y fortalecer el sentido del texto. Durante esta primera consideración, veremos cómo el erotismo y la sexualidad funcionan como recursos humorísticos secundarios, es decir, cómo lo sexual contribuye a la incongruencia que da lugar al humor, sin ser el tema central del cuento. Los cuentos que trabajaremos son: “Epopeya malandra”, “La roja vida de Caperucita” y “El incruento cuento de Blancanieves”.

El segundo apartado estudiará aquellos cuentos donde la sexualidad es el tema primordial del relato. Allí, analizaremos el tipo de personajes masculinos alrededor de los cuales Delgado Senior construye el erotismo y describiremos cómo el autor crea la



incongruencia a partir de la cual surge el humor, yuxtaponiendo el aspecto profesional, intelectual y público de estos personajes, a su sexualidad. Estudiaremos también los personajes femeninos asociados a la sexualidad y los elementos comunes a partir de los cuales se les describe. En esta parte de nuestra investigación, combinaremos un enfoque literario con una descripción de las técnicas humorísticas textuales que emplea el autor. Los textos a tratar incluyen: “Sexo Sentido”, “Video-clímax de un solterón”, “Aguasanta”, “Envés”, “Glorias de traspatio”<sup>118</sup>, “Instigación de vida y boleros”, “A esta orilla del mundo” y “Persecución del doble”. Durante este análisis, concentraremos nuestra atención en el cuento titulado “Aguasanta”, donde Delgado Senior trasgrede una temática típica de la tradición literaria venezolana. Allí estudiaremos la manera en que el autor emplea el humor sexual para subvertir la figura del caudillo.

Hasta el momento hemos establecido que el humor es producto de una ruptura en la expectativa del lector. De ello se desprende que la incongruencia que da lugar al humor, depende del universo pragmático del intérprete del texto, pues será su conocimiento cultural, social, ideológico, literario y lingüístico lo que determine sus expectativas y claramente, aquello que las trasgrede. Hemos hablado de la naturaleza social del humor y la risa en las consideraciones teóricas iniciales de esta investigación y a medida que progresamos en nuestro análisis hemos ilustrado cómo el humor en textos literarios está íntimamente asociado y depende del universo pragmático compartido entre el lector y el humorista. En el segundo capítulo tratamos el aspecto de este universo pragmático que se basa en asociaciones intertextuales y de naturaleza literaria.

---

<sup>118</sup> Si bien la sexualidad no constituye el tema central de este relato, veremos en las páginas siguientes como la ausencia de un carácter sexual en el personaje principal masculino, complementa nuestra discusión.

Posteriormente, en el tercer capítulo, ampliamos nuestra concepción de universo pragmático para incluir una “gestalt” de conocimiento social, político e histórico cuyas bases están fuera de los textos. Ahora deberemos revisitar esta noción nuevamente para incluir la “gestalt” de conocimiento a partir de la cual se forma la noción de lo que es erótico. En las páginas siguientes ilustraremos cómo estos tres componentes del universo pragmático (el textual, el intertextual y el extratextual) pueden operar juntos. Al especificar los requerimientos del universo pragmático del lector ideal, estamos a la vez restringiendo el grupo de lectores que tendrán la capacidad de construir el significado de estos textos y realizar su ethos pragmático. Si bien comenzamos esta investigación hablando de un lector ideal capaz de establecer una asociación entre hipo e hipertextos, al llegar a este punto estamos implicando que los lectores de los cuentos de Delgado Senior deben compartir una formación social y cultural con el autor, además de poseer un conocimiento específico sobre literatura, historia y política. Retomaremos este punto en nuestras consideraciones finales.

El mecanismo básico a través del cual la sexualidad y el erotismo incitan la risa, es paralelo al tipo de incongruencia que ya hemos descrito en este estudio. De por sí, el erotismo y la literatura erótica no motivan la risa; el humor nace cuando esta temática se inserta en un contexto en el cual su presencia o forma fracturan la expectativa del lector, llevándolo a buscar un marco alternativo para la interpretación del texto. Así volvemos a encontrar la noción de *transcontextualización* que se introdujo en el segundo capítulo al hablar de la parodia. El humor con bases sexuales es otra forma de transcontextualización, pues el lector debe reconocer lo erótico como discurso o bien las referencias que activan en su memoria la “gestalt” de conocimiento sobre lo que es

erótico, para luego sobreponer esta información en el contexto del cuento, revelando la incongruencia. De esta manera, el modelo de interpretación pragmática que sugerimos en la Figura 1, continúa siendo válido en este punto del análisis, y requiere sólo algunas modificaciones. En lo que sigue, se presenta una versión más amplia del mismo modelo que nos permitirá aplicarlo a todos los cuentos del corpus que se han considerado hasta este punto, no sólo a las parodias. No está de más mencionar que la información presentada en la Figura 2, sobre la interpretación de chistes y retruécanos, continúa siendo válida en nuestros análisis, como veremos en las páginas siguientes.

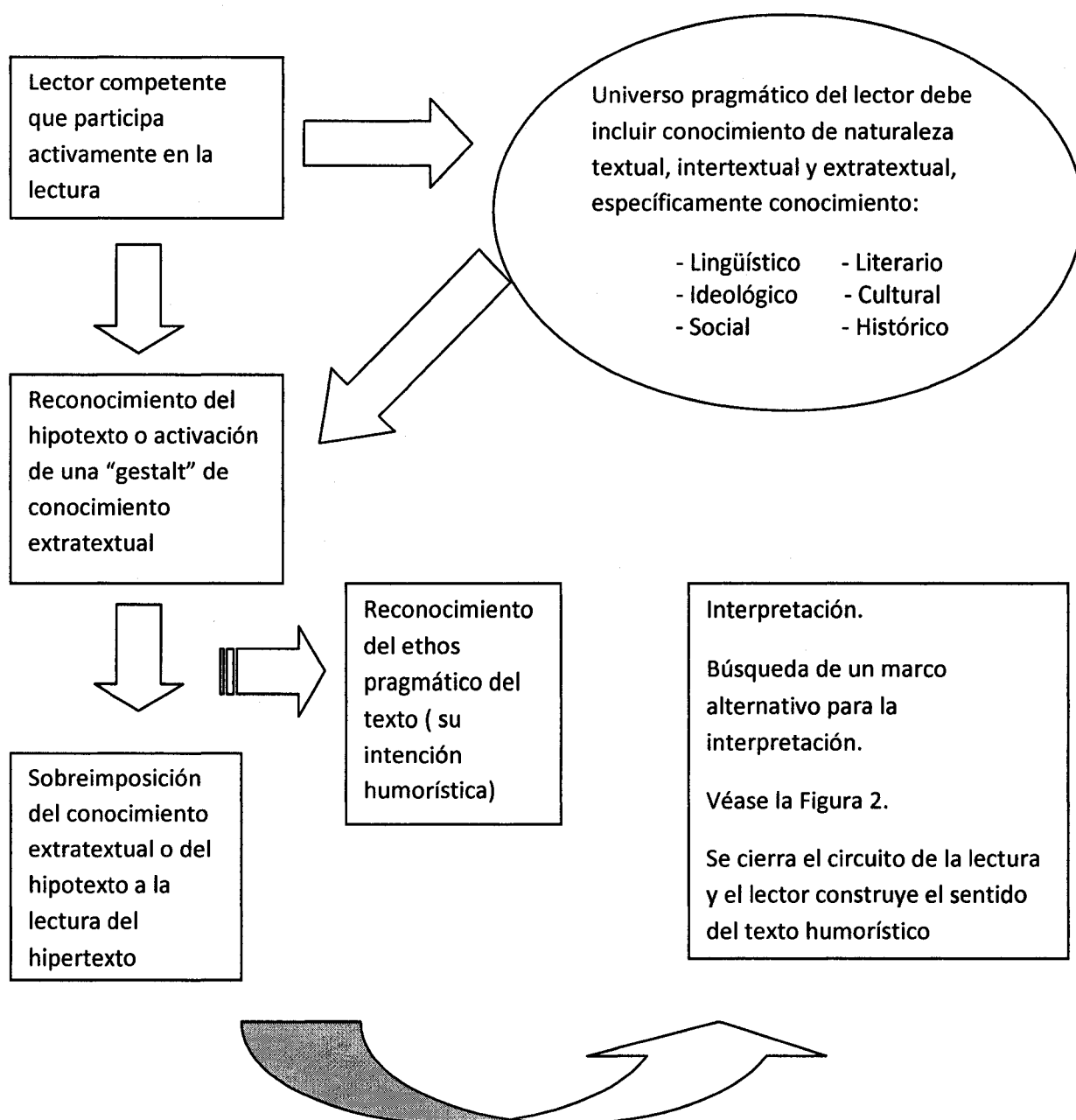


Figura 1.1 – Modelo de interpretación pragmática para los textos humorísticos literarios incluidos en el corpus.

# 1. El erotismo como recurso humorístico secundario

Durante nuestro análisis de la trilogía paródica de cuentos de hadas, discutimos cómo el humor en estos cuentos surge de la yuxtaposición del género y el contenido, de los hipotextos y los hipertextos. Partimos de la descripción de los procesos pragmáticos de identificación, basados inicialmente en los títulos e indicamos el tipo de relación intertextual que allí opera. Tanto en “La roja vida de Caperucita” como en “El incruento cuento de Blancanieves”, la voz narrativa indica explícitamente al lector que está leyendo una parodia. A partir de allí, dijimos, se llevan a cabo los procesos de sobreimposición del contenido de los hipotextos al contexto del texto paródico y se construye el sentido de los cuentos. Veamos ahora, cómo Delgado Senior inserta el humor textual dentro de estos textos y cómo ese elemento opera en función del ethos pragmático de los mismos.

En “La roja vida de Caperucita” la transgresión más significativa del hipotexto es la sexualización del personaje principal. Tal como lo señala el título, la parodia difiere del hipotexto en que el personaje de Delgado Senior no es una niña ingenua e inocente sino que más bien “e[s] famosa por sus pezones en flor [y tiene] tres entradas a la policía y muchas salidas a las discotecas nocturnas” (133). El hipertexto mantiene tanto las acciones como la progresión temporal del relato original y al igual que la mayoría de versiones del hipotexto, comienza describiendo a Caperucita:

“Lo mío es el goce”, solía expresar parodiando una hedonística balada de Tito Rodríguez, mientras se rizaba la tenacidad de sus pestañas y se pintaba los labios con el carmesí de un ansiado porvenir. Caperucita era una adolescente que no adolecía de nada: piernas de estatua, glúteos de estatua, cerebros de estatua, sobre

todo cuando estaba durmiendo, porque al ponerse en movimiento más bien parecía una verbena de la sexualidad, un festín de pieles, un erótico postre de lascivias con vainilla...paseaba sus olores de cangrejos profundos por la hermosa suciedad de la barriada, y no había caballero fálico que no la reverenciara con un leve dejo de cabeza (afirmaban que un tío la sentaba a menudo en el tiiovivo de sus muslos para hacerla reír; otros relatan que el último padraastro murió de embolia seminal al verla *tête a tête* completamente desnuda) (134).

Un elemento ausente en el hipertexto es la capa roja que da el nombre al personaje original. En la parodia en cuestión este elemento se subvierte al decir que Caperucita “se ponía el sostén rojo, la blusa roja, la falda roja [y] el corazón rojo” (135). Otra transgresión consiste en que en los hipotextos Caperucita es una niña, mientras que en la versión de Delgado Senior es adolescente. Si fijamos nuestra atención en el fragmento anterior, notaremos que la descripción de Caperucita señala una serie de atributos femeninos adultos: sus labios pintados de carmesí, sus piernas, sus glúteos y no olvidemos que algunas líneas atrás se han mencionado sus “pezones en flor” (133). A medida que avanzamos en nuestro análisis del humor sexual veremos que este tipo de descripción es típica de los personajes femeninos de Delgado Senior. Su función pragmática es activar en la memoria del lector los conocimientos sobre sexualidad y erotismo, o en el caso específico de este texto, reforzar la asociación que ya se ha hecho a partir del título. A lo largo del relato se encuentran una variedad de signos similares como el siguiente ejemplo sobre Caperucita que “se sentía tan rozagantemente gerber que insufló más aire a los globos de su busto” (136).

Otra cualidad notable de la descripción de Caperucita es la abundancia de recursos humorísticos dentro del texto. En las breves líneas del fragmento anterior encontramos una serie de metáforas y eufemismos: “verbena de la sexualidad”, “festín de pieles”, el “erótico postre de lascivias con vainilla”, la mención de los “caballeros fálicos” que la “reverencia[ban] con un leve dejo de cabeza” y finalmente el “tio vivo” de los muslos de su tío. Además del juego de palabras de la frase “[el] tio vivo de los muslos de su tío”, debemos mencionar aquel que existe cuando relata cómo su padrastro muere de una “embolia seminal al verla *tête a tête* completamente desnuda”. Finalmente, encontramos un oxímoron en el fragmento; si bien la descripción inicial de sus piernas y glúteos *de estatua* alude a una forma hermosa, el autor va más allá al insinuar que parecía una estatua cuando estaba durmiendo, en contraste con la “verbena de sexualidad” que asemejaba al ponerse en movimiento.

Estos juegos retóricos y lingüísticos están intercalados con la descripción del personaje por varios motivos. En primer lugar, entrecortan los contenidos eróticos con elementos humorísticos, alivianando su seriedad y esconden las referencias a la sexualidad bajo el doble sentido de los eufemismos. Sin ellos, el fragmento anterior sería tan sólo una descripción de las cualidades sexuales de un personaje – que el lector ha asociado a la niña inocente de los hipotextos, los cuales pertenecen al género infantil - y el texto pudiera ser ofensivo o podría llegar a considerarse vulgar. El humor que insertan estos breves chistes interrumpe el discurso erótico y dota al texto de aceptabilidad. Como hemos explicado, el humor requiere de la complicidad del lector. Al descodificar estos juegos de palabras el lector se alía con Delgado Senior y en consecuencia acepta más fácilmente la autoridad de su voz narrativa. El segundo propósito de estos juegos de

palabras es la estratificación de recursos humorísticos que en conjunto dan sentido al texto. Así vemos como la presencia de los retruécanos y juegos de palabras tiene una función tanto comunicativa como literaria. Esta relación ha sido una de las directrices metodológicas de esta investigación y en las conclusiones expandiremos esta noción.

En el cuento “La roja vida de Caperucita” el humor no reside únicamente en el aspecto textual, sino que este contenido se suma a la incongruencia del género paródico. Cuando el lector reconoce que este texto parodia un cuento de hadas, su expectativa sobre el contenido se rompe, pues encuentra un tema adulto, sexual en el contexto de un relato infantil. Es la acción conjunta de estos aspectos que provocan la risa del lector y llevan a cabo la intención comunicativa del texto.

Ahora bien, Caperucita no es el único personaje sexualizado en esta parodia. Se dice que su abuelita tiene la experiencia de “setenta años de *dancings* y *night-clubes*, de tabernas y lupanares, primero como colipoterra a destajo, luego como dueña y posteriormente como camarera” (135). Tanto en “La roja vida de Caperucita” como en “El incruento cuento de Blancanieves” la sexualización de los personajes se extiende más allá de las figuras principales. En esta parodia encontramos que varios de los personajes de los hipotextos adquieren un carácter sexual, por ejemplo, Blancanieves describe a los enanos de la siguiente manera: “Los enanos, pese a las barbas de luengas canas que servían para cubrir la gran desproporción de sus partes pénicas, conservaban una inmisericorde fortaleza juvenil, y pretendían hallarme dispuesta y emperifollada a cada minuto de la sensualidad” (46). Igualmente, se dice que el príncipe que despierta a Blancanieves con un beso “sólo se entendía con los de su mismo sexo fálico” (48) y el



hombre que la madrastra contrata para matar a Blancanieves también tiene impulsos sexuales. En estos cuentos Delgado Senior no sólo nos presenta una subversión de la figura de Caperucita o Blancanieves, la trasgresión se desarrolla tanto en los personajes principales como en los secundarios y en su entorno. De esta manera, la parodia llama nuestra atención a la sociedad en la cual estos relatos se desenvuelven, incitando una reflexión sobre el contexto de estos “cuentos de hadas”, el cual asemeja la sociedad moderna en la que habitan los lectores.

En “El incruento cuento de Blancanieves” no se describe al personaje de Blancanieves aludiendo a sus atributos femeninos, sino que la trasgresión se adscribe, más bien, a sus acciones. Ella utiliza el sexo para beneficiarse: primero para escapar de Colt, el sicario contratado por su madrastra, y de nuevo cuando se encuentra con los enanos explica que “en pago de tanta erecta cortesía, de tanta saludable animosidad, promet[e] quedar[se] en lechos consentidos mientras el orgasmó (sic) de [su] organismo lo resistiera” (46). En el contexto del hipertexto están ausentes la bondad y la piedad que caracterizan a los personajes del cuento infantil. Por ejemplo, los enanos no le dan refugio a Blancanieves porque sienten compasión por ella, sino que ellos “esperaban esa irrupción desde hacía siglos para que [ella] los surtiera de afectos y benevolencias” (46). Similarmente, en algunas versiones del cuento infantil, el cazador que tiene la tarea de matar a Blancanieves le lleva a su madrastra el corazón de algún animal, para hacerle pensar que ha cumplido con su tarea. En la parodia de Delgado Senior la prueba que Colt le lleva a la madrastra son las prendas íntimas de Caperucita y antes de dejarla escapar tiene relaciones sexuales con ella.

La sexualización se extiende a la ciudad donde se desarrolla el cuento. En el momento de la huida del personaje principal, Caperucita relata lo siguiente: “Sola en mi desnudez, me interné en las mañías del down town, y vi anuncios de neón, carteles de la droga, guapos travestis, lésbicas cortesanas, deudores externos, cobradores ambulantes, severos sicarios, policías de zarcillos gays...” (45). No son sólo los personajes que difieren de sus contrapartes en los hipotextos, Delgado Senior trasgrede todos los aspectos del nuevo contexto, llevando al lector a reflexionar sobre la sociedad en la que se desarrolla el cuento.

En la trilogía paródica de los cuentos de hadas el humor sexual no es el eje del sentido de los textos, ni tampoco es la base a partir de la cual se construye el humor, más bien es un recurso que apoya la parodia y la yuxtaposición de nociones literarias y referencias intertextuales. Sin embargo, he considerado conveniente comenzar nuestra discusión sobre el humor sexual con estos textos porque constituyen el ejemplo más sencillo de cómo este tema y el tipo de humor que se basa en él, contribuyen al ethos pragmático de los textos del corpus. De manera resumida, el humor sexual en estos cuentos funciona sobre la base de una yuxtaposición de géneros: la expectativa del lector se rompe al encontrar un contenido sexual en el contexto de un cuento que originalmente fue previsto para niños.

En el caso de “Epopéya malandra”, los hipotextos exigen que se establezca otro tipo de relación. En esta parodia de las crónicas y el descubrimiento de la conquista de América, la presencia de la sexualidad no implica una yuxtaposición de géneros que se

pueda comparar al análisis de las páginas anteriores. Veamos cómo se presenta la sexualidad en este texto.

La primera instancia en que se encuentra esta temática es en la mención de la “reina de la cantina, puta al fin, [que] se desprendió de sus ganancias vaginales – diez mil papeles obtenidos a zarpazo de sudores y meneos -, para que el malandraje se fuera en pos de los pretextos” (11). Este personaje, que sólo se menciona en esta ocasión, se yuxtapone al personaje histórico de la Reina Isabel la Católica y actúa como un signo, dentro de una serie de elementos que yuxtaponen el conocimiento que el lector tiene de los hipotextos al relato de la travesía inversa que emprenden los malandros. Así, la *reina de la cantina* constituye un ejemplo de cómo el humor sexual actúa como un recurso secundario en esta parodia.

La mayor parte de la temática erótica se expone durante la travesía marítima de los malandros. Allí se describe en detalle cómo después de estar perdidos en el mar, durante cierto tiempo, los personajes comienzan a sentir deseos sexuales: “... pero otro oxígeno se les incubaba entre las moles de la varonía: una pendenciera necesidad de velludas piernas de potrilla y besos a pedir de boca. Entonces soñaron despiertísimos con tetámenes de volumen colosal y nalgatorios para la estupefacción, que los hostigaban sin cesamiento” (13). Debemos recordar que la intención de estos cuentos, desde un punto de vista comunicativo, es causar la risa. Si el autor no consigue hacer reír a sus lectores, ocurren dos cosas: en primer lugar será difícil o, en algunos casos, imposible que los lectores construyan el sentido del texto, pues como ha revelado nuestra investigación, éste a menudo está ligado al humor. También ocurrirá que el autor, al fallar en su

cometido de causar la risa, perderá la solidaridad de los lectores, introduciendo la posibilidad de que ellos rechacen el contenido del texto o que lo interpreten como una sátira o una crítica. De cualquier manera, la risa del lector es un elemento esencial en la lectura y la interpretación de los cuentos del corpus. Habiendo dicho esto, debemos considerar que lo sexual y lo erótico son temas capaces de divertir y hacer reír en una variedad de contextos, por lo que Delgado Senior y la gran mayoría de los humoristas los emplean precisamente con ese propósito. Freud sostuvo que los chistes de naturaleza sexual producen risa porque, una vez que el humorista ha presentado esta temática, el reír requiere menos energía psíquica de lo que sería necesario para reprimir los pensamientos suscitados por el chiste<sup>119</sup>. De esta manera, la descripción de los actos sexuales de los navegantes, presumiblemente, hará reír a los lectores y los aliará con la voz narrativa del cuento, facilitando la correcta interpretación y la recepción favorable del relato. Recordemos que “Epopeya malandra” es una denuncia de la sociedad latinoamericana en el marco del quinto centenario del descubrimiento de América.

Para reforzar las relaciones de solidaridad necesarias en la lectura del cuento, el autor nuevamente intercala una serie de recursos retóricos y juegos de palabras a los contenidos eróticos. En el párrafo final de la página 13 y el comienzo de la página 14<sup>120</sup>, donde se describen los deseos y actos sexuales de los navegantes, encontramos, por ejemplo, dos personificaciones: los perros que acompañaban a los malandros “se un[en] a la desmedida autocomplacencia” (13) y una guacamaya exclama “¡Zozobramos, carajo!”

---

<sup>119</sup> Refiérase a la discusión teórica del primer capítulo. La referencia bibliográfica es Freud, Sigmund. The basic writings of Sigmund Freud. Véase la bibliografía.

<sup>120</sup> Refiérase a la bibliografía. Cabe destacar que hasta la fecha sólo ha habido una edición de la colección Sub-América donde aparece este cuento.

(14). Hay también sinestesias en la frase: “Vieron vulvas olorosas a langostinos (o langostinos rezumando sexo), que se hacían pasar como damiselas de estruje y andadura”

(13). Finalmente, cabe destacar que la narración se caracteriza por el uso de la hipérbole:

“... el peso de las excreciones los llevaba directamente hacia el naufragio... y los onanistas, contra sus voluntarias voluntades, decidieron dividirse en bandos de labor: mientras se restregaban las monsergas, otros achicaban con baldes y maldiciones la fétida fragancia” (14).

De nuevo, en el caso de “Epopeya malandra” el humor sexual tiene una función secundaria y su contribución sólo puede apreciarse en el marco del resto del cuento. Gracias a que nuestra metodología combina el análisis del aspecto textual – los recursos textuales del humor y el uso de las figuras retóricas descritas anteriormente -, el intertextual – en este caso la parodia de las crónicas del descubrimiento y la conquista de América- y el componente extratextual del humor – el universo pragmático del lector que le permitirá conocer el elemento de la cultura popular presente en el cuento -, podemos evaluar cómo la risa suscitada por el humor basado en la sexualidad contribuye a enlistar la solidaridad del lector, permitiendo a Delgado Senior hacer una denuncia de la sociedad latinoamericana en la que escribe.

## 2. Cuentos donde el erotismo es el tema central

Los cuentos del corpus que presentan contenidos y humor basados principalmente en lo sexual comparten una serie de cualidades. A pesar de la diversidad de temas que tratan, sus personajes se adaptan a una serie de tipos que revelan cierta continuidad en la cuentística del autor. Por lo general, los personajes masculinos suelen ser figuras públicas: hombres educados, profesionales de clase alta, cuya libido motivan las acciones de los relatos. Por su parte, los personajes femeninos suelen ser prostitutas o cabareteras, mujeres sin educación y de clase baja. Ellas se describen mediante un discurso erótico similar al que vimos en el cuento “La roja vida de Caperucita”, que ilustra sus atributos físicos a través de metáforas, juegos de palabras y eufemismos. En lo que sigue describiremos estos tipos y los estudiaremos dentro de sus respectivos contextos para determinar cómo caben dentro de nuestro marco interpretativo de textos donde existe el humor sexual.

### 2.1 La figura pública y la sexualidad en los personajes masculinos

En los cuentos que tratan una temática sexual, los personajes masculinos a menudo poseen dos caras, una pública o profesional, en la cual se desempeñan como personajes públicos, intelectuales o funcionarios de alto rango en el gobierno, y una cara privada, sexual que motiva sus acciones y constituye el tema central de los cuentos. Analizaremos las figuras masculinas en los cuentos “Sexo sentido”<sup>121</sup>, “Aguasanta”<sup>122</sup> y

---

<sup>121</sup> Aparece en la colección del mismo nombre, pág. 7-14.

“Video-clímax de un solterón”<sup>123</sup> para describir cómo esta yuxtaposición da lugar al humor y contribuye al sentido de los cuentos.

Cada uno de los personajes pertenecientes a este grupo ha alcanzado un nivel social y económico relativamente alto: el personaje de Maximiano Rendón en “Sexo sentido”, por ejemplo, es “Procurador, Fiscal, Ministro” (14), y se dice que el Dr. Pedro León Bastos de “Video-clímax de un solterón” está “encaramad[o] en el pent-house de las finanzas” (67), mientras que Don Esteban y Don Alonso en “Aguasanta” son caudillos muy poderosos, que poseen “tal cantidad de leguas, sembrados, bestias, rentas; [que] no imaginaba[n] aquel exhaustivo poder, casi la propiedad del firmamento” (57). Sin embargo, el rasgo más significativo de este grupo no es su vida pública – si reflexionamos sobre los textos del corpus veremos que este tipo de figura del hombre público y poderoso aparece a menudo - sino que sus acciones están determinadas por su sexualidad. En estos cuentos la principal incongruencia que da lugar al humor es la yuxtaposición de las vidas públicas de los personajes y sus impulsos sexuales. Esta disyunción entre el hombre público y el sexual es un tema recurrente en la obra del autor, que se evidencia por primera vez en la colección Relatos de Tropicalia publicada en 1985, y continúa apareciendo en los cuentos de Sub-América, publicados 12 años después.

Ilustremos cómo se construye esta disyunción de lo público y lo sexual en los textos para luego establecer algunas conclusiones sobre la relación entre esta temática y

---

<sup>122</sup> De la colección Relatos de Tropicalia, pág. 53-60.

<sup>123</sup> De la colección Sub-América, pág. 67-70

el humorismo. El personaje de Maximiano Rendón del cuento “Sexo sentido” describe estas dos facetas de su vida al comienzo del cuento:

Todo lo que hice en esta cachonda vida fue corretear tras la sabrosura de muchas hembras, mientras los varones – tan de corbata y tan ingenuos – me planteaban conversaciones de complejísima lógica, y yo los atendía desdoblado en ojos perseguidores de pechos, piernas y otros abombamientos, “¿qué opina doctor?”, y por cortés esclavitud estaba en obligación de responder un dislate afín:

“completamente de acuerdo, me parece munífico su criterio”, aunque desease de verdad desabotonarme braguetas y perjuicios para emprenderla allí mismo contra las hendidias de mis venerables amigas, las mujeres (8).

Este fragmento ilustra de la manera más clara cómo estos personajes se hacen respetar cuando presentan una cara pública, mientras que en privado, sus acciones están regidas por sus desmedidos deseos sexuales. El humor en el cuento “Sexo sentido” se basa precisamente en esta contradicción.

En el comienzo de la narración se introduce el personaje de Maximiano - cuyo nombre proporciona la primera pauta para la interpretación del ethos del cuento - como un hombre mayor que aún tiene una libido bastante activa. Sentado en una mecedora en un hospital a los 80 años, sueña con mujeres jóvenes. Las descripciones sobre la sexualidad de Maximiano activarán en el universo pragmático del lector una “gestalt” de conocimiento sobre la sexualidad y el erotismo: “Maximiano, morrocoy de cueros escleróticos, potro traqueado por los traumas, caracol de cien mares promiscuo, todavía tengo sangre gruesa en las arterias, potencia para regalar, pene sin pena, verga vergataria



que asombraría al más truculento de los marineros del Caribe...” (7). A partir de este proceso de identificación, los lectores del cuento crearán una serie de expectativas sobre la sexualidad basadas en su formación social, cultural e ideológica.

Ahora, bien, pocas líneas después se ilustra la figura pública de Maximiano, un hombre al cual “trataron con la distante compostura de una admiración ilímite: “Maximiano Rendón, abogado, doctor en Ciencias Políticas, Ministro” (7). Es posible asumir que los lectores esperarán que Maximiano, el hombre profesional, sea una persona seria y respetable y que a partir de su conocimiento de asuntos sociales y políticos esperen que los hombres que ocupan ese tipo de puestos sean personas inteligentes y dedicadas a su trabajo. Cada una de las facetas del personaje refiere a una serie de conocimientos diferentes y opuestos. La unión de ambos referentes en un sólo personaje crea una incongruencia, pues la sexualidad no forma parte de la “gestalt” de conocimiento asociada a las figuras públicas de este tipo. Habiendo identificado cada referente, el del hombre público y el del erotismo, el lector deberá encontrar un marco que le permita conciliar la coexistencia de ambas nociones.

El resto del cuento narra cómo Maximiano se desenvuelve y prospera gracias a su “luenga pubertad de treinta centímetros” (10), su proeza sexual y el conocimiento sobre las mujeres que adquiere a lo largo de su vida. Si bien fue expulsado de la escuela y abandonado por su padre debido a sus indiscreciones, el estatus social y profesional de Maximiano cambia después de que comienza a estudiar para impresionar a las estudiantes de un internado para señoritas:

Las mozas, sin embargo, rechazaban mi rústica altivez porque yo no sobrepasaba en sapiencia a un intacto campesino, y prueba reveladora fue que cuando escuché la palabra “paralelepípedo” creí que aludía a un ungüento en beneficio de las erecciones. Me impuse, entonces, el templado reto de superar la situación, y estudié en tortuosa soledad las integrales materias de la primaria galicista y del bachillerato gringo, y a medida progresiva las niñas fueron interesándose por mi aptitud de “self made man” (13).

Con el pasar del tiempo, las amantes de Maximiano lo educan y lo recomiendan a sus maridos, resultando en que él ocupe altos cargos en el gobierno. Cuando se describen las dos caras del personaje, el lector crea una serie de expectativas que se rompen durante la lectura del cuento. La yuxtaposición de ambas facetas del mismo personaje es la base del humor en el texto pero, más importante aún es el marco interpretativo que le permitirá conciliar este desfase. El conocimiento de que es el hombre sexual el que rige las acciones del profesional y que el político respetado es, hasta cierto punto, un farsante es lo que desencadena la risa. La raíz del humor en este cuento es la ruptura de la expectativa del lector respecto a la figura del hombre público, una estrategia que Delgado Senior emplea repetidamente, pero la clave interpretativa de este texto es el principio de la superioridad de la risa. Maximiano es un impostor que se burla de sus colegas porque todo lo que consigue ha sido gracias a su proeza sexual. Al aliarse con la voz narrativa de este relato, el lector se solidariza con Maximiano que se *ríe* del resto de los hombres a cuyas preguntas contesta “por cortés esclavitud” (8). El personaje principal y sus aliados, los lectores, se encuentran en una posición de superioridad y se ríen de los perdedores.

La construcción del humor en este cuento está apoyada por una serie de trasgresiones secundarias que funcionan de manera accesorio. Estos elementos no se relacionan con Maximiano sino con sus múltiples amantes. Ya hemos mencionado que este personaje se relaciona con mujeres casadas pero la trasgresión no termina allí. Todas las mujeres con que se acuesta son de alguna manera inapropiadas. En el comienzo del cuento se narra que él tiene su primera experiencia sexual con una maestra, luego se describen sus relaciones con las amantes de su padre. Una vez que se descubre su “simbólico parricidio” (10), una viuda y sus cuatro hijas lo recogen, se dice que ellas “formaban un equipo para complacer[lo]” (12) y que se transmitían técnicas. Una vez que las hijas de la viuda comienzan a darle hijos, Maximiano se escapa con la única que era infértil y juntos encuentran trabajo en un internado para señoritas. Allí, él no sólo se acuesta con las estudiantes sino también con las monjas que dirigen la institución.

La naturaleza de estas relaciones constituye una trasgresión mantenida de la imagen del hombre profesional, añadiendo cumulativamente al efecto humorístico del cuento. A la vez, cada una de estas relaciones ilícitas es una ruptura del código moral que rige las relaciones amorosas y sexuales. Claramente, la sexualidad es una construcción social que variará temporal y geográficamente, de allí se desprende que cada sociedad tendrá un código moral o ético que determinará lo que es permisible e inapropiado en el ámbito de las relaciones sexuales y amorosas. En el caso de los lectores de los cuentos de Delgado Senior los análisis anteriores nos han llevado a formular un perfil del lector ideal como un hombre o mujer latinoamericanos, contemporáneos al autor. No aportaría nada a nuestro análisis intentar establecer las posibles pautas del código moral de este tipo de lectores, de momento bastará afirmar que muy pocos lectores latinoamericanos de finales

del siglo XX considerarían adecuado que un hombre como el personaje de Maximiano tenga relaciones sexuales con mujeres casadas, con jóvenes estudiantes y con monjas. En lo referente al aspecto comunicativo, estas rupturas liberan las inhibiciones de un lector que ya se habrá aliado con la voz narrativa del cuento y según lo propuesto por Freud, estas trasgresiones lo motivarán a reír, pues ese acto requerirá menos energía psíquica que la que sería necesaria para reprimirlas. Cada una de estas trasgresiones actúa en conjunto con el tema del relato y con los recursos humorísticos que existen dentro del texto: retruécanos, figuras retóricas y demás. Juntos, todos estos procesos de lectura permitirán al lector competente construir el significado del cuento.

## 2.2 El exceso y la sexualidad como recursos humorísticos

Otra de las técnicas que utiliza Delgado Senior en los cuentos donde aparecen este tipo de personajes está basada en el exceso. En el cuento “Aguasanta” aparece de nuevo la figura del hombre público, admirado y poderoso cuyas acciones están guiadas por su libido. En este caso, se trata de los personajes “Don Esteban Ancizar” y su hijo “Don Alonso”, hacendados de mucha fortuna. El párrafo que introduce el cuento, refiere al intertexto del personaje del caudillo que frecuentemente ha sido el tema de la literatura venezolana:

Pero “Aguasanta” fue también nombre de terror y tormento, sinónimo de castigos sumarios, de terratenientes que decidían vidas o muertes con la sola sentencia de

una voz. Hubo dentro de sus linderos, látigo y violencia, vanagloria de férreas botas, fuego y daga sobre la carne viva (53).

La figura del caudillo será parte del universo pragmático del lector como un elemento de la tradición de la literatura realista o criollista venezolana y también como una figura histórica. Pueden encontrarse caudillos en textos como Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos, Bóves el urogallo (1985) y Manuel Piar, caudillo de dos colores (1987) ambos de Francisco Herrera Luque y El sargento Felipe (1899) de Gonzalo Picón Febres, entre otros.

En “Aguasanta” la temática sexual y el intertexto literario e histórico sirven como base para la incongruencia que desencadena la risa del lector. En este cuento, se narran los acontecimientos que siguen a la muerte de Don Esteban Ancizar, un poderoso cultivador de café que, al igual que muchos caudillos de la tradición literaria tenía una serie de amantes. La trasgresión inicial es que Don Esteban deja su fortuna, no a su esposa y su hijo legítimo como lo establece la tradición<sup>124</sup>, sino a “las mujeres que pudiesen comprobar ocasionales o constantes apareamientos con él” (54). Esta será la primera incongruencia que encontrará el lector entre el hipotexto y el hipertexto.

Ahora bien, el orden se mantiene gracias a su mujer, Doña Mariana, que utiliza toda su influencia y dinero para convencer a los tribunales de la senilidad de su difunto esposo y así conservar su fortuna. Se introduce a Doña Mariana diciendo que ella esperaba a su marido “crucifijo en mano y oración en la punta de la boca” (54). A lo largo del relato ella representa el código moral del catolicismo, acusando las infidelidades

---

<sup>124</sup> Me refiero a una tradición tanto cultural como literaria, asociada a los textos del realismo venezolano.

de su marido “ante las instancias celestiales” (54) y rezando por los pecados de su hijo. Este texto constituye un caso específico, pues el carácter religioso del personaje de Doña Mariana establece una referencia clara para determinar cuál es código moral que rige el contexto de “Aguasanta”. Este elemento también actúa como una referencia intertextual, pues refuerza la identificación del hipotexto debido a que el catolicismo es parte también de la tradición literaria del criollismo venezolano. Así, es la ética cristiana que determina la aceptabilidad o el carácter transgresivo de la sexualidad que se describe. Claro está que este conocimiento debe ser parte del universo pragmático del lector de este cuento, mas no restringe del perfil del lector ideal gracias a que el catolicismo es una fuerte influencia cultural no sólo en Venezuela sino en el mundo hispano en general.

El verdadero desarrollo del tema sexual se presenta al describir a Don Alonso, hijo del difunto y heredero de sus hábitos. Este nuevo caudillo rompe todas las expectativas que un lector pudo haber formado a partir de su conocimiento literario y a la vez, trasgrede el código moral católico introducido por su madre. Veamos un fragmento en el que se describe la celebración del cumpleaños de Don Alonso:

Cuando el obispo abandonó el recinto...el anfitrión obligó a las hembras a enseñar sus posaderas, sus carnes prietas, mientras los demás redoblaban aplausos ardorosos. Las damas “decentes” desaparecieron persignándose, aunque varias en secreto desearan quedarse para ver si algún ebrio de anchos muslos les rompía el sello virginal que las separaba de los goces terrenales. Asunción, ausente de ropa, bailó por doquier su amable trasero. Engracia acompañaba estribillos con los senos afuera; el menor de los Arellano se libró de la camisa de batista para

adherirse al pululante cuerpo de una negra; Alonso se hacía tocar a cada minuto la perfecta paradura de su falo.

Doña Mariana escuchaba los gritos gregarios, el despabilado júbilo, en medio de la soledad de su habitación, una soledad de sábanas bordadas por monjas de convento y de rezos de acúseme Padre (56).

Esa misma noche Doña Mariana muere y el resto del cuento describe cómo, en su ausencia, Don Alonso vive una vida hedonística, actuando sin mesura sobre todos sus deseos sexuales. Una vez que ella ha sido enterrada, Don Alonso instala una corte de divas y cantantes sin éxito en los cuartos de la casa colonial y aún así, sale en busca de las mujeres que habitaban sus tierras, tal como lo había hecho su padre. Cambia la decoración de la hacienda para hacerla más esplendorosa e importa vinos y bebidas. Con el pasar del tiempo comienzan a borrarse las divisiones sociales dentro de Aguasanta; “no se sabía, dentro de ese desenfadado mundo, quién era hijo de quién” (58) y los sirvientes comienzan a apoderarse de los bienes de su patrón. Don Alonso muere impotente y ciego. Nunca se sabe cuál es su última voluntad, así que se decide que la fortuna se repartirá entre las mujeres que “pudiesen comprobar ocasionales o constantes apareamientos con él” (59). En las últimas líneas del cuento la hacienda Aguasanta es saqueada.

Como Don Alonso es guiado por sus impulsos sexuales y actúa sobre ellos sin moderación, no deja un heredero legítimo y sus grandes riquezas se diseminan. Esta repartición equitativa de los bienes del caudillo, entre las mujeres de la zona, constituye una trasgresión final de la figura literaria y hace eco a la ideología socialista que hemos visto en los cuentos del autor. La oposición entre el caudillismo y el socialismo,

constituye otra de las incongruencias que contribuyen al humor en el cuento. Delgado Senior toma un intertexto serio, una figura literaria y también histórica, y lo transcontextualiza para colocarlo dentro de un cuento donde se suspenden el código moral y el decoro. El humor en el texto se construye nuevamente a partir de la yuxtaposición de la figura pública del hombre poderoso y su vida sexual. El resultado es un texto humorístico que presenta una transgresión de una temática criollista de la tradición literaria venezolana.

En el cuento “Video-clímax de un solterón” el exceso sexual habita el aspecto textual del cuento. Continuando nuestra discusión sobre los personajes masculinos, deberemos ilustrar cómo opera el humor en este cuento, protagonizado por el Dr. Pedro León Bastos. En el aspecto temático, se yuxtapone la vida pública del personaje principal masculino a su aspecto privado, pero aquí ése es un recurso secundario en la construcción del humor. En público este personaje “se hall[a] en el farallón de una cuenta bancaria imposible de mermar sin ayuda de hembra gastativa y placentera” (67) y sin embargo, es soltero. Se le describe como un hombre muy culto, es amante de la ópera y su único interés por las mujeres se concentra en las divas como María Callas, Dora Ferguson, Montserrat Caballé, Susana Malatti y Aminta Cordoliani. Se aclara, en dos ocasiones, que Pedro León es enemigo de imprudencias. Todos estos elementos conducirán a los lectores de este cuento a formular expectativas sobre el personaje como un hombre serio y prudente. El humor se inserta en el cuento cuando Pedro León, impotente y



desinteresado en las mujeres, encuentra entre su equipo laser de video un álbum erótico de las Chicas del Can<sup>125</sup>.

El exceso sexual se representa a través de la multiplicidad de figuras retóricas y retruécanos en la descripción del video que está mirando Pedro León Bastos. Analicemos un fragmento que refleja el tipo de discurso presente en este texto:

*¡Fuego, fuego, fuego!* cantan merengosas, lujuriosas, carnosas Las Chicas del Can, “lo que quiero es fuego”, y el saxo se tiembla mujeriego y el piano descubre que masculla en masculino, tambor-tambor-temblor, y abajo el bajo siente que arder es una nota, y el cornetín ensaliva de anhelos su boquilla, ¡fuego, fuego, fuego!, y los cueros desean desnudarse de verdad, y el trombón escenifica y obscenifica unas ansias tiesas, bailan los bustos, maraquean las maracas, cada cadera es un mundo, el micrófono se abomba con pretensión de varonil macrófono; pasos, pantys, pantorrillas, *merenguéééé* (68).

Los recursos humorísticos en este fragmento tienen un efecto cumulativo en cuanto a la construcción del humor. Durante la lectura se suma el efecto de cada una de las múltiples rimas (merengosas, lujuriosas, carnosas; tambor-tambor-temblor; escenifica y obscenifica), las aliteraciones (abajo el bajo; desean desnudarse; bailan los bustos; maraquean las maracas; cada cadera; pasos, pantys, pantorrillas), las personificaciones (del saxo, el piano, el bajo, el cornetín, los cueros y el trombón) y los eufemismos (el trombón escenifica y obscenifica unas ansias tiesas y el micrófono se abomba con

---

<sup>125</sup> Este grupo de cantantes dominicanas tuvo gran fama a comienzo de la década de los 90 y seguramente sería parte del universo pragmático de un lector venezolano de la época en que se publica este cuento (1992). Así, constituye una referencia extra-literaria que apunta al aspecto social y cultural del universo pragmático del lector.

pretensión de varonil macrófono). La frase “cada cadera es un mundo” juega con el refrán “cada cabeza es un mundo” y a ello debemos sumar que este fragmento presenta una alegoría en la descripción de los instrumentos musicales. A algunos de ellos se atribuye cualidades femeninas y a otros cualidades masculinas (el saxo se tiembla mujeriego y el piano descubre que masculla en masculino, por ejemplo), pero todos adquieren un carácter sexual. Este recurso introduce el componente erótico que se desarrollará en el resto del relato. Finalmente, debemos mencionar que en el fragmento se intercala la letra de una de las canciones de las Chicas del Can llamada “Fuego”<sup>126</sup>. El tipo de lectura involucrada en la interpretación de este fragmento, y del cuento en general, implica un alto grado de participación del lector, el cual deberá realizar múltiples procesos de decodificación de chistes y juegos de palabras, y a la vez deberá sobreponer su sentido a la narración principal. La consecuencia será una fuerte solidaridad a la voz narrativa.

En los párrafos siguientes, el lector descubre que el video que mira Pedro León Bastos es pornográfico y que se narra lo que sucede en una orgía. La razón por la cual los lectores no rechazan el texto o lo consideran obsceno es el alto nivel de complicidad que implica la lectura. La abundancia de recursos humorísticos requiere que los lectores se hayan aliado con la voz narrativa antes de avanzar hasta el punto del relato que presenta los contenidos eróticos de manera más clara. Si bien en el fragmento anterior observamos eufemismos e insinuaciones, a medida que progresa la narración, la descripción del video se hace cada vez más explícita. Un ejemplo es la frase: “...sacando su varilla la penetra y

---

<sup>126</sup> El video de esta canción puede verse en el sitio Web YouTube en la dirección: [http://es.youtube.com/watch?v=Lc\\_HLVw1mnQ](http://es.youtube.com/watch?v=Lc_HLVw1mnQ)

la despenetra, y luego del primer orgasmo o gasmo dór extrae de la manga otra paloma para prestidigitar el segundo t-acto. Y así sucesivamente hasta que la muchacha no aguanta más y sale corriendo para contar con garganta profunda que ya no es vírgenmaríasantísima” (69).

A diferencia de “Aguasanta”, donde el lector requiere conocimientos literarios e históricos específicos para interpretar el texto, en “Video-clímax de un solterón”, los lectores deberán realizar una lectura mucho más compleja en cuanto a los procesos de lectura involucrados, pero el conocimiento previo necesario será menos específico. Bastará con que tenga una “gestalt” de conocimiento socio-cultural sobre el erotismo y la sexualidad. Finalmente, cabe destacar que en este texto los excesos sexuales tienen consecuencias positivas, pues Pedro León Bastos se cura de su impotencia después de ver el video. Si bien podría discutirse que en “Aguasanta” el estilo de vida de Don Alonso se representa negativamente y en el contexto de la ética cristiana el cuento tiene un contenido moralizador, en “Video-clímax” no pueden llegarse a las mismas conclusiones.

Como comentario adicional quisiera mencionar que los personajes masculinos obsesionados con el sexo tienen una contraparte en los cuentos del corpus. A diferencia de Maximiano Rendón, Don Alonso y Pedro León Bastos, Delgado Senior presenta un par de personajes masculinos cuya sexualidad está notoriamente ausente. Coincidentemente, ambos son intelectuales. El personaje de Hernando Carlos Amézquita en “Glorias de traspatio”, por ejemplo, es un gran escritor (7) que durante el último año de su vida da un seminario sobre Heidegger en la Universidad Lovaina, asiste a un Coloquio Whitmaniano y participa en el XIX Encuentro de Cultural en la Universidad

Andina (8), además se dice que escribe *haikú* y varios tratados. Similarmente, el personaje de Gregorio en el cuento “Envés” es un escritor e intelectual. Ambos se describen como personas para las cuales los asuntos filosóficos tienen mayor importancia que la sexualidad y en ambos casos esta cualidad parece perjudicarles.

En el caso del Dr. Amézquita, él ignora las insinuaciones de su ama de llaves, Beatrice, que le “hubiera abierto [las] piernas. “¡don Hernando, abuse!, “¡don Hernando Carlos, desgárreme!”, “¡doctor Amézquita, perfóreme ya!”(8). Él, acaba enterrado en el patio después de que Beatrice lo deja morir sin atención médica y asume su identidad profesional. En el cuento “Envés” se narra cómo pelean Gregorio y su mujer, Betty. Ella se prepara para dejarlo porque él ya no tiene la misma pasión que compartieron al comienzo de su relación. Betty desea “nuevamente sentir motivos ardorosos, demencias nobles, enervadas energías” (43) y culpa a Gregorio y su “ferviente achaque de escribir: imaginación para las letras y vacío total para la vida” (45). El cuento termina describiendo cómo Gregorio contempla matarla pero: “recuerda que en otro cuento él se convirtió en insecto a causa de pecados mucho menores, y apagando la luz despide a Betty con un “chao” para siempre” (48).

Estos dos cuentos no tienen la sexualidad como temática principal ni tampoco considero que su intención comunicativa sea el humor, por lo cual no los incluyo en mi análisis del humor sexual. Sólo agrego esta breve nota para indicar que el autor apunta hacia la necesidad de que la sexualidad esté en equilibrio en la vida de sus personajes. La ausencia de la sexualidad es también un tema en los cuentos de Delgado Senior, mas no está vinculado a la risa de la misma manera que el exceso sexual.

### 2.3 Personajes femeninos

Al igual que los personajes masculinos en los cuentos que tratan temas sexuales, los personajes femeninos comparten una serie de características. En estos textos abundan las mujeres pobres, de poca educación que trabajan como prostitutas o cabareteras. En el cuento “Instigación de vida y boleros”<sup>127</sup> el personaje de Lucy “La Terrífica” (sic) baila desnuda en el American bar y a la vez trabaja como prostituta. En el cuento “A esta orilla del mundo”, el personaje principal Kitty también baila y canta en un bar, pero sólo aparenta quitarse la ropa. A este grupo debemos sumar la abuela de Blancanieves, veterana de tabernas y lupanares, y las divas y cantantes sin éxito que habitan la hacienda “Aguasanta”. A lo largo de los cuentos de Delgado Senior se encuentran una variedad de mujeres similares, cantantes, cabareteras y prostitutas, que tienen una importancia secundaria, sólo se mencionan sin figurar en la acción de los relatos.

Estas semejanzas se refuerzan debido a que los discursos en los cuales se les describe también comparten una serie de similitudes. Ya hemos discutido brevemente la manera en que se presenta al personaje de Caperucita en la parodia infantil, refiriendo a sus atributos femeninos y utilizando una serie de metáforas. Esta técnica es la base para la descripción de los personajes femeninos en los cuentos que tratan temas sexuales: el autor activa el conocimiento sobre la sexualidad y el erotismo en la mente del lector mediante la mención de las partes del cuerpo de estos personajes que tienen una connotación erótica y los describe mediante una serie de figuras retóricas que pueden, o

---

<sup>127</sup> Tomado de Relatos de Tropicalia, pág. 37-41.

no, motivar la risa. En el cuento “Instigación de vida y boleros por ejemplo”, se describe a Lucy “La Terrífica” (sic) de la siguiente manera:

El cuerpo inicia el movimiento y se va enroscando lentamente a esa música que conoce de antemano. Muslos de calor, furiosas culebras tropicales, sudor de tambores por dentro. - ¡Dale mulata, dale! – rugen los espectadores. Sus caderas pueden remover el mundo, hieratizar los deseos, formar durezas y tiesuras... lustrosidad de animal escurridizo, cabellos emplumados con olor a naranja, todas las precisiones anudadas a sus nalgas en fronda (37).

Los muslos, las caderas, las nalgas y a menudo la boca y los senos son sólo algunos de los elementos que se repiten en estas descripciones<sup>128</sup>. La razón para ello es que actúan como referentes al conocimiento social y cultural a partir del cual los lectores forman su concepción de lo erótico. Se dice de Kitty<sup>129</sup>, por ejemplo, que se “abundaba los limones del pecho y [se] hacía crecer el trasero con cumbres de papel” (74). Similarmente las Chicas del Can en “Video-Clímax de un solterón” se “muestran ricaspiernas, musliredondos, rodillámenes, coxis y coxitas” (70). Al igual que una referencia intertextual dentro de una parodia, estos son signos que activan la memoria del lector y traen a la luz la “gestalt” de conocimiento social y cultural necesaria para la interpretación del discurso sexual. La técnica humorística radica en las figuras retóricas, los chistes, los juegos de palabras y, claro está, las relaciones literarias, asociadas a estos signos. Claramente, la mención de los atributos femeninos de estos personajes no

<sup>128</sup> En la portada de la primera edición de Sexo Sentido aparece una ilustración de una pared detrás de la cual se encuentra una mujer. La pared tiene varias aperturas que revelan únicamente la cara, los senos y el entrepiernas de la mujer.

<sup>129</sup> Del cuento “En esta orilla del mundo” – Publicado en Sexo Sentido, pág. 72 a la 76.

conlleva, de por sí al humor. En el caso de “Instigación de vida y boleros” la descripción del personaje de Lucy, a pesar de que aparece adornado de figuras literarias y retruécanos, no motiva la risa, es más, podría argumentarse que ella inspira un poco de lástima. Será necesario que el autor entrelace estos signos sexuales con técnicas discursivas y literarias para causar la risa.

Un ejemplo de cómo Delgado Senior provoca la risa alrededor de la descripción del cuerpo femenino aparece en el cuento “Persecución del doble”, durante la parte II<sup>130</sup>. Esta sección del relato comienza narrando cómo Abelardo se encuentra solo por la carretera durante las fiestas de Malaguer, un centenario que “había embarazado desde su silla lisial a una veintena de candorosas damiselas y a equivalente número de viudas místicas” (84), cuando se topa con un autobús del ancianato municipal<sup>131</sup>. En esta porción del cuento, el humor se construye a partir de la descripción física de las ancianas con las cuales tiene relaciones Abelardo, una descripción que se opone a lo que podría considerarse como atractivo. Ésta, de nuevo, es una técnica basada en la yuxtaposición:

Se trataba de un ejército de descangalladas sin pena en busca de deíficas  
sinvergüenzuras; y las había negras, albinas, morenas, nonagenarias, ochentonas,  
matusalénicas, propectas, grandevas, carracas, izas, rabizas y colipoterras. Ahí  
bajo la impavidez de los astros, desnudaron pieles muertas y anginas  
enfisematosas, y me colmaron de besos abuelos, de caries acariciantes, de

---

<sup>130</sup> Allí, el personaje de Abelardo Cano Strupp utiliza su sexualidad, al igual que Maximiano Rendón en “Sexo sentido”, para encontrar refugio cuando se está desamparado.

<sup>131</sup> Una de las ancianas le da refugio a Abelardo, de la misma manera que la viuda y sus cuatro hijas recogen a Maximiano en “Sexo sentido”. Esta es una similitud más entre los personajes masculinos sexuados de los cuentos del corpus.

succiones desdentadas para seguidamente fornicarme con grandes ganas antañonas; y yo – entre ataques de grima y derrames de asco – sentía sus pezones chochos, sus babas canosas, sus ósculos vejucos, sus humores y tumores... (85).

Cada lector tendrá una concepción previa de lo que es atractivo desde un punto de vista sexual y esta descripción de los cuerpos de las ancianas se opondrá completamente a ello. La incongruencia creada por la ruptura de esta expectativa desencadenará la risa del lector.



### 3. El papel del humor erótico dentro de la cuentística de Delgado Senior

El análisis de estos cuentos y el tipo de personajes que los caracteriza ha ampliado nuestro conocimiento sobre cómo los textos humorísticos literarios involucran una serie de recursos que operan en diferentes niveles del texto. Hemos visto cómo el humor erótico funciona frecuentemente como un recurso secundario, que apoya la construcción del sentido de los textos, especialmente cuando ese sentido no está relacionado directamente con el erotismo.

A la vez, esta discusión ha añadido una nueva faceta a nuestra concepción de lo que es el universo pragmático del lector. Hemos establecido, claramente, que el humor sexual tiene bases sociales y que varía temporal y geográficamente. Además, hemos sostenido que constituye una manera a través de la cual el humorista enlista la solidaridad del lector, promoviendo una identificación entre ellos y facilitando el ethos comunicativo del cuento.

Estas cualidades, sin embargo, no relacionan el humor sexual con el comentario intelectual que realiza el autor. Al hablar de los cuentos con un trasfondo político, esta relación saltó a la vista, mas en este capítulo no fue así. ¿Quiere decir que Delgado Senior no incluye la sexualidad en sus observaciones sobre la sociedad que describe? Sería equivocado postular que estos cuentos reflejan un contexto de producción carente de erotismo y sexualidad, cuando hemos visto la gran cantidad de textos que abordan esta temática. Inclusive, hemos comentado sobre algunos personajes en los cuales la ausencia de actitudes sexuales es una cualidad notable. Mas, no podemos hablar del tema del erotismo de la misma manera que hemos hablado de lo político, porque la sexualidad no

es criticada por el autor. Mientras que alrededor de los temas políticos pudimos distinguir una clara actitud de denuncia, al abordar temas sexuales el autor se mantiene neutro, evitando una actitud moralizadora. Así, podemos concluir que mientras la sexualidad y el erotismo son elementos importantes en los cuentos del corpus, que establecen un vínculo con el contexto de producción por ser uno de los elementos que activa el universo pragmático del lector, no son un objeto de censura por parte del autor.

Todas estas deducciones contribuirán a que en la sección siguiente postulemos una serie de conclusiones acerca del humor en los cuentos del corpus.

## Conclusión

Cuando comencé la presente investigación me proponía describir la cuentística de un autor venezolano y su comentario sobre la situación que atravesaba ese país a finales del siglo XX. Sin embargo, fue evidente casi de inmediato que un análisis literario tradicional no alcanzaría a describir la riqueza de los cuentos de Igor Delgado Senior y el deseo de presentar una visión global de su obra me condujo a incluir en esta investigación en el estudio del género de la literatura humorística. El resultado fue una evolución simbiótica, en el que el análisis del corpus nutrió una discusión teórica y viceversa. Mi esperanza es haber sido equitativa en mi atención a todos los aspectos de esta investigación.

Las obras que hemos analizado comparten la intención de hacer reír a sus lectores y sin embargo son textos de tal complejidad literaria y comunicativa, que han generado no sólo la discusión que ocupa las páginas anteriores, sino también la posibilidad de muchas más. En lo que sigue recapitularemos los puntos principales de este estudio para delinear algunas conclusiones sobre la obra del autor, sobre la metodología que he sugerido y sobre los resultados de los análisis que he presentado. Sólo así podré opinar sobre cómo esta serie de textos literarios humorísticos dialogan con su entorno de producción y la corriente literaria venezolana que les es contemporánea.

La primera y más básica aseveración que se discutió fue la intencionalidad del humor. Los humoristas obedecen el designio de hacer reír a su público, e Igor Delgado Senior ha perseguido este propósito a lo largo de su carrera literaria, tanto en sus colecciones de cuentos, como en su labor periodística. Sin embargo la naturaleza de

nuestra tarea como críticos nos lleva a cuestionar la motivación del autor y preguntarnos ¿por qué razón la mayoría de la obra de Delgado Senior es humorística? ¿Cuáles son las ventajas comunicativas de realizar un comentario intelectual humorístico? ¿Por qué abordar temas sociales, políticos y económicos, serios, de esta manera? En el contexto de lo que el mismo autor ha llamado una “crisis crónica”<sup>132</sup>, ¿cómo es que un intelectual de inclinación socialista, comprometido a revelar y criticar la sociedad que le rodea, va a esforzarse por divertir a sus lectores? Claramente, el análisis ha demostrado que lo hace porque el humor fomenta y facilita la comunicación. La risa hace más probable y menos difícil el diálogo entre lector y texto, y le permite a Delgado Senior abordar temas complejos y delicados que el lector, de otra manera, rechazaría.

Esta relación pragmática fue uno de los puntos recurrentes durante este estudio. Quise describir los procesos de lectura involucrados en la comprensión del humor y cómo ellos interactúan con el aspecto literario de los cuentos, facilitando la comunicación. Considero que estas obras literarias merecen especial atención porque involucran un tipo de lectura que hasta ahora no ha sido explorada plenamente. Esto motivó el que desarrollase una metodología que permitiera combinar todos los aspectos del texto para arribar a una visión total de cada cuento. De por sí un estudio de los aspectos literarios de estos cuentos – los personajes, los narradores, la temporalidad de los relatos o quizás la abundancia de referencias a la cultura popular – no bastaría para llegar al fondo del sentido de estos textos, pues la verdadera riqueza de la escritura de Delgado Senior está en su uso del lenguaje, sus juegos de palabras y su capacidad humorística y creativa.

---

<sup>132</sup> El título de la compilación de artículos periodísticos de Delgado Senior es Fuegos de palabras. Crónicas de la crisis crónica. Véase la bibliografía.

Similarmente, el análisis de los chistes y retruécanos que están presentes en los cuentos del corpus hubiera agregado muy poco. Este aspecto textual, no literario, ha sido estudiado en profundidad<sup>133</sup>, pero generalmente la crítica se limita a descomponer fragmentos o conversaciones para indicar cómo es que se construye el humor en ellos, sin relacionarlas con el resto del texto. Tampoco hubiera sido suficiente realizar ambos tipos de análisis de manera aislada, en capítulos separados, pues cada uno hubiera dado resultados disociados y no me hubieran conducido a un análisis global. Por ello consideré necesario fundir ambos enfoques y adaptar la metodología a las necesidades de cada texto, para luego derivar conclusiones generales sobre la cuentística del autor. En las páginas siguientes retomaremos las nociones básicas de este enfoque metodológico y revisitaremos los resultados de los análisis. De momento quisiera discutir la posibilidad de adaptar esta metodología a otros textos.

Un punto central de la estrategia de análisis que he expuesto, es que la lectura de textos humorísticos literarios comparte una serie de cualidades con la lectura de parodias. Ambos géneros parten del conocimiento previo de un texto. En el caso del humor hemos visto que ese *texto previo* puede, o no, ser un texto literario y en varias ocasiones describimos como este conocimiento previo - al cual llamamos universo pragmático - está compuesto de una competencia histórica, lingüística, política o cultural. Similarmente, si el lector no posee el conocimiento necesario o si no reconoce la alusión a él (intertextual o extratextual), la intención comunicativa del texto fracasará.

Finalmente, tanto el parodista como el humorista transcontextualizan el *texto previo*. En

---

<sup>133</sup> Si bien no conozco ningún estudio de los chistes encontrados en los cuentos de este autor, abundan los tratados sobre chistes y retruécanos en obras literarias que hubieran podido servir como base metodológica para este estudio.

el caso del humorista el nuevo contexto deberá ser tal que se rompa la expectativa del lector; me refiero a la expectativa que pudo haber formado a partir de la alusión al *texto previo*, en el momento en que lo reconoció. Está claro que no he sugerido que todo texto humorístico sea una parodia. Las parodias pueden tener una variedad de intenciones: la burla, la sátira, el divertir a sus lectores o también pueden rendir homenaje a un texto previo o realizar comentarios sobre él que no involucren la risa.

Más aún, en el caso de los textos humorísticos los procesos de lectura que asemejan aquellos de la parodia son sólo una parte de la construcción del sentido. Corresponden a lo que hemos llamado el aspecto intertextual. Como ya he establecido, la descripción de textos humorísticos requiere de uno o varios complementos que serán determinados por la naturaleza de cada texto. Me refiero al estudio de aquellos recursos humorísticos que operan en el aspecto textual y pueden, a menudo, describirse en términos literarios ortodoxos pues van más allá de los chistes y los juegos de palabras para incluir una variada gama de figuras retóricas y tropos. Nuevamente, si consideráramos este aspecto de manera aislada no conseguiríamos ilustrar la totalidad del texto y probablemente fallaríamos en la construcción de su sentido. Este ejercicio resultaría en una lista de chistes, retruécanos y figuras retóricas que en algunos casos no tienen una relación evidente. Sin embargo al combinar ambos enfoques podemos producir un marco interpretativo que abarca la totalidad del texto y que se construye a partir de su lectura, y no a partir de un modelo previo. El análisis de textos pertenecientes a un género tan amplio y con tanta variedad como el humorismo literario, deberá ser siempre un proceso deductivo, realizado por un lector que posea el universo pragmático adecuado. Lo que he querido proponer en las páginas anteriores es que los procesos de

lectura de la parodia son un excelente marco de referencia debido a las semejanzas pragmáticas de ambos tipos de texto y que a ese tipo de análisis es necesario agregar un complemento del aspecto textual. Considero que siempre que se satisfagan estos requisitos, podrá analizarse cualquier texto literario humorístico.

Quisiera, en lo que sigue, retomar algunas de las ideas básicas de la metodología que hemos empleado para describir cómo las necesidades de los textos del corpus moldearon nuestro enfoque. El primer acercamiento analítico a los cuentos de Delgado Senior se hizo con base en los textos que claramente son parodias. “Epopeya malandra” y la trilogía de cuentos que parodian cuentos de hadas fueron el portal hacia el estudio del aspecto intertextual de los cuentos, debido a que poseen una estructura bastante sencilla, replicando sus hipotextos de manera tal que la alusión es fácilmente identificable. Sin embargo estos cuentos son algunos de los textos más ricos que ha escrito el autor y a medida que se avanzó en este estudio se les mencionó repetidamente. Cuando se introdujo el análisis de las parodias se dijo que en ellas operaban tres procesos de lectura fundamentales: el reconocimiento, la sobreimposición y la interpretación.

Si bien es esencial que el lector reconozca la intención humorística del texto y que identifique el *texto previo* al cual se alude, es el conocimiento a partir del cual realiza este proceso que ha llamado nuestra atención. Los lectores de los textos humorísticos literarios deben combinar la competencia literaria de un lector capaz de reconocer otros textos, géneros y recursos literarios y la competencia social, cultural y lingüística del receptor de un chiste. Mientras que la competencia literaria es mucho menos variable, los conocimientos sobre sociedad, cultura y lengua son conceptos fluidos que cambian

constantemente, con el paso del tiempo y de una región a otra. En nuestro caso la expansión del mundo de habla hispana y la multiplicidad de las variantes regionales del español sólo contribuyen a este efecto, resultando en un lector ideal específico y limitado.

A medida que avanzamos en los análisis vimos que Delgado Senior va más allá de las referencias intertextuales, aludiendo a menudo a conceptos filosóficos, ideológicos e históricos. Recordemos las discusiones del tercer capítulo donde se habló de los cuentos con un trasfondo político. Allí, debimos ampliar nuestra concepción del universo pragmático del lector para incluir una variedad de conocimientos sobre la situación política, económica e histórica de la Venezuela de finales del siglo XX. Llamamos este conglomerado de nociones una “gestalt” de conocimiento político y dijimos que correspondía al tipo de conocimiento que poseería un lector venezolano o latinoamericano contemporáneo al momento en que se publicaron por primera vez estos cuentos. En el cuarto capítulo volvimos sobre la noción de universo pragmático, esta vez para incluir una “gestalt” de conocimiento sobre el erotismo y la sexualidad. En este caso, fue mucho más difícil ilustrar cómo este aspecto de los textos limita a su lector ideal, pues se trata de una noción abstracta y las alusiones a este componente del universo pragmático están compuestas de insinuaciones y metáforas, a diferencia de las alusiones claras y explícitas a hipotextos literarios donde nuestra labor analítica fue mucho más específica. Sin embargo, quedó claro que ya no sería apropiado hablar de estos procesos pragmáticos como asuntos intertextuales, pues claramente incluían conocimientos extratextuales, es decir varios conglomerados de ideas que tienen bases fuera del ámbito literario y que nacen de nuestra formación social y nuestro bagaje cultural. Así, la noción de universo pragmático tomó la forma que determinaron los textos del corpus,



adaptándose para incluir cualquier referencia a un conocimiento previo que fuera fundamental en la interpretación de los textos. Finalmente, no se trata de establecer límites de aquello a partir de lo cual se puede crear el humor, sino más bien de ilustrar cómo la risa se origina a partir de una variedad casi infinita de elementos. La condición mínima es que sea un conocimiento compartido por el humorista y su público y que sea reconocido por el receptor.

Al hablar de los procesos de sobreimposición de significados en la lectura, introducimos la noción de bisociación, es decir, la interpretación de una situación, evento o idea simultáneamente en dos marcos de referencia que son mutuamente incompatibles pero intrínsecamente coherentes. Este es el proceso mediante el cual los lectores leerán la alusión al *texto previo* dentro de su contexto original y a la vez dentro de su nuevo contexto en el texto humorístico literario. El éxito de la intención humorística radica en que los dos contextos produzcan una discrepancia o incongruencia en la expectativa del lector y que esa incongruencia pueda resolverse mediante un proceso de lectura similar al que presenta Jerry Suls en su modelo de interpretación de chistes (Figura 2). Allí se ilustra cómo los lectores interpretan los textos humorísticos, buscando un marco que dé sentido a la incongruencia que han encontrado. Si encuentran ese marco o regla, el texto habrá logrado su ethos pragmático y los lectores podrán reírse. De otra manera, el texto se leerá como cualquier otro, resultando sólo en la confusión del lector. La evolución de estas nociones, relacionadas con los procesos de lectura de textos humorísticos, puede verse en las dos versiones de la Figura 1. Mientras que la Figura 1, pág.71, sirvió para ilustrar los cómo se pueden interpretar las parodias de Delgado Senior, la Figura 1.1, pág.184, incluye las modificaciones que acabamos de discutir.

Ya se ha colado en esta recapitulación la teoría de la incongruencia de la risa. Si bien durante el primer capítulo establecimos que la ruptura de la expectativa de lector sería la base teórica a partir de la cual se explicaría el funcionamiento del humor, e indudablemente ilustramos su aplicación en el análisis de los cuentos del corpus, también tuvimos la ocasión de incorporar elementos de otras teorías. Tanto la teoría del alivio, a partir de la cual se describió el funcionamiento del humor sexual, como la teoría de la superioridad se vieron representadas en las páginas anteriores. Quisiera detenerme brevemente para retomar el uso de la teoría de la superioridad en el análisis de textos literarios. Una de las críticas hechas a esta teoría, por Sigmund Freud, es que el principio de superioridad se anula en intercambios ficticios donde una de las tres personas involucradas en la construcción del humor está actuando. Recordemos que se identificaron tres personas involucradas en todo acto humorístico: una persona que inicia el chiste o el acto humorístico – en este caso el autor, Igor Delgado Senior -, una segunda persona a la cual se dirige la acción - el lector - y una tercera que es el objeto de la burla. En el caso de la literatura y especialmente en el caso de los cuentos del corpus, la persona que constituye el objeto de la burla no existe, es producto de la creación del autor, generalmente un personaje o un grupo de ellos. Sin embargo hemos visto que a menudo, el análisis de los cuentos del corpus revela relaciones entre los personajes de los cuentos y personas reales. Tal es el caso de los personajes que son presidentes, los cuales asemejan figuras políticas de la época en que fueron escritos estos textos, o los navegantes de “Epopeya malandra” que representan a la sociedad venezolana en el momento del quinto centenario del descubrimiento de América. Más aún hemos hablado del pacto de verosimilitud que establecen los lectores con el texto, el cual se ve reforzado

por las relaciones que ellos establecen con la voz narrativa. Una de las consecuencias de la correcta interpretación de textos literarios humorísticos es que los lectores se solidarizan con la voz del narrador y ésta cobra autoridad. Esto ocurre cuando el lector reconoce el *texto previo* e identifica la intención comunicativa del texto. En ese momento el lector deberá adoptar la pauta de la voz narrativa y asumir los parámetros del texto como verosímiles. Esta identificación da lugar a una situación en la cual será posible hablar de relaciones de superioridad. Si la comunicación ha de ser exitosa, el lector se asociará al humorista y compartirá su postura ideológica formando un pacto de verosimilitud más específico que aquél formado por los lectores de textos literarios no-humorísticos. Dentro de ese marco, la(s) persona(s) de la(s) cual(es) se burla el autor, pueden incitar sentimientos de superioridad en el lector. Ahora bien, las relaciones de superioridad que incitan la risa ocurren en una porción pequeña de los cuentos del corpus, tal como lo ha revelado el análisis, por lo cual no podría decirse que esta teoría, ni tampoco la teoría del alivio, sirvan más que como complemento en el estudio de textos literarios. Debemos tener en cuenta que no fueron postuladas con el propósito de servir como herramientas del análisis literario, sino más bien como ensayos filosóficos y como partes de un tratado psicoanalítico.

Podemos concluir que la teoría de la incongruencia de la risa es el marco que mejor se adapta al estudio de textos literarios humorísticos. Los cuentos del corpus han revelado que esta técnica asume una variedad de formas, la más común de las cuales es la yuxtaposición. En sus cuentos, Delgado Senior crea gran parte de las incongruencias a partir de las cuales nace el humor presentando conjuntamente a dos elementos con sentidos contrarios. Basta mirar los títulos de algunos de los cuentos que hemos analizado

para observar la destreza del humorista: “Epopéya malandra. Crónica de otros descubrimientos” opone el género de la epopeya a las acciones intrascendentes de un grupo de delincuentes menores, mientras que el título “La roja vida de caperucita” introduce la noción de la sexualidad a un hipotexto infantil. En el aspecto temático el autor usa esta técnica en conjunto con la personificación en el cuento “Descarríos”, para oponer las cualidades humanas del personaje principal con sus características automotrices. En el aspecto textual, muchos de los retruécanos usados por el autor emplean la yuxtaposición. La frase “los productos de última necesidad” (76), tomada del cuento “Sub-América” es un ejemplo de ello. Los procesos de reconocimiento que ocurren durante la lectura de estos textos activan el universo pragmático del lector y a partir de allí éste crea expectativas. La labor del humorista es fracturar estas nociones, obligando al lector a buscar un marco de interpretación alternativo. La forma más directa de hacerlo es colocando signos de sentido contrario junto a la referencia al *texto previo*.

Habiendo discutido los puntos principales de nuestros análisis en lo referente a los aspectos intertextual, y extratextual, ha llegado el momento de recapitular lo que hemos encontrado en el aspecto textual de los cuentos. Dentro de esta categoría hemos incluido todos aquellos recursos que contribuyen a la intención humorística del texto y que operan dentro del él, es decir que el lector no debe buscar su sentido más allá de las páginas del cuento. Si bien esta porción de nuestra discusión partió de las sugerencias de Walter Nash acerca de los retruécanos y la clasificación de chistes e intercambios humorísticos hecha por Freud, en el desarrollo del análisis estas categorías se vincularon a los tropos y figuras retóricas tradicionales, asociando de nuevo el análisis de humor al literario tradicional. Independientemente, estos elementos del texto no establecen su intención

humorística y probablemente no pueda derivarse de ellos el sentido del cuento. Más aún, la gran mayoría de ellos podrá encontrarse en textos serios. Pero al interpretarlos dentro del marco del resto del cuento hemos podido ver cómo su aporte es esencial.

En los cuentos donde el humor tiene un origen sexual, las metáforas, los juegos de palabras y las insinuaciones basadas en el doble sentido son la herramienta principal del humorista. Delgado Senior se vale de estos recursos textuales para lograr la complicidad del lector. En las parodias, el autor utiliza este tipo de recurso para fortalecer las asociaciones e identificaciones que deberán realizar los lectores y para guiar su interpretación del cuento. Recordemos cómo el habla de los navegantes y el contraste de formalidad entre su vocabulario y el resto del discurso contribuyen a que el lector identifique el elemento costumbrista del cuento. Inclusive en aquellos cuentos como “Sub-América” donde los recursos textuales implican una serie de digresiones y asociaciones que no tienen relación entre sí, el aspecto textual del cuento juega un papel fundamental en la construcción del sentido. En el caso de “Sub-América” todos estos recursos contribuyen a describir el absurdo que caracteriza el mundo onírico de Alirio, a partir del cual se puede interpretar la “mise en abyme”. Todos estos recursos operan de manera aislada y su funcionamiento puede explicarse mediante el modelo propuesto por Jerry Suls, es decir que se realizarán simultáneamente en los procesos de lectura que hemos descrito en el aspecto intertextual.

Ahora bien, es imposible llegar a una conclusión general sobre cómo el aspecto textual define los textos humorísticos literarios, debido a la posible variedad de cada texto. Aún dentro de los cuentos del corpus, ésta sería una tarea inútil. Lo que ha sido

evidente es la importancia de considerar este aspecto de cada cuento dentro del análisis. Allí se encuentran los signos que alertan al lector acerca de la intención del texto y se evidencia el ingenio del humorista, especialmente en el caso del autor que hemos estudiado. Sin embargo la manera en que se analiza este aspecto deberá ser determinada por las necesidades particulares de cada texto y no mediante un formato rígido.

Así, podemos finalmente llegar a discutir el punto central de esta investigación, el comentario crítico que realiza Delgado Senior por medio de esta obra. Considero que es sólo a la luz de la discusión anterior, con todos sus detalles, que podemos opinar sobre cómo estos cuentos comentan sobre el momento histórico y la sociedad en que fueron escritos. En los cuentos del corpus, las alusiones a la sociedad venezolana de finales del siglo XX son, por lo general, indirectas y sin embargo ésta es una parte esencial de los textos. El universo pragmático de los lectores se basa en su entendimiento sobre esta sociedad, sus costumbres, su cultura, su habla y su situación: política, económica e histórica, y podemos afirmar, gracias al trabajo de las páginas anteriores, que estos cuentos dependen de ese conocimiento compartido. Aunque sean pocos los comentarios que hacen las voces narrativas sobre el contexto de producción de las obras, el diálogo es constante. Los lectores deben traer a la luz la “crisis crónica” y todas sus consecuencias, innumerables veces durante la lectura, resultando en una reflexión mantenida pero casi desapercibida. En las tres colecciones que hemos tratado, se comenta sobre asuntos históricos, sobre actualidad política, sobre sexualidad y la composición de una sociedad. Se dialoga con textos literarios de todo tipo, y se logra todo esto gracias a la unión de lo humorístico y lo literario.

La risa del lector encubre los temas sensibles y difíciles, mientras que la solidaridad que motiva el humorismo da licencia para tratar asuntos penosos. Así los cuentos que nos han divertido, constituyen un testimonio sobre una época en que la postura de Igor Delgado Senior y el rumbo que tomaba su país, divergieron. Más eficaz que un ensayista que reclama a gritos la atención de sus lectores, el humorista comunica su punto de vista con un susurro y enlista la solidaridad de quien se acercó al texto ingenuamente, invitándolo a ver el mundo desde su perspectiva.

## Bibliografía

Albaladejo, Tomás. Retórica. Madrid: Síntesis, 1989.

Arribas, Inés. "¿De qué ríen los españoles después de Franco? Una mirada a la literatura humorística en la España actual." Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic Humor. Ed. Paul W. Seaver. Potomac: Scripta Humanistica, 1998.

---. La literatura de humor en la España democrática. Madrid: Pliegos, 1997.

Bakhtin, M M. "From Notes Made in 1970-1971." Speech Genres and Other Late Essays.

Trad. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1986.

---. Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. y Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Barei, Silvia, et. al. "Políticas del humor en la Argentina de los 90: publicidad, diario digital." Especulo: Revista De Estudios Literarios 16 (2000). 3 de marzo 2005 <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/humor 90.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/humor%2090.html)>.

Barrera Linares, Luis y Carlos Pacheco, Comp. Del cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Ávila, 1993.

Barrera Linares, Luis. La negación del rostro. Caracas: Monte Ávila, 2005.



---. Memoria y cuento: 30 años de narrativa venezolana 1960-1990. Caracas: Pomaire, 1992.

Barrios, Alba Lía. Primer costumbrismo venezolano. Caracas: La casa de Bello, 1994.

Baudelaire, Charles. The Mirror of Art. Ed. y Trad. Jonathan Mayne. New York: Doubleday, 1956.

Bergson, Henri. Laughter. An essay on the meaning of the comic. Trans. Cloudesley Breton y Fred Rothwell. New York: Macmillan, 1937.

Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

Boscán, Henry. "Carlos Croes "El Censurador"" Aporrea.Org. 2 de julio 2003. Asamblea Popular Revolucionaria. 24 de marzo, 2008

<<http://www.aporrea.org/actualidad/a3720.html>>.

Brill, A. A., Ed. y Trad. The basic writings of Sigmund Freud. New York: Random House, 1938.

Delgado Senior, Igor. "Crónica de Colón (sobre la situación)". El Nacional 10 de octubre de 1992.

---. "¡Disperta e riacciona!". El Nacional 10 de febrero de 1996.

---. "El fantasma de Bush recorre el mundo". El Nacional (fecha desconocida).

---. Fuegos de palabras. Crónicas de la crisis crónica. Caracas: Contexto audiovisual 3, 1991.

---. Relatos de Tropicalia. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1985.

---. Sexo sentido y otros cuentos. Caracas: Contexto Audiovisual 3, 1988.

---. Si me han de matar mañana. Caracas: Monte Ávila, 1991.

---. Sub-América. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Dentith, Simon. Parody. New York: Routledge, 2000.

Di Prisco, Rafael. Narrativa venezolana contemporánea. Madrid: Alianza, 1971.

Eco, Humberto, V.V. Ivanov y Monica Rector. Carnival! Ed. Thomas A. Sebeok. New York: Mouton, 1984.

Egins, Suzanne. An Introduction to Systemic Functional Linguistics. London: Pinter Publishers, 1994

Ewell, Judith. Venezuela, a Century of Change. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1984.

Expresión Libre. Expresión Libre ONG. 24 de marzo, 2008

<<http://expresionlibre.org.ve/>>.

Foucault, Michel. "Las Meninas". The Order of Things. Ed. R.D. Laing. New York: Pantheon, 1970.

Freud, Sigmund. The basic writings of Sigmund Freud. Trad. y Ed. A.A. Brill. New

York: Random House, 1938.

Garrido, Miguel Ángel. "Jalones para una teoría del humor." INSULA 579 (1995): 2-4.

Gay, Peter. "The Bite of Wit." Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge 135 (1991): 327-31.

Genette, Gerard. Palimpsests. Trad. Channa Newman y Claude Dubinsky. Nebraska: U of Nebraska P, 1997.

González Cruz, Isabel. "Lenguaje y humor: aspectos sociolingüísticos en el lenguaje humorístico". Revista española de lingüística. 26.1 (1996): 57-69.

Gruner, Charles, R. The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh. New Brunswick: Transaction, 1997.

---. Understanding Laughter: the Workings of Wit and Humor. Chicago: Nelson Hall, 1978.

Hobbes, Thomas. Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil. Ed. Michael Oakeshott. Oxford: Basil Blackwell, 1957.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody. New York: Methuen, 1985.

Jameson, Frederic. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke UP, 1991.

- Kivy, Peter Ed. Francis Hutcheson: An Inquiry Concerning Beauty, order, Harmony and Design. The Hauge: Martinus Nijhoff, 1973.
- Koestler, Arthur. "Humour and Witt". The New Encyclopedia Britannica. 1990.
- Kohut, Karl, Ed. Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Kristeva, Julia. Semiótica 1. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Espiral, 1981.
- Lillo, Gastón. Género y trasgresión: el cine mexicano de Luis Buñuel. Montpellier: Imprimerie de recherche, Université Paul-Valérie III, 1994.
- Makaryk, Irena. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Toronto: U of T Press, 2000.
- Martin, Rod A. The Psychology of Humor: an integrative approach. Boston: Elsevier AP, 2007.
- Meider, Wolfgang. "Survival Forms of *Little Red Riding Hood* in Modern Society". International Folklore Review 2 (1982): 23-40.
- . "Grimm Variations: From Fairy Tales to Modern Anti-Fairy Tales". The Germanic Review 62 (1987): 90-102.
- Miliani, Domingo, Ed. El cuento venezolano en el Nacional: premios del concurso anual 1943-1973. Caracas: Tiempo Nuevo, 1973.

MiPunto. Telcel C.A. 24 de marzo, 2008 <<http://mipunto.com/>>.

Morson, Gary Saul. The boundaries of genre: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditions of Literary Utopia. Austin: U of Texas P, 1981.

Muecke, D. C. Irony. Norfolk: Methuen, 1970.

---. The Compass of Irony. London: Methuen, 1969.

Palmer, Jerry. "Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements". Humor 1-2 (1988): 111-26.

Nash, Walter. The language of humor. London: Longman, 1985.

Nazoa, Aquiles. Los humoristas de Caracas. Caracas: Monte Ávila, 1972.

Peña-Marín, Cristina. "Interacción y polifonía en la ironía." Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo Junio 20-5, 1983. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 287-293.

Perrault, Charles. Histories, or Tales of Passed Times. With Morals. R. S. Gent Trad.

Gale Group. Eighteenth Century Collections Online. 23 de abril, 2007  
<<http://proxy.bib.uottawa.ca:2740/servlet/ECCO>>.

Pirandello, Luigi. On Humor. Eds. y Trans. Antonio Iliaco y Daniel P. Testa.  
Chapel Hill: U of North Carolina P, 1974.

Platón. Philebus, a Dialogue Concerning the Chief Good of Man. London: R. Hett, 1779.

Eighteenth Century Collections Online. 2006. 27 de octubre, 2006

<<http://orbis.uottawa.ca/search/tPhilebus/tphilebus/>>.

---. The Republic of Plato In Ten Books. Trad. H. Spens. Glasgow: Robert and Andrew

Foulis, 1763. Eighteenth Century Collections Online. 2006. 27

de octubre 2006 <<http://orbis.uottawa.ca/search/tPhilebus/tphilebus/>>.

Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Caracas: Fundamentos, 1977.

Riffaterre, Michael. "La trace de l'intertexte". La Pensée. 215 (1980): 4-18.

Rose, Margaret A. Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge:

Cambridge UP, 1993.

---. Parody: Meta-fiction. London: Croom Helm, 1979.

"Sala de Investigación Virtual." Ucab.Edu.Ve. 24 de agosto, 1986. Universidad Católica

Andrés Bello. 24 Marzo, 2008

<<http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/SVI/recursos/combatiente.pdf>>.

Salcedo-Bastardo, J.L. Historia Fundamental de Venezuela. Caracas: Fundación Gran

Mariscal de Ayacucho, 1977.

Seaver, Paul, Ed. Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic

Humor. Potomac: Scripta Humanistica, 1998.

Snow White and the Seven Dwarfs [Blancanieves y los siete enanos]. Guión por Ted

Sears y Richard Creedon. Walt Disney, 1937.

Spencer, Herbert. "Herbert Spencer; the Physiology of Laughter." Macmillan's

Magazine (1860). 25 Feb. 2008

<<http://prof.mt.tama.hosei.ac.jp/~hhirano/academia/laughter.htm>>.

Suls, J. M. (1972). "A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons". Eds.

P.E. Goldstein y J. H. McGhee. The psychology of humour. Theoretical

Perspectives and Empirical Issues. New York: Academic Press, 1972.

Vieira, Lenita D. "El mundo al revés. Humor en el discurso político" ALED 3.1 (2003):

83-91.

Vigara Tauste, Ana María. "Sobre el chiste, texto lúdico". Especulo: Revista de

estudios literarios. 10 (1998).

"Wit." Oxford English Dictionary Online. Oxford UP. 1 de agosto, 2006

<[http://www.askoxford.com/concise\\_oed/wit\\_1?view=uk](http://www.askoxford.com/concise_oed/wit_1?view=uk)>.